

Universidade de Brasília
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

**A TRADUÇÃO DA TRADIÇÃO AMOROSA DO PAR
ROMÂNTICO EM CANÇÕES SELECIONADAS DE
CHICO BUARQUE DE HOLLANDA.**

Brunna Guedes Marques de Lima

Orientadora: Prof^a Dr^a Sylvia Helena Cyntrão

Brasília, novembro de 2011

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

**A TRADUÇÃO DA TRADIÇÃO AMOROSA DO PAR
ROMÂNTICO EM CANÇÕES SELECIONADAS DE
CHICO BUARQUE DE HOLLANDA.**

Brunna Guedes Marques de Lima
Mat. 09/0046030

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, novembro de 2010

Ficha catalográfica elaborada pela Biblioteca Central da Universidade de Brasília. Acervo 984501.

L732t Lima, Brunna Guedes Marques de.
A tradução da tradição amorosa do par romântico em canções selecionadas de Chico Buarque de Hollanda / Brunna Guedes Marques de Lima. -- 2010.
106 f. ; 30 cm.

Dissertação (mestrado) - Universidade de Brasília, Instituto de Letras, Departamento de Teoria Literária e Literaturas, 2010.

Inclui bibliografia.

Orientação: Sylvia Helena Cyntrão.

1. Buarque, Chico, 1944- - Crítica e interpretação.
2. Música popular - Brasil. 3. Identidade social.
I. Cyntrão, Sylvia Helena. II. Título.

CDU 784.4(81)(09)

DISSERTAÇÃO DE MESTRADO

**A TRADUÇÃO DA TRADIÇÃO AMOROSA DO PAR
ROMÂNTICO EM CANÇÕES SELECIONADAS DE
CHICO BUARQUE DE HOLLANDA.**

BANCA EXAMINADORA

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

Prof. Dr. Júlio Cesar Valladão Diniz (PUC-RIO)
(Membro externo)

Prof. Dr.^a Elga Pérez Laborde (TEL/IL/UnB)
(Membro interno)

Prof. Dr. Robson Coelho Tinoco (TEL/IL/UnB)
(Membro suplente)

AGRADECIMENTOS

Por serem de algum modo responsáveis pelo desenvolvimento dessa pesquisa agradeço às seguintes pessoas:

À minha família, pelo amor, educação e caráter; em especial à minha mãe, Sônia Regina Guedes Marques, e meu pai, Eduardo Lourenço Marques.

A Jacaono Batista de Lima Júnior, meu esposo, e à minha filha Laura Marques de Lima que me incentivam e apóiam fazendo-me acreditar que a instituição familiar ainda é o alicerce do amor em tempos de “relacionamentos líquidos” ao estilo de Bauman.

À professora e orientadora Sylvia Helena Cyntrão, pela oportunidade e confiança que me foram dadas desde o primeiro momento quando enviei um e-mail pedindo para fazer parte do grupo de pesquisa coordenado por ela. Aprendi muito com essa extraordinária profissional, sempre presente e incentivadora.

Ao Grupo de pesquisa e performance “VivoVerso” por proporcionar momentos de crescimento intelectual e os ensinamentos da convivência com o Outro.

Aos eternos professores que participaram da minha formação como pessoa e profissional da área de Letras, desde meu ingresso na Universidade do Estado do Rio de Janeiro até a conclusão do curso de graduação e ingresso no mestrado em Literatura na Universidade de Brasília, passando pela Universidade do Noroeste do Estado do Rio Grande do Sul. Em especial aos professores Claudio Cezar Henriques, José Carlos Barcellos (*in memoriam*), José Carlos de Azeredo, Maria Helena Sansão Fontes, Maria Theresinha do Prado Valladares (*in memoriam*), Claudia Caimi, Neiva Graziadei Fernandes, Elga Pérez Laborde e Tania Serra. À professora Fernanda Pomperek e ao meu sogro, professor Jacaono Batista de Lima. Às secretárias Dora Duarte e Ana Maria pelo atendimento sempre atencioso diante das minhas dúvidas e solicitações frente aos trâmites administrativos.

Sobretudo, agradeço sempre a Deus e a Mãe Aparecida, presença e força constantes em minha vida. Muito obrigada!

Nada é fixo para aquele que alternadamente pensa e sonha...

Bachelard

RESUMO

Esta pesquisa visa identificar as características do amor contemporâneo e o papel que é desempenhado por ele na vida do indivíduo a partir da análise das letras das canções de Chico Buarque de Hollanda. A escolha desse autor contemporâneo se deve a sua vasta produção em que a temática das relações amorosas se faz presente, contribuindo, portanto, para a identificação dos valores do sujeito, seus desejos, angústias e questionamentos. O estudo das canções presentes neste trabalho propôs percorrer o legado histórico que envolve os diversos traços da concepção de amor no intuito de traçar um retrato do sentimento amoroso na contemporaneidade. Fala-se muito desse tema e de outros conceitos que o cercam como o prazer, a intimidade, o sexo, o casamento, a fidelidade, os filhos e a eternidade, contudo também se faz necessário entender de que maneira o homem compreendeu o amor através dos tempos e de que modo estas noções históricas do termo refletiram na formação dos conceitos que temos dele atualmente. Outras importantes questões como a noção de indivíduo e o papel do sentimento na sociedade estão profundamente ligadas aos significados atribuídos ao movimento amoroso. O surgimento do mundo moderno vai conduzir o amor do seu lugar secreto no mundo privado para o interior do indivíduo, revelando seus conflitos e experiências. É a partir desse acontecimento que a cultura de massas do século XX conceituou o amor como a fundamental experiência da singularidade do sujeito. Nasce um novo modelo de indivíduo que tem sua identidade, inevitavelmente, ligada à intensidade de sua relação amorosa. Considerada como parte do projeto poético brasileiro, a canção tem papel fundamental na cultura popular brasileira, como forma de representação da subjetividade desse indivíduo. Sendo assim, foi ela o meio de investigação pelo qual se realizou essa pesquisa. São três os principais teóricos utilizados nesta dissertação, André Lázaro, cujo estudo das várias facetas do amor ao longo da história serviu de inspiração para a criação dessa pesquisa, Perry Anderson, estudioso do fenômeno da pós-modernidade e Anthony Giddens, sociólogo responsável por fornecer importantes dados sobre os relacionamentos humanos na contemporaneidade, presentes nas letras poéticas aqui analisadas.

Palavras-chave: amor; identidade; intimidade; pós-modernidade; Chico Buarque de Hollanda.

ABSTRACT

This research aims to identify the characteristics of the contemporary love and its role in the human life base on the analysis of Chico Buarque de Holanda's lyrics. This songwriter was chosen because of his themes on the love relationship, contributing for the identification of values of the subject; his wishes, languishes and questionings. The study of his songs tries to run through the history that involves the several lines of the conception of love in order to make a photograph of the lovely feeling nowadays. People talk so much about love and other concepts linked to it like pleasure, intimacy, sex, marriage, loyalty, children and eternity; however, it's also important to understand in which way mankind has understood love through time and how historical notions of the term have reflected in the concepts that we have nowadays. Other important questions like the notion of the individual and the role of this feeling in the society are deeply connected to the meanings of the loving movement. The coming up of the modern world takes love to the individual's private secret place showing up its conflicts and experiences. It's from this happening that the mass culture of the XX century has named love as a fundamental experience of the person. A new kind of human being is born and has his identity linked to the intensity of his love relationship. The song, considered to be part of the Brazilian poetic project, has a main role on the Brazilian popular culture as the way to represent the subjectiveness of this person. This way, it has been the song the means of investigation on which this research has been based on. There are three main theoreticians used on this project: André Lázaro, whose study of many kinds of love along the history has inspired me; Perry Anderson, scholar of the post-modern phenomenon and Anthony Giddens, sociologist responsible for giving important data on human relationship nowadays, present on the poetic lyrics analysed here.

Key words: love; identity; intimacy; post-modernity; Chico Buarque de Hollanda.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	09
1. A HERANÇA AMOROSA	18
1.1. A reinvenção da identidade e a transformação da intimidade.....	18
1.2. A história da canção como construção social e a Música Popular Brasileira.....	35
2. O LUGAR DO SENTIMENTO AMOROSO NA PÓS-MODERNIDADE	46
2.1. Amor e indivíduo pós-moderno.....	46
2.2. O mercado cultural do amor.....	65
3. A BUSCA PELO IDEAL DE AMOR NA CANÇÃO POPULAR BRASILEIRA CONTEMPORÂNEA: A TRADIÇÃO DA TRADIÇÃO AMOROSA NAS CANÇÕES DE CHICO BUARQUE DE HOLLANDA	75
CONCLUSÃO	99
REFERÊNCIAS	103
REFERÊNCIAS DISCOGRÁFICAS	106

INTRODUÇÃO

Esse estudo nasceu de um desejo, do meu desejo perdido em fazer o mestrado e do desejo da orientadora desse trabalho, professora Sylvia Cyntrão, em buscar um retrato do amor contemporâneo. Abracei a tarefa e, num primeiro momento, julguei que era a pessoa certa para “falar de amor”. Achei que dominava um assunto que sempre acreditei ser tão corriqueiro: “todos dizem eu te amo” – sem querer citar o filme¹. No entanto, ao me deparar com as primeiras leituras, ainda durante a elaboração do anteprojeto de pesquisa, tomei ciência de que tudo que eu “julgava” saber era, na verdade, o total lugar comum, tão complexo é o estudo desse tema. Para fundamentar essa pesquisa tomei como referência os trabalhos de André Lázaro, Anthony Giddens e Perry Anderson na tentativa de atrelar o contexto pós-moderno às transformações sofridas pelo conceito de amor e, conseqüentemente, às mutações da noção de indivíduo e intimidade.

Também merece destaque, por sua importância na concepção e desenvolvimento dessa dissertação, a pesquisa do Grupo de Estudos *Poesia contemporânea: representação e crítica*, orientada pela Professora Sylvia Helena Cyntrão, do Departamento de Teoria Literária e Literaturas – TEL, da Universidade de Brasília – UnB, grupo do qual sou integrante. Tal contribuição se deve principalmente ao levantamento inédito do atual cenário da produção poética no país, cujos resultados iniciais foram divulgados no encontro da ABRALIC de 2007, através da comunicação *O lugar da poesia brasileira contemporânea: um mapa da produção*. A leitura e análise de mais de 3.000 poemas localizados temporalmente a partir da década de 1990 e de autoria de poetas e cancionistas das cinco regiões brasileiras, levaram ao resultado de que a identificação do sujeito se projeta com preocupações existenciais numa frequência de 70,1% dos casos, ficando a temática referente ao amor em segundo lugar. Essas análises revelaram que o eu-poético não deixou de refletir sobre as questões internas que permeiam sua condição humana através de uma continua busca pela completude universal.

¹ O filme norte-americano “Todos dizem eu te amo” é de 1996 e teve direção de Woody Allen.

A partir desses dados, era necessário partir em busca do entendimento desse fazer poético contemporâneo, visto que a apreensão das falas de representação e transcendência que o compõem, permeia-se “das implicações globais de integração e estranhamento do homem em seu meio. Os índices de contemporaneidade e universalidade na obra poética são, portanto, identificados a partir da leitura do ‘homem’, situado em tempo e espaço determinados” (CYNTRÃO, 2004b, p.10). O estudo contido nessa dissertação visa também contribuir para o avanço da pesquisa do Grupo de Estudos *Poesia contemporânea: representação e crítica*, através da compreensão de que as questões existenciais, tema de maior preocupação do eu-poético, também envolvem a problemática amorosa, já que, como veremos nas canções “Futuros amantes” (1993) e “Sempre” (2006) de Chico Buarque analisadas posteriormente, o indivíduo contemporâneo terá sua identidade inevitavelmente vinculada à intensidade de sua relação amorosa, ou seja, o sujeito pós-moderno fragmentado buscará a reintegração do seu ser, também através do amor.

Na sociedade pós-moderna o tema do amor está presente em diferentes formas de expressão como a poesia, o romance e a música. Essa representação constante que nos “cerca” acaba por revelar a imagem daquilo que imaginamos ser nós mesmos. A influência dos padrões culturais no mundo moderno transfere o sentimento amoroso do seu lugar sagrado para outro que envolve vários outros conceitos como o corpo, os sentimentos, a intimidade e o próprio reconhecimento que o indivíduo faz de si, “o que era considerado imutável é agora encarado como uma construção cultural sujeita a variações tanto no tempo como no espaço. Isso é possível pelo enfoque básico da análise das estruturas, ou seja, as mudanças ocorridas em nível social, econômico, geográfico e antropológico de longo prazo” (CYNTRÃO, 2006, p. 219). Segundo Lázaro (1996), somente descobriremos uma nova faceta do amor por trás das paredes do mundo privado, quando revelarmos o desejo latente de experimentar o eu intensamente através do jogo amoroso, o que só será possível quando esse eu conseguir desvincular-se das amarras sociais que fornecem ao indivíduo sua posição no mundo.

Lázaro (1996, p. 18) nos diz que “não se pode comparar palavras sem perceber as sutis relações que estabelecem com as situações em que são proferidas”. O mesmo pode-se dizer da noção de amor que se transforma conforme as regras da sociedade e o entendimento de mundo de uma cultura em determinada época. No seu livro *Amor: do mito ao mercado* o autor perfaz o legado histórico da noção de amor,

revelando as intensas mudanças sociais que influenciaram diretamente nas relações íntimas, no papel dos sexos e, sobretudo, na subjetividade dos indivíduos. Nesse caso, tomar como objeto de investigação o texto artístico significa revelar as ligações ocultas do sujeito com o contexto pertencente ao mundo real e imaginário que o envolve, ciente de que não é possível estabelecer definitivamente o sentido de uma forma simbólica em sua representação, visto que, de acordo com o momento histórico, ela está sempre a mercê do fluxo do imaginário que a ressignifica. Sendo assim, a vida orgânica do texto implica relações externas, inclusive a interferência do leitor que produzirá os sentidos para mover toda rede simbólica do qual o texto é formado. “A interpretação se mostra discursivamente como necessidade da relação da língua com a história, ideologicamente constituída” (CYNTRÃO, 2004a, p. 42).

É Platão o responsável pela primeira sistematização da ideia de amor, conceito este presente ainda hoje. Em sua obra observa-se, conforme a análise de Werner Jaeger (1986), “uma paixão íntima que afetava com igual força os sentidos e a alma” (*apud* LÁZARO, 1996, p. 43). Outra marca da intensidade do sentimento amoroso, no mundo pagão antigo, está na poesia lírica de Safo (séc. VII-VI aC), numa época em que o exercício do domínio das emoções estava atrelado à relação entre corpo e cidade. Safo valoriza o excesso, entregando o corpo a si mesmo, em um movimento onde a verdadeira paixão leva às profundezas da alma. O amor é a verdadeira passagem para um mundo perfeito.

São Paulo também participa, de certo modo, dessa concepção: o amor é uma passagem entre Deus e os homens. Suas cartas nos revelam a Lei do Amor proclamada por Cristo. Opondo a carne e o espírito, o amor ágape (caridade) do mundo cristão é baseado na luta contra o coração insensível que não crê na eternidade prometida e no exercício da renúncia e da doação. Já a lírica trovadoresca do século XIII destaca a forte espiritualidade latente no desejo amoroso, dando a ele uma concretude e uma consistência ideal.

Depois de três séculos em que a poesia era produzida nos mosteiros, é o poeta profano e sua poesia cavalheiresca que darão um novo sentido ao amor na literatura, sendo este um marco decisivo para o desenvolvimento da poesia moderna ocidental. Apesar do aspecto espiritual, essa poesia conserva as marcas da sensualidade e do apelo erótico, evidenciando a ternura e a intimidade do sentimento que recebe o papel de verdadeiro detentor da felicidade. A figura da mulher ganha destaque,

tornando-se a principal destinatária do discurso amoroso. Essas noções que se edificam em relação ao amor, foram intensamente transformadas no mundo renascentista.

Arelada à afirmação do novo valor do indivíduo baseada no neoplatonismo, vê-se a hierarquização do corpo e a submissão dos sentidos, frente à legitimidade da alma, resultarem no exílio daquilo que o corpo sente. No entanto, a fala do corpo pode ser ouvida através da linguagem literária presente “nos soluços dos místicos espanhóis do século XVI, na poesia petrarquista, na ética amorosa cortesã” (LÁZARO, 1996, p. 104). Foi em *Romeu e Julieta*, de Shakespeare, que a situação de conflito do indivíduo, – definida por sua opção amorosa, somada à reorganização dos espaços sociais – tornou possível a formação de um lugar de legitimação da intensidade amorosa. Desta forma, o conhecimento da verdadeira natureza do homem só será possível quando as máscaras impostas pelo papel social forem derrubadas. A noção de amor recebe o sentido de um “caminho para a verdade”.

Se em Shakespeare o conflito entre homem interior e homem exterior toma proporções dramáticas, em Camões este conflito já está presente no interior do homem na luta que ele trava com o sentido do seu desejo. A “patologia amorosa”, descrita por Camões, revela o embate de duas ideias contraditórias: o desejo da carne e a aspiração do absoluto. Motta (2004, p. 98) evidencia um dos principais objetivos da lírica camonianiana:

Logo, a lírica de Camões como uma assinatura estética do amante supera a alienação da própria língua – seja ela religiosa ou mística – causada pelo seu próprio uso, intensificando-a até o afastamento no qual esta voz não pode ser ouvida; o que faz com que o poeta tome dela a força imaginária. Isso cria a possibilidade de fuga à intenção subjetiva que lhe trouxe palavras.

Entretanto, na segunda metade do século XVIII, ocorre uma importante transformação na vida cultural do Ocidente ocasionada pelo surgimento da burguesia moderna e, atrelada a ela, das noções de individualismo e originalidade. A burguesia manifesta seu próprio padrão artístico cuja linguagem, segundo Cademartori (1993, p. 37), “à frieza da inteligência, contrapõe a emoção e o sentimento; à opressão rigorosa das regras artísticas opõe a insubordinação do gênio criador”. O Romantismo foi a legítima expressão dos ideais burgueses na luta contra os preceitos culturais aristocráticos. Algumas características marcantes do Romantismo como a valorização das emoções, o moralismo, a melancolia, o culto à natureza, a disputa entre o bem e o mal, estão presentes no romance de Stendhal (1783-1842), na poesia de Victor Hugo

(1802-1885) e em obras de autores brasileiros como Gonçalves Dias (1823-1864) e José de Alencar (1829-1877)². É nesta literatura romântica, onde o amor torna-se expressão da individualidade, que o amor erotizado começa a receber valor positivo, configurando-se como o modelo do amor único. Chegando à modernidade e à medida que o homem se reconhece como unidade autônoma, maiores são os conflitos que o atravessam, maior será a importância do amor como elemento de restabelecimento de sua unidade interior, mediada agora pela presença do Outro. Segundo o escritor mexicano, Octavio Paz (2001), erotismo e amor emanam de uma mesma fonte, a sexualidade. Desta maneira, o erotismo seria a sexualidade transfigurada pela imaginação humana, e a poesia seria a transformação, por meio da imaginação, da linguagem humana. A linguagem para a sociedade pós-moderna caracteriza-se como elemento fundador das relações sociais, entendida, dessa forma, como uma prática social em diversos campos do conhecimento. “Cada vez mais empenhado no agir comunicativo, o ser social tem a linguagem como ponte de suas relações éticas e estéticas” (CYNTRÃO, 2004a, p. 117).

Vê-se, então, a poesia como representação simbólica que desmitifica e ressignifica o humano e reflexo de um patrimônio cultural coletivo. A canção, por sua vez, constituirá um novo papel possível de manifestação da poesia que se nutre tanto da cultura erudita quanto do que é espontâneo e corriqueiro, no processo de desalienação que se seguirá.

O mundo moderno exigirá um elemento decisivo que será a marca do amor contemporâneo: a autenticidade. A presença desse elemento “parece ser o divisor de águas que separa o modo benevolente como o mundo antigo lidava com os riscos da paixão e a crença moderna de que o verdadeiro amor abala todos os laços que unem o indivíduo ao mundo em que vive” (LÁZARO, 1996, p. 79). O amor agora será reconhecido como a “expressão de um segredo incomunicável” que une o casal apaixonado, fora do tempo e do espaço, modelo esse preconizado na trama de *Romeu e Julieta*. A partir do momento que integra um valor de autonomia do sujeito diante do mundo, o amor cresce entendido como um valor ideal.

² Cabe ressaltar que os aspectos apresentados pertencem ao romantismo de tradição ibérica.

Por outro lado, esse “valor ideal” torna-se agora uma excelente mercadoria em romances, filmes, novelas, perfumes, canções. Vê-se um mercado em que tudo é produzido para o consumo rápido e repetido. Será que o amor, como produto da indústria cultural, consegue escapar desse destino? De que forma os relacionamentos amorosos são atingidos pelo advento do capitalismo, do consumismo e do mercado cultural? Desde o século XIX, a indústria da cultura especializou-se em falar de amor, de maneira que ganhou papel de destaque nos mais diversos âmbitos de discussão da sociedade: “pelo amor nos definimos como seres humanos, pelo amor nos humanizamos, e a perda da capacidade de amor equivale à nossa desapareição no indiferenciado mundo dos duplos desalmados” (LÁZARO, 1996, p. 14).

A relação entre a canção e os sentimentos humanos certamente é resultado desse mercado cultural de massas que impulsiona uma maior proximidade do público com a audição da música popular do que com a leitura de textos poéticos. Quando esteticamente considerada como obra literária, a letra da canção conta com o auxílio da melodia para circular rapidamente entre o público, além de sua profunda relação com os temas do dia a dia do homem e dos seus desejos e angústias existenciais, entre eles as aspirações relacionadas ao amor que serão investigadas neste estudo. Segundo Fontes (1999, p. 3) “a conjugação letra/música propicia maior expansão da poesia do que o texto poético considerado em sua especificidade, mais restrito a um público intelectualizado e acostumado ao exercício da leitura”.

A partir dessa perspectiva, a poesia torna-se indissociável da música, como na lírica trovadoresca, servindo não somente para ser lida, mas para ser lida e cantada o que não impede que as letras das canções ganhem status de texto poético, em certo segmento do gênero, devido a sua indiscutível qualidade literária como ocorre com as letras das canções de Chico Buarque de Hollanda.

Estamos diante de um claro retrato da pós-modernidade “com seus recursos simbólicos respondendo à necessidade contemporânea de uma nova espiritualidade, como fizera outrora o barroco exuberante da Contra – Reforma, que representava a arte avançada da época” (ANDERSON, 1999, p. 30). No entanto, fundamentada nos ideais da tolerância pluralística e das multiopções, a condição pós-moderna acaba tendo como traço definidor a perda das legitimações tradicionais o que será de suma importância para o entendimento das transformações sofridas na relação entre o eu e o outro, sobretudo se observarmos “a tendência para o contrato temporário em todas as áreas da

existência humana: a ocupacional, a emocional, a sexual, a política – laços mais econômicos, flexíveis e criativos que os da modernidade” (ANDERSON, 1999, p. 33). É pensando na ideia da tradição que buscaremos reconhecer dentro do conceito de amor contemporâneo suas marcas: traços que permanecem, dados que se renovam e mudanças que desarticulam o lugar social onde estão inseridas. Nas diversas narrativas vinculadas ao amor podemos perceber um modelo de indivíduo que tem sua identidade irremediavelmente ligada à intensidade de sua experiência amorosa. Sendo assim, estamos diante de uma tradição amorosa moderna que vai deslocar o amor do mundo privado para o interior do indivíduo na angustiante tentativa de revelar suas experiências e sentimentos. É dessa tradição que se alimenta o atual mercado cultural.

O sociólogo Anthony Giddens (1993, p. 196), nos mostra um retrato detalhado dessas transformações sofridas pelo sujeito pós-moderno, e que serão desenvolvidas nesse trabalho, entre elas o papel fundamental da mulher como administradora do processo de transformação da intimidade iniciado na modernidade, a sexualidade como tema de investigação e as diferentes perspectivas de ambos os sexos:

Para as mulheres, o problema era fazer do amor um meio de comunicação e autodesenvolvimento – tanto em relação aos filhos quanto em relação aos homens. A reivindicação do prazer sexual feminino veio a se transformar em um elemento básico da reconstituição da intimidade, uma emancipação tão importante quanto qualquer outra buscada na esfera pública. Para os homens, a atividade sexual tornou-se compulsiva a ponto de ficar isolada destas mudanças mais subterrâneas.

Giddens também aborda outros temas relativos aos relacionamentos como a sexualidade, as questões da identidade e da intimidade dos sujeitos, dos vícios sexuais, das relações familiares, entre outros. Sobretudo, percebemos os vários elementos que contribuíram para as transformações das relações amorosas: da ideia de amor romântico, mantida através da associação bem controlada entre amor, casamento e maternidade, até o “relacionamento puro”, um relacionamento de igualdade sexual, onde se entra em uma relação apenas pela satisfação que se pode obter, a partir da divisão da intimidade com o Outro. Nesse sentido, o advento do “relacionamento puro” enfraquece a instituição do casamento como a conhecemos, sendo de fundamental importância para a manutenção daqueles que já estão vivendo a relação conjugal: “Se os sexos vão ou não se desenvolver juntos ou separados, vai depender de até que ponto os relacionamentos puros podem ser contraídos e sustentados de forma durável” (GIDDENS, 1993, p. 171). No entanto, também observaremos a posição de Zygmunt Bauman (2004), no seu livro

Amor Líquido, onde o amor parece converter-se num bem de consumo que preza a facilidade e a novidade, enquanto que o compromisso irrestrito torna-se uma armadilha aos desavisados.

Essa nova configuração das relações humanas na pós-modernidade fez com que um dos principais estudiosos desse momento histórico, Fredric Jameson, concluísse que estávamos diante de uma “sociedade sem precedentes”, fruto do enorme peso da mídia e da propaganda que, incansavelmente, tenta vender para os sujeitos “desconfigurados”, frutos da falta de heróis e referenciais, uma imagem de si mesmos: “nunca, em nenhuma civilização anterior, as grandes preocupações metafísicas, as questões fundamentais do ser e do significado da vida pareceram tão absolutamente remotas e sem sentido” (GIDDENS, 1993, p. 63).

Foi pensando nesse contexto pós-moderno de falta de rituais, onde o sujeito busca a todo instante uma “zona de conforto” que o isole dos grandes debates e enfrentamentos diante da realidade, que entendemos o papel do artista, sobretudo o cancionista, como um ator fundamental, em função de sua inserção nas diversas mídias populares, responsável por levar o sujeito “para fora de si”, revelando os mistérios de crescer como ser humano. Elegi-o, portanto, como matéria prima para esta pesquisa acerca dos novos rumos do sentimento amoroso, dos relacionamentos, das angústias e questionamentos ligados à intimidade de um “sujeito flutuante”. A análise das letras poéticas selecionadas nos ajuda na tentativa de responder à questão cerne desse trabalho: “Será que o indivíduo pós-moderno, cuja voz está presente nessas canções, conseguiu realmente libertar-se das máscaras sociais e do conflito entre os sentidos e a alma que impedem a entrega despreocupada diante do sentimento amoroso?”.

Tratando da delimitação do corpus desse estudo, escolhi um compositor ícone da canção popular brasileira, devido ao alto lirismo presente nas letras de suas canções quando trata do relacionamento amoroso e do comportamento humano, seu nome Chico Buarque de Hollanda. A partir do exame de canções produzidas desde os anos de 1970 foi investigada a natureza híbrida das letras de “Cotidiano” (1971), “Pedaço de mim” (1977-78), “Eu te amo” (1980), “Amor barato” (1981), “Meu namorado” (1982), “Samba do grande amor” (1983), “Todo sentimento” (1987), “Futuros amantes” (1993), “Cambaio” (2001) e “Sempre” (2006) por meio da observação descritivo/analítica dos significados conferidos ao amor e ao lugar dos sentimentos no convívio social da atualidade, averiguando também as influências

sofridas por eles, deixadas pelo legado de concepções e crenças históricas referentes ao amor, o que se dará efetivamente no terceiro e último capítulo desse trabalho.

As análises das letras poéticas de Chico Buarque, presentes nesse trabalho, propuseram-se a englobar a lógica diferenciada de análise textual presente na teoria do *dialogismo* de Bakhtin que abrange “as relações inter e intratextuais estabelecidas entre sujeito, inconsciente e ideologia, ou melhor, entre o *eu* e os *outros*; o particular subjetivo e o intersubjetivo que o compõe, justamente pela via das absorções dialógicas” (CYNTRÃO, 2004a, p. 47). Segundo Cyntrão, “somente por meio desta concepção dialógica da linguagem, que é criação do homem, torna-se significativa a leitura de textos contemporaneamente” (CYNTRÃO, 2004a, p. 47). E continua:

O autor, criador, é, ao mesmo tempo, uma voz transformadora que emerge de sua condição de ser sócio-histórico e porta-voz, pela via do discurso, da condição humana que o caracteriza e o identifica; uma condição só identificada e avalizada pelo *outro* que o precedeu, pelo que o ladeia e pelo que será renovado nesse grande movimento global. (CYNTRÃO, 2004a, p. 48)

Antes das análises, efetivamente, veremos em “A Herança Amorosa” a transformação dos conceitos de identidade e intimidade, conforme as variações dos contextos sociais ao longo da história, o que está profundamente relacionado ao comportamento amoroso dos sujeitos, e um histórico da canção como veículo de representação do meio social e da subjetividade do indivíduo. As características artísticas de Chico Buarque de Hollanda também serão contempladas.

O segundo capítulo “O lugar do sentimento amoroso na pós-modernidade” tratará das origens do conceito de pós-modernidade e suas implicações no relacionamento amoroso contemporâneo, levando em conta, sobretudo, o papel da canção popular brasileira, agora inserida no mercado cultural do amor.

A análise das canções, realizada no capítulo 3, evidenciará a influência do legado histórico na representação simbólica da relação amorosa por meio da letra poética de Chico Buarque e suas consequências para o conceito de amor pós-moderno.

Após esse mergulho orientado pelo instrumental teórico pode-se chegar às conclusões oriundas da pesquisa, a fim de estabelecer um perfil das relações humanas e do sentimento amoroso na pós-modernidade.

1. A HERANÇA AMOROSA

A busca por compreender melhor a existência humana, na contemporaneidade, passa pelo desafio de abandonar o concreto e a estabilidade para trabalhar com o aleatório, o incerto, o indeterminado. Essa atitude não pode deixar de levar em conta o contexto histórico marcado por sucessivas mutações que atingem, inevitavelmente, o sujeito, seus ideais e os padrões de comportamento na relação amorosa com o outro. Conceitos como os de identidade e intimidade sofrem transformações refletindo novas formas de convívio, como veremos no subitem 1.1. desse capítulo.

A linguagem, principal modo de representação das práticas sociais e do sentimento humano, também em íntima conexão com a história, quando organizada de modo estético, passa a denominar-se literatura. Por sua vez, vimos que a canção também age como componente de significação cultural e estética tendo se tornado, sobretudo a partir da década de 1960, no Brasil, uma nova via de manifestação da poesia. Segundo Sant'Anna (2004, p. 26), “por aí se percebe que tanto o produto ‘literário’ mais erudito quanto a música popular fixam certas constantes estéticas e ideológicas importantes para uma interpretação globalizante da vida brasileira”.

Elaborando uma espécie de mosaico do imaginário, revelador das questões sociais e suas consequências existenciais, através de seus textos, os cancionistas da Música Popular Brasileira têm ainda pouco explorada sob a luz das ciências literárias a plurivocidade desse fenômeno cultural e linguístico que é a canção.

Sendo assim, são abordados no subitem 1.2. alguns aspectos da história da canção, sua influência no contexto brasileiro como instrumento que dá voz às angústias e revela o que há de mais íntimo no ser.

1.1. A reinvenção da identidade e a transformação da intimidade

Entender os conceitos de identidade e intimidade é de fundamental importância para a análise do comportamento social que se transformou conforme esses

conceitos também sofriam transformações. A maior delas diz respeito ao surgimento do mundo moderno e ao deslocamento do amor do mundo privado para o interior do indivíduo que clama por revelar seus conflitos e experiências, como veremos a seguir.

Presente no vocabulário comum e teórico de quase todas as ciências – vide a distinção entre identidade e equação na Matemática, as identidades nacionais e culturais na Antropologia, Sociologia e História – o termo identidade, do latim *identitate*, significa “o mesmo sentido”. Contudo, se no campo lógico de análise dos conceitos a identidade é singularização, no campo psicológico a identidade pessoal é resultado da singularização do “eu” por meio da oposição ao “outro” e da distinção interpessoal. Dessa forma, segundo a psicóloga Cláudia C. Carvalho (1999, p. 727), o corpo e sua representação não serão o suficiente para a composição da identidade pessoal.

A visão especular do corpo próprio, com o reconhecimento da separação com o Outro, abre uma série de interrogações cujas respostas se apresentam fundamentais para a formação da identidade do eu: quem sou eu e quem são os outros? Qual a minha origem, donde vim e como vim?

As letras poéticas de temática lírico amorosa, compostas por Chico Buarque até a década de 1980 tinham a separação como elemento recorrente, revelando o temor do sujeito diante do rompimento amoroso: o outro parece levar parte da identidade do eu lírico que se apresenta completamente perdido diante desse “pedaço” de si mesmo que parte com o parceiro. Assim observamos nas canções “Pedaço de mim” (1977-78) (“Oh, pedaço de mim/Oh, metade amputada de mim/Leva o que há de ti/Que a saudade dói latejada”) e “Eu te amo” (1980) (“Te dei meus olhos pra tomares conta/ Agora conta como hei de partir”).

Abordar o conceito de identidade requer, portanto, uma íntima conexão com a realidade social realizada através da referência à evolução histórica do modo como o sujeito foi enxergando a si próprio e à sua experiência ao passar dos tempos.

É nesse momento que as questões pertinentes ao amor cruzam-se com a busca do sujeito pela identidade, já que ela envolve a relação entre o individual e o social, o eu e o outro, que também passa a abranger os elementos da cultura. Como parte integrante da cultura humana, os profundos sentidos representados no texto literário somente virão à tona se for considerada sua inter-relação com outros textos, assim como com o contexto que o permeia.

Assim, se cabe à consciência paradigmática a seleção dos signos, cabe à consciência sintagmática a combinação entre eles e à consciência

simbólica retirá-los da obra, relacionando-os ao contexto cultural em que se inserem. As três são igualmente necessárias, pois asseguram a leitura do texto como literário e não apenas como documento histórico de um momento social, independente de seu componente estético. (CARVALHO, 1999, p. 39)

Em meio a este contexto múltiplo cresce, na sociedade contemporânea, o interesse pelo estudo da identidade devido, sobretudo, a duas razões discutidas por Carvalho (1999) em referência ao estudo de Azevedo (1992): o aumento de perturbações psicológicas relacionadas à definição da identidade pessoal e as transformações nos papéis sexuais que colocaram em xeque não somente os valores e comportamentos sexuais, como a natureza das identidades masculina e feminina.

Lipovetsky (1982) denominou de “Era do Vazio” a atitude característica do final do século XX de apatia e indiferença diante das relações sociais no ocidente. Traçava-se um quadro de grande aumento do número de sujeitos acometidos por perturbações de tipo narcísico nas clínicas de saúde mental, resultado do processo de personificação e individualismo total vividos na modernidade. Esse comportamento é resultado, segundo Azevedo (1992), da “perda dos valores transcendentais, como Revolução, Progresso, Utopia, etc., que remete o indivíduo para os limites de si próprio, obrigando-o, na ausência de um ideal, a identificar-se com uma imagem que, servindo apenas de pele, tende a gerar no indivíduo sensações de vazio” (*apud* CARVALHO, 1999, p. 728).

Por outro lado, a edificação da identidade sexual também envolve outros fatores como os psicológicos, sociais e culturais, além do simples fator genético. A natureza inquestionável dos papéis sociais atribuídos aos sexos começa a desvanecer conforme se alteram as relações sociais e familiares, os planejamentos educativos, o código da mulher na sociedade. Tudo isso, “vem colocar em questão sobretudo a identidade masculina, espartilhada entre a falência do modelo da virilidade, e a invenção de uma nova masculinidade reconciliada com a sua própria feminilidade” (CARVALHO, 1999, p. 728). Em um mundo de igualdade sexual crescente, homens e mulheres são impelidos a estabelecer mudanças vitais em seus pontos de vista e em seu comportamento, em relação um ao outro. Giddens (1993, p. 148) nos mostra outro aspecto dessa relação ao abordar a questão do poder masculino:

A masculinidade como perda: será este tema consistente com a realidade da persistência da dominação patriarcal? A divisão sexual do trabalho permanece substancialmente intacta; em casa e no trabalho, na maioria dos contextos das sociedades modernas, os homens em sua

maioria não desejam soltar as rédeas do poder. O poder está subordinado aos interesses e obviamente há considerações absolutamente materiais que ajudam a explicar por que isso ocorre deste modo. Entretanto, na medida em que o poder do homem está baseado na cumplicidade das mulheres, e nos préstimos econômicos e emocionais que as mulheres proporcionam, ele está ameaçado.

Alguns desses aspectos da relação entre o masculino e feminino estão presentes na letra de “Cotidiano” (1971) que apresenta um sujeito masculino cuja vida cotidiana também está profundamente ligada ao comportamento da parceira

Todo dia ela diz que é pra eu me cuidar
E essas coisas que diz toda mulher
Diz que está me esperando pro jantar
E me beija com a boca de café

A canção “Meu Namorado” (1982) reforça a ideia de ameaça ao poder masculino a partir do ponto de vista de um eu lírico feminino que descreve seu relacionamento (“Sei que ele vai me guiando/Guiando de mansinho/ Pro caminho que eu quiser/Meu namorado”).

Entendida como um fenômeno essencialmente moderno, a identidade tornou-se um problema ao longo da história do Ocidente. Essa é a tese de Baumeister (1987) que, partindo de dados históricos, biográficos e literários, desvendou o legado sobre o conceito de identidade da Idade Média à pós-modernidade, na sociedade Ocidental.

Na Idade Média, a identidade era definida pelo papel social e pela noção de linhagem, de modo que o conhecimento sobre si mesmo não era motivo de preocupação entre os indivíduos. O processo de transição perante a sociedade, como o tornar-se adulto e o casamento, era bem marcado, de definição simples e linear. Além disso, a influência do Cristianismo gerava sujeitos resignados diante do lugar que lhe foi destinado por Deus na sociedade. O desejo da realização pessoal, como vemos hoje, não se colocava como um problema nessa época em que as relações entre indivíduos e sociedade eram estáveis.

Nesse momento, encontramos as primeiras, mas frágeis marcas, da ligação entre o amor e a satisfação individual:

Apenas na cavalaria, encontramos alguma evidência de satisfação terrena através da Honra (proezas guerreiras) e do Amor. Porém, à exceção de algumas histórias de adultério, como a de Tristão, e Isolda e Guinevere, o Amor não ocupa um papel central na vida Medieval. É reconhecido como uma força poderosa, mas não é

idealizado como um ingrediente necessário para a realização pessoal e para a auto-definição. (CARVALHO, 1999, p. 729)

O declínio do sistema feudal moldado pelos papéis sociais e o rápido crescimento urbano e industrial decretaram o início da Idade Moderna de sociedade mais flexível, devido à maior mobilidade social. As novas oportunidades de trabalho concedem, pelo menos aos homens, a possibilidade de transitar entre os diversos papéis sociais, dando origem a uma série de importantes transformações, que alteram a relação do sujeito com o meio “outro” e com o próprio “eu”.

Inicia-se assim a separação entre os domínios público e o privado, até aí inexistente, e que reflecte o esboçar de uma nova atitude, que considera haver uma parte do eu que não pertence ao domínio público, à sociedade. O indivíduo passa a definir-se agora mais pela riqueza do que pela linhagem, o que levanta questões de competitividade, incertezas, mutabilidade, e portanto necessidade de fazer opções. Ao sujeito é agora permitido escolher a melhor forma de realizar o seu potencial, em vez de aceitar passivamente o que a sociedade lhe havia destinado. (CARVALHO, 1999, p. 729)

Essas concepções têm influência nas atitudes educativas e no relacionamento pais-filhos, visto que a possibilidade de desenvolver as crianças segundo a orientação mais vantajosa resultava num maior investimento afetivo, tornando esta relação mais individualizada.

Entretanto, será no decorrer do século XVIII que se forma a base da família moderna a partir do conceito de “amor maternal”.

Com a introdução da afectividade nas relações pais-filhos, as relações tornam-se cada vez mais individualizadas e especiais. A criança cresce acreditando que é única ou especial, e portanto em adulto tenderá a pensar da mesma forma. Assim se fomenta o individualismo, emergindo a identidade como uma questão à qual os indivíduos começam a ter de responder. (CARVALHO, 1999, p. 729)

Como vimos, é a partir do surgimento de uma sociedade mais flexível e das relações afetivas no seio das famílias que o indivíduo começa a revelar preocupação com seu autoconhecimento; no entanto as questões acerca da identidade somente se tornarão uma problemática com o advento da sociedade contemporânea.

É o período histórico marcado pelo Romantismo o maior responsável pela descoberta do “eu” com algo interior, em perfeita oposição à vida pública. Cada pessoa é considerada pelo seu potencial único, o que resulta na incessante angústia por descobri-lo e realizá-lo. O Período Vitoriano (1837-1901) reforça ainda mais essa tese através da crença, sustentada por Freud, de que nem o próprio sujeito teria acesso ao seu

verdadeiro “eu” interior. Amor e Trabalho tornam-se fontes de realização pessoal, figuras centrais na definição da identidade e as características fundamentais ainda no mundo contemporâneo.

Desenvolve-se, assim, uma atitude cultural que enfatiza o auto conhecimento, ao mesmo tempo que é reconhecida a dificuldade dessa tarefa. Baumeister aponta como factores prováveis que terão contribuído para essa nova atitude, o declínio progressivo da religiosidade, que priva as pessoas de um conjunto de respostas para a compreensão de si próprias, e o fortalecimento da nova cultura familiar, moderna, caracterizada pelos laços de ternura e intimidade que ligam os pais aos filhos. Não encontrando respostas nas instituições, o indivíduo volta-se para a esfera do privado. A vida familiar torna-se assim o valor e o refúgio privilegiado, substituindo a sua função inicial (medieval) de unidade económica, pela de fonte de suporte afectivo e emocional. A realização pessoal começa assim a passar pelo preenchimento das necessidades afectivas, encontrado na vida íntima, privada. (CARVALHO, 1999, p. 730)

Entre os anos de 1880 e 1930 o Modernismo ganha força a partir da emergência do capitalismo nos países da Europa envoltos no processo de industrialização. Mais do que um movimento estético de grande influência na literatura e na arte, o Modernismo é um movimento responsável pela afirmação de uma nova ordem que rompe com a tradição, com as normas e valores da sociedade burguesa. Ao negarem os valores da classe economicamente dominante baseados no trabalho, na moderação e no puritanismo, os modernistas valorizam ideais inspirados no Romantismo como o prazer, a autenticidade e a exaltação do “eu”, o que impulsiona uma cultura estritamente individualista, efeito de um longo processo que teve origem no século XVIII e chegou ao auge com o advento das sociedades democráticas, fundamentadas na soberania do indivíduo e do povo.

Trata-se de uma verdadeira revolução individualista, através da qual, pela primeira vez na história, o ser individual, igual a qualquer outro, é percebido e percebe-se como fim único, concebendo-se isoladamente e conquistando o direito à livre disposição de si próprio. (CARVALHO, 1999, p. 730)

Livre para ser ele próprio, o sujeito rompe a cadeia das gerações de modo que o passado e a tradição perdem o seu prestígio, dando lugar ao ideal absoluto da autonomia pessoal. Lázaro (1996, p. 79), nesse sentido, trata do conceito de autenticidade como fundamental na relação amorosa contemporânea:

A autenticidade da experiência amorosa torna-se questão quando ela é identificada como o selo de garantia no qual o sujeito é capaz de perceber a marca verdadeira de si mesmo. A exigência da autenticidade amorosa parece ser o divisor de águas que separa o

modo benevolente como o mundo antigo lidava com os riscos da paixão e a crença moderna de que o verdadeiro amor abala todos os laços que unem o indivíduo ao mundo em que vive.

Será essa a principal problemática do sujeito pós-moderno, que influenciará profundamente os relacionamentos amorosos, marcando, sobretudo, a canção de Chico Buarque de Hollanda. “Amor Barato” (1981) é caracterizada por ultrapassar a barreira da passividade e do sofrimento do sujeito diante da separação ao evidenciar a simplicidade do amor, sobretudo através da evidente autenticidade que leva à valorização do relacionamento

Que enfim, nosso amor
Também pode ter seu valor
Também é um tipo de flor
Que nem outro tipo de flor

Dum tipo que tem
Que não deve nada a ninguém
Que dá mais que maria-sem-vergonha

O esgotamento da cultura modernista provoca uma espécie de institucionalização do movimento, onde “o que era revolução e provocação, tornou-se cultura de massas” (CARVALHO, 1999, p. 731). A diversidade de opções e possibilidades torna o processo de construção da identidade, antes linear e ritualizado, num problema no nível pessoal e também teórico. O sujeito livre, contudo indeterminado e contraditório, ingressa na cultura pós-moderna, ou seja, “no interior de uma sociedade que conseguiu neutralizar na apatia, aquilo que fundamentava o impulso modernista, isto é, a mudança” (CARVALHO, 1999, p. 731).

Desta forma, nos deparamos com o curioso paradoxo da sociedade pós-moderna em que a plena autonomia e liberdade, na tentativa de gerar o individualismo, provocam um processo de perda da identidade (VAVAKOVA, 1988, *apud* CARVALHO, 1999, p. 731). As múltiplas identidades oferecidas ao sujeito dão origem a um contexto instável e transitório que resultam em vidas fragmentadas, marcadas pela ansiedade e crises de identidade.

O individualismo hedonista é legitimado, pois não encontra mais oposição nem revolta. É o tempo da banalização do novo, da indiferença, da ausência total de referentes, ídolos ou tabus. Com a dissolução das “grandes narrativas” de crença e de verdade que estabelecem o sentido e a ligação entre passado presente e futuro, (Lyotard, 1989) e a institucionalização da dúvida, o processo de construção de identidade pessoal perde-se agora na multiplicidade de papéis e valores que se oferecem ao indivíduo, mas que já não se

fazem acompanhar por referentes orientadores. (CARVALHO, 1999, p. 731)

Segundo o filósofo Douglas Kellner (1992) os meios de comunicação, como a televisão e outras formas de cultura midiática de massas, desempenham um papel fundamental para o novo conceito de identidade no contemporâneo. Seu estudo dos heróis televisivos e do simbolismo latente na publicidade revelou que a identidade pós-moderna constrói-se a partir do lazer, da imagem e do consumismo ofertados pela cultura de massas dominante, substituta das funções tradicionalmente atribuídas aos mitos e aos rituais, entre elas, “a integração dos indivíduos na ordem social, a celebração dos modelos culturalmente dominantes, a oferta de modelos de pensamento e comportamento e a resolução das contradições sociais” (*apud* CARVALHO, 1999, p. 73).

Envolvida no novo contexto, aprender a “arte de amar” torna-se a oferta do momento na nossa sociedade de consumo. Desejamos obter a “experiência amorosa” da mesma forma que somos fascinados e seduzidos por outras mercadorias que “prometem desejo sem ansiedade, esforço sem suor e resultados sem esforço”, todavia tudo não passa de propaganda enganosa. Esse é retrato da cultura consumista que enaltece “o produto pronto para o uso imediato, o prazer passageiro, a satisfação instantânea, resultados que não exijam esforços prolongados, receitas testadas, garantias de seguro total e devolução do dinheiro” (BAUMAN, 2004, p. 21-22).

Analisando a redefinição do conceito de identidade através dos grupos jovens, Carvalho (1999, p. 732) escreve o seguinte:

[...] a geração de 60 apresenta-se claramente como um movimento contra-cultura, “expressão de uma nova crise da modernidade” (Vavakova, 1988), que conquistou, como nenhuma outra havia feito, a liberdade na expressão política e ideológica, mas também na forma de amar, recuperando valores inquestionáveis.

O modelo yuppie que marcou a década de 80, afirmava-se pelos valores da competitividade, do sucesso e consumismo.

Quando ouvimos um jovem de “vinte-e-tal” anos, aquilo que é saliente é o desencanto, o ceticismo em relação ao futuro – laboral, amoroso – e sobretudo, o não reconhecimento da presença a um grupo geracional em particular. A mesma geração desmultiplica-se em grupos – “punks”, “skins”, “betinhos” – mas em simultâneo todos procuram uma afirmação da sua diferença individual em relação aos outros – veja-se as mensagens publicitárias onde o consumo dos mais variados produtos é o passaporte para essa diferença.

Toda essa infinidade de padrões de comportamento disponíveis leva o homem contemporâneo a uma esmagadora sensação de insegurança existencial que é

alimentada “pela fluidez do mercado de trabalho, pela fragilidade do valor atribuído a habilidades e competências do passado ou que se busca adquirir no presente, pela reconhecida vulnerabilidade dos vínculos humanos e pela suposta precariedade e revogabilidade dos compromissos e parcerias” (BAUMAN, 2004, p. 139). Desta forma esses sujeitos, parte integrante de um mundo fluido, desregulamentado e individualizado, confusos diante de suas perspectivas de vida e perdidos frente ao lugar que ocupam no mundo, são frágeis vítimas da mixofobia, ou seja, “aquela sensibilidade alérgica e febril aos estranhos e ao desconhecido” (BAUMAN, 2004, p. 139).

Segundo Martins (1994) todo um conjunto de questionamentos importantes foram deixados sem resposta o que leva a significativas transformações nos modelos sociais antes considerados imutáveis: o casamento, de ritual bem marcado para a entrada na vida adulta durante a Idade Média, torna-se uma fronteira reversível, jovens trabalham cada vez mais em empregos não compatíveis com a sua formação mantendo-se por mais tempo a dependência econômica dos pais, a religião que perdeu força como referência de orientação da vida privada. Todo esse panorama faz Coupland (1994) elaborar uma importante questão para o estudo da identidade hoje: o que ocorre quando somos educados sem nenhum tipo de crença?

Em resumo, todo um sistema ideológico desapareceu de modo que crenças religiosas e políticas deixaram de ser assuntos apaixonantes. Os modelos de comportamento, pautados na família e na sabedoria dos mais velhos, baseiam-se agora na influência dos grupos de amigos. O relativismo mina os alicerces sustentadores da identidade, sem esquecer as relações amorosas que também sofrem profundas alterações devido às novas atitudes frente à sexualidade e ao enfraquecimento do ideal de compromisso como veremos no segundo capítulo desse trabalho. Em relação aos novos modelos de vínculos humanos, Bauman (2004, p. 8) afirma o seguinte:

Seus personagens centrais são homens e mulheres, nossos contemporâneos, desesperados por terem sido abandonados aos seus próprios sentidos e sentimentos facilmente descartáveis, ansiando pela segurança do convívio e pela mão amiga com que possam contar num momento de aflição, desesperados por “relacionar-se”. E no entanto desconfiados da condição de “estar ligado”, em particular de estar ligado “permanentemente”, para não dizer eternamente, pois temem que tal condição possa trazer encargos e tensões que eles não se consideram aptos nem dispostos a suportar, e que podem limitar severamente a liberdade de que necessitam para – sim, seu palpite está certo – relacionar-se...

Trataremos agora de outro conceito essencial para o estudo mais amíúde do relacionamento amoroso na contemporaneidade que se seguirá: a ideia de intimidade.

Entendido na sua expressão mais popular como “experiência amorosa”, esse conceito é amplamente explorado nos mais diversos âmbitos da sociedade, entre eles os produtos culturais como a televisão, a literatura e a canção. Do latim *intimus*, significa “o que está mais no interior”, envolvendo as relações afetivas em suas múltiplas abordagens como o amor, a paixão, o casamento, a sexualidade, as mulheres, a vida privada, e, portanto, as questões da subjetividade e do caráter psicológico da experiência afetiva. Cabe ressaltar que

[...] as representações individuais e colectivas sobre as relações afectivas e particularmente sobre a experiência amorosa, variam de época para época, de cultura para cultura. É pois necessário, quando se parte para uma abordagem sobre as relações afectivas, situá-las num contexto cultural e espaço-temporal. (CARVALHO, 1999, p. 733)

Da mesma forma que o conceito de identidade foi alterado substancialmente, outros valores da sociedade ocidental pós-moderna sofreram transformações responsáveis por uma revolução na vivência das relações afetivas. Veremos aqui as implicações disso no Amor.

Citando Baumeister (1987), Carvalho afirma que “na sociedade atual, o Amor é uma preocupação central, e um ideal poderoso de realização pessoal. O amor tornou-se a condição primeira para a realização do casamento, e uma pessoa que atravesse a vida sem amor, é tipicamente considerada como não tendo alcançado a sua realização pessoal” (*apud* CARVALHO, 1999, p. 733).

No entanto, o legado histórico revela que nem sempre foi assim. Durante a Antiguidade Clássica até o século XII, a ideia de amor remetia somente ao prazer físico, de modo que esse não era um tema que gerasse grandes preocupações nos indivíduos. O matrimônio, reservado aos filhos varões e às donzelas de dote atraente, nesse primeiro milênio, também entre os cristãos, resumia-se num direito civil, liberto das características conhecidas hoje, entre elas, a monogamia, a indissolubilidade e o consentimento do casal. Fruto de acordos entre famílias que desejam unir e proteger seus patrimônios, o casamento era uma estratégia de poder. A mulher era educada com o exclusivo propósito de servir ao marido. A sexualidade desordenada legitimava a prática da poligamia, ao menos entre os varões pertencentes à nobreza, ao passo que a Igreja considerava valores como a castidade e a virgindade superiores por aproximarem

o homem de Deus e tornava a sexualidade no casamento uma concessão, como vemos no seguinte trecho bíblico escrito por São Paulo: “Digo aos celibatários e às viúvas que é bom que continuem assim tal como eu. Mas se não puderem viver em continência, casem-se; pois é melhor casar do que abraçar-se...” (I Coríntios, 7: 8, 9). Vejamos agora algumas circunstâncias históricas desse processo vitais para o estudo do amor em tempos pós-modernos que se seguirá.

No final do Império Romano, século V, o próprio Estado parece estar mais interado com os assuntos relativos ao matrimônio cada vez mais estável, enquanto prática social, impulsionando os poderes do marido no interior da família. O vínculo à formação de uma descendência e a transmissão do patrimônio eram concepções ligadas ao casamento que permaneciam vivas. No entanto, esse horizonte se expandia já que crescia uma consciência da importância do vínculo conjugal. De um lado, as transações familiares na busca da união ideal entre os filhos e, conseqüentemente, entre as posses, de outro o sentimento de escolha amorosa que começa a nascer a partir da vontade dos futuros cônjuges que começa a ter alguma influência na questão.

Mas, foi somente em 1150 que o casamento impôs-se categoricamente como um verdadeiro sacramento, depois de assimilado ao mistério da encarnação. Nesse ano, nas suas *Sentenças*, o teólogo Pedro Lombardo incluiu o matrimônio no rol dos sete sacramentos: entre os esposos, segundo ele, existia uma dupla união, ou seja, uma de acordo com o consentimento da alma, símbolo da união espiritual entre a Igreja e Cristo, e outra ligada ao enlace dos corpos, simbolizando sua união corporal. A partir desse importante passo teve início a sistematização de uma liturgia que normatizava a instituição matrimonial e o vínculo conjugal monogâmico, indissolúvel e sagrado.

No século XIV, o padre cristalizaria totalmente a sua influência, ao dizer: *ego conjugo vos* (sou eu que vos uno). E, assim, criou-se a liturgia matrimonial (precursora da cerimônia moderna): o padre substitui ritualmente o pai da noiva; a entrada da igreja tomou o lugar da casa; a Igreja, enfim, sobrepôs-se às famílias e impôs aos leigos a sua moral. (VAINFAS, 1986, p. 33)

Essa moral cristã, citada por Vainfas, era também um discurso político, cujo modelo triunfou nos séculos XII e XIII, que relacionava valores tais como espiritual/temporal, virgindade/casamento, homem/mulher, normatizando o relacionamento amoroso: aos leigos caberia o matrimônio monogâmico e indissolúvel, além da obediência. Nesse mesmo período, também foram ampliadas as discussões em relação ao desejo carnal que agora era encarado com menos reserva e objeto de outra

normatização ao nível dos atos. Processo abrangente, tinha como objetivo compreender o conjunto das manifestações da carne, no entanto dava maior atenção para as questões do casamento, ou seja, o leito conjugal, agora sacramentado, devia de ser invadido e sistematizado. A cópula tornava-se, portanto, sacramentada, ritualizada e racionalizada em prol da procriação da espécie.

O controle instituído sobre o desejo sexual visou, sobretudo, uma maior vigilância sobre o comportamento sexual feminino conforme o imaginário cristão da mulher. Veremos que a canção “Cambaió” (2001) é reveladora de uma nova identidade feminina a partir do olhar masculino (“Eu quero moça que me deixe maluco/Moça disposta a me deixar no bagaço”).

[...] o homem poderia manifestar-se claramente quando desejasse a sua mulher; esta, porém, deveria eximir-se de tal solicitação, ficando o marido obrigado a decifrar no semblante ou na sutileza gestual de sua esposa, a vontade do ato carnal. Foi Alberto Magno, no século XIII, quem instituiu tal norma, baseando-se no pudor e na vergonha que julgava naturais ao gênero feminino. Os teólogos posteriores seguiram a sua fórmula: aos homens cabia a demanda explícita e às mulheres, a demanda implícita. (VAINFAS, 1986, p. 39)

Elevado à categoria de símbolo da união entre Cristo e a Igreja, o casamento, em contraponto à virgindade, torna-se uma alternativa de aprisionar o forte desejo numa união estável. “Casamento estável, fidelidade conjugal mútua, ênfase na dependência recíproca, redução do prazer ao leito conjugal, sentido de procriação, eis ideias típicas da moral estóica absorvidas e reinterpretadas pelo cristianismo” que ainda se mantém vivas na contemporaneidade (VAINFAS, 1986, p. 22-23).

Desta forma, o casamento passa do território do direito civil ao eclesiástico, graças ao fortalecimento da doutrina cristã em meio à evolução econômica, social e política. Essa nova realidade deixou marcas no ideal ocidental de amor que são mantidas até nossos dias. “Trata-se de uma forma de resistência à aculturação eclesiástica por parte da aristocracia laica mal convertida, que se propõe proporcionar uma compensação às novas restrições impostas pela Igreja ao casamento: o culto do ‘amor paixão’ [...]” (CARVALHO, 1999, p. 734).

Segundo Rougemont (1982), o culto ao “amor paixão” ou “amor cortês”, como também é denominado na literatura, tratava-se de uma maneira de nutrir o culto pagão a Eros, que significa um caminho divino da alma para Deus, por meio do êxtase proporcionado pelo Amor.

No “amor paixão” o elemento amado é a própria ideia de Amor e não a imagem do Outro e do desejo por meio da união dos corpos. “E, aquilo que ele busca, não é a consumação do Desejo, mas o consumir-se na mortal e deliciosa queimadura do fogo da paixão” (CARVALHO, 1999, p. 734-735). O “jogo da cortesia” possui regras fixas e determinadas, onde a castidade é aspecto importante, visto o ideal de amor eterno capaz de vencer a tirania do desejo. A figura da dama é enaltecida e valorizada pelo homem medieval, ao passo que a mulher representa a tentação e a perversidade que apenas o casamento e a maternidade poderiam ajustar.

Outros olhares como o de DUBY (1991) revelam que a cortesia converte a mulher nobre num objeto, superando o casamento. Somente o desejo masculino é responsável por gerar a energia do amor cortês. Alguns estudiosos da mística dos trovadores vão além, entendendo que “a dama dos pensamentos não seria mais do que a parte espiritual e angélica do homem, o seu verdadeiro eu, o que parece indicar uma componente narcísica no amor cortês, contrariando assim a alegada valorização da mulher” (CARVALHO, 1999, p. 735).

O amante dessas estórias era sempre pobre, socialmente inferior à dama cortejada e se dispunha a qualquer sacrifício para provar o seu amor. Era, como o cavaleiro da nobreza cortesã, um herói disposto ao sacrifício, mas não buscava o encontro carnal com sua amada; fazia simplesmente uma declaração, uma confissão de amor, fosse pelo gesto, pela amável conversa ou pelo simples olhar. E a retribuição esperada era um ato de carinho, um reconhecimento de amor, nunca a entrega do corpo. A dama, sempre casada, participava de um adultério simbólico, espiritual, e a ela cabia a iniciativa de desafiar o amante a provar o seu sentimento. Enlace de corações, jamais mistura dos corpos, eis o encontro idealizado na cortesia trovadoresca. (VAINFAS, 1986, p. 55)

Veremos nas canções “Todo Sentimento” (1987) (“Prometo te querer/Até o amor cair/Doente”) e “Sempre” (2006) (“Sempre/Eu te contemplava sempre/Feito um gato aos pés da dona” [...] “Dura a vida alguns instantes/Porém mais do que bastantes/Quando cada instante é sempre”) o reflexo dessa concepção de amor ligada ao existencial em detrimento do desejo corporal.

Em oposição ao amor cortês, o cristianismo faz surgir outro tipo de sentimento concebido à imagem do amor de Cristo, afastando os ideais da sensualidade e da paixão. A “Lei do amor” se converterá no novo cerne da concepção de amor. Segundo Lázaro (1996, p. 188) “não é o amor como sentimento o que conta, mas o trabalho sobre si em direção ao maior prazer prometido: a vida eterna”. O amor nesse

sentido é ágape, em latim *caritas* (caridade), a maior das virtudes teológicas, acima da fé e da esperança. Bauman (2004, p. 97-98) mostra como esse novo conceito é marcante para o comportamento das novas civilizações em relação ao convívio com o outro.

A invocação de “amar o próximo como a si mesmo”, diz Freud (em *O mal-estar na civilização*), é um dos preceitos fundamentais da vida civilizada. É também o que mais contraria o tipo de razão que a civilização promove: a razão do interesse próprio e da busca da felicidade.

E continua

Aceitar esse preceito é um ato de fé; um ato decisivo, pelo qual o ser humano rompe a couraça dos impulsos, ímpetos e predileções “naturais”, assume uma posição que se afasta da natureza, que é contrária a esta, e se torna o ser “não-natural” que, diferentemente das feras (e, na realidade, dos anjos, como apontou Aristóteles), os seres humanos são.

Carvalho (1999, p. 735) mostra de modo direto as principais inversões de sentido que ocorrem entre o “amor paixão” e o “amor ágape”:

Onde o amor paixão procurava a morte como fim último, o amor cristão começa na morte e volta-se para a vida. Onde o jogo da cortesia era movido pelo desejo masculino sobre uma imagem, o amor cristão opera uma verdadeira revolução pois introduz a noção de amor ao próximo. [...] O Amor pode ser agora recíproco e feliz, pois é ordenado e santificado pelo casamento, como testemunham as Epístolas de S. Paulo aos Coríntios: “para evitar o desregramento, que cada homem tenha a sua mulher, e cada mulher o seu homem”.

Esse é o panorama do século XII onde se observa o confronto entre a moral laica, enaltecida do “amor paixão”, que despreza a sexualidade e o casamento, e a moral cristã, responsável por instituir o casamento como sacramento, regulamentando a vida matrimonial, sobretudo a sexualidade. Veremos como essa dualidade ainda sobrevive na cultura contemporânea, influenciando o comportamento do homem moderno que reproduz, por meio dos bens culturais, como a canção, toda essa contradição.

Numa tentativa de definir a problemática do amor, da relação com o outro e da instabilidade gerada nos relacionamentos modernos, Carvalho (1999, p. 736) escreve:

Por um lado o adolescente da moderna sociedade ocidental é educado na ideia do casamento cristão com suas características de fidelidade e consentimento mútuo. Ora, com a modernidade, as coações sociais e religiosas em que assentava a instituição matrimonial dissolveram-se. O casamento deixou de ser decidido pelos interesses familiares,

económicos ou de linhagem, para passar a ser decidido pelas determinações individuais, isto é, pelos valores que presidem à escolha do Outro.

Por outro lado, o homem moderno acha-se banhado numa atmosfera romântica onde a sociedade, de forma mais ou menos explícita, fá-lo acreditar que a paixão é condição fundamental para felicidade.

É diante desse “risco” de que fala Carvalho que o homem moderno dá mais um passo na mutação de seu comportamento e ideais diante da relação amorosa no rumo à pós-modernidade, como veremos mais precisamente no capítulo seguinte. Com o desvanecimento do ideal da paixão, onde os obstáculos para alcançar a dama idealizada desaparecem, só resta ao sujeito abandonar-se ao tédio ou à euforia do desregramento na tentativa de recriar o prazer promovido pela paixão.

A sociedade, então, começa a viver um dos seus maiores paradoxos já que, ao mesmo tempo em que as possibilidades de estabelecer relações interpessoais aumentam, também crescem as exigências do sujeito diante delas e as frustrações que o levam a se refugiar no se mundo íntimo. Sem normas que regulem os relacionamentos, estes se tornam mais vulneráveis, graças à fragilidade dos sentimentos.

Segundo Bauman (2004), as conexões atualmente não têm a garantia de permanência, os vínculos, frouxamente atados, podem ser desfeitos sem grandes consequências acompanhando as constantes mudanças de cenário da contemporaneidade onde o sujeito vive o sentimento de insegurança diante da fragilidade dos vínculos humanos através dos contraditórios desejos de estreitar os laços e ao mesmo tempo mantê-los frouxos.

Na verdade, uma nova forma de organização e controle social originou o primado do indivíduo, cujos valores são a realização pessoal, o respeito pela singularidade, a personalidade, a autenticidade.

Esse movimento de anseio e valorização sobre a subjetividade ganha seus primeiros contornos no século XIII, através da confissão legitimada pelo poder religioso, como uma das formas centrais de produção da verdade. À margem do casamento, onde foi convertido em devoção e caridade, o amor ganhou espaço nas relações ilícitas: vivido por homens e mulheres, estilizado pelos cavaleiros, poetas e trovadores. Da mesma forma, a Igreja transformava o sexo em rito, separado de qualquer ligação com o sentimento amoroso foi minuciosamente organizado dentro de um sistema de decifração dos atos carnavais. Diante desse quadro, a confissão ganhava poder, já que era através dela que se descobriam as intenções pecaminosas e os atos de

transgressão a moral cristã, podendo-se punir os pecadores e, especialmente, os convencer a abandonar a busca carnal pelo amor a Deus e pelo respeito ao clero.

Trata-se de um exercício de autoidentificação do sujeito por meio do discurso que ele é capaz de produzir de si mesmo. Carvalho (1999, p. 737) segue perfazendo o caminho da confissão no ocidente.

Durante alguns séculos, o rito da confissão terá permanecido solidamente encastrado na ordem dos poderes civis e religiosos. É só após o século XVIII que se irá assistir a uma emigração do ritual da confissão, da relação de obediência para com o poder religioso para outras relações de poder – filhos e pais, alunos e pedagogos, doentes e psiquiatras, delinquentes e peritos. Esta difusão fez-se acompanhar por uma diversificação das suas formas – interrogatórios, consultas, narrações autobiográficas, cartas, que se transcrevem, publicam, comentam.

A confissão passou a fazer parte do cotidiano da sociedade contemporânea ao ponto de ser considerada uma verdade que liberta. Uma demonstração da necessidade de expor o que se tem de mais íntimo hoje, é vista nos milhares de “blogs” e outras páginas de relacionamento na internet, nunca houve tamanho interesse por ouvir falar o outro da sua intimidade. Considerado tema privilegiado da confissão o sexo ultrapassa o domínio do pecado e da transgressão, adentrando na esfera do natural e do patológico. Fala-se agora de “sexualidade”.

Mostrando como se dá essa transformação através do estudo de Foucault, Giddens escreve que “a confissão, e, seu sentido moderno, ‘envolve todos aqueles procedimentos através dos quais o sujeito é estimulado a produzir um discurso da verdade a respeito da sua sexualidade capaz de produzir efeitos sobre o próprio sujeito” (FOUCAULT, 1980, *apud* GIDDENS, 1993, p. 30).

Entendida como um elemento capaz de influenciar diversas ações, diversos estudiosos passaram a se debruçar sobre estudos que diferenciem a “sexualidade normal” de seus domínios patológicos, abrindo caminho para uma série de transformações que atingem a própria noção de intimidade e de entendimento do “eu”.

A separação da sexualidade da reprodução e a socialização da reprodução desenvolvem-se como modos de conduta tradicionais, com toda a sua riqueza moral – e seus desequilíbrios do poder do gênero – sendo substituída pelas ordens internamente diferenciais da modernidade. Ao mesmo tempo, à medida que aquilo que costumava ser “natural” torna-se cada vez mais socializado [...] os domínios da atividade pessoal e da interação começam a ser fundamentalmente alterados. A sexualidade funciona como uma metáfora para estas

mudanças e é o foco para a sua expressão [...]. (GIDDENS, 1993, p. 198)

Investigando essas alterações citadas por Giddens, encontramos um estilo de vida que tornou o prazer seu objeto principal, a sociedade pós-moderna modifica a maneira de amar colocando a noção de indivíduo a frente da noção de casal. Segundo Carvalho (1999, p. 739-740), “a tendência actual vai no sentido da união de dois seres autônomos, que não estão dispostos a abdicar do seu nome e da sua independência. [...] Consciente ou inconscientemente procedemos a uma estrita avaliação de perdas e ganhos do Eu. Dar para receber, tal é a condição de sobrevivência do casal”. O sexo não se apresenta isolado nessa relação, tendo papel vital nessa ânsia do indivíduo pela completude e pela satisfação por meio do convívio com o outro. Segundo Giddens (1993, p. 63):

Agora espera-se que o sexo seja auto-sustentável e auto-suficiente, que “se mantenha sobre os próprios pés”, para ser julgado unicamente pela satisfação que possa trazer por si mesmo (ainda que, em regra, ela seja interrompida bem antes da expectativa gerada pela mídia). Não admira que também tenha crescido enormemente sua capacidade de gerar frustração e de exacerbar a própria sensação de estrangulamento que se esperava que curasse.

Apesar de entendido como prática que diz respeito à vida privada, Bauman (2004, p. 69) revela o sexo enquanto prática regida por normas sociais, o que leva a importantes consequências para o comportamento do sujeito diante de suas relações amorosas como veremos mais profundamente no capítulo seguinte.

Nenhuma união de corpos pode, por mais que se tente, escapar à moldura social e cortar todas as conexões com outras facetas da existência social. Privado de seu antigo prestígio social e de significados que antes eram socialmente aprovados, o sexo encapsulava a incerteza aflitiva e alarmante que se tornou a principal ruína da líquida vida moderna.

Chegamos a um momento crucial em que os papéis sociais são renegociados resultando na atual problemática do relacionamento amoroso. Sendo assim, a impossibilidade de uma união “perfeita” com o outro, leva ao individualismo.

Diante dessa feroz individualização que vivemos hoje, Bauman (2004, p. 86) revela que os relacionamentos humanos são os representantes mais comuns e perturbadores do sentido de ambivalência, em outras palavras, as atenções do sujeito têm se voltado para a satisfação que espera alcançar nos relacionamentos, visto que

estes não têm sido considerados plenos e realmente satisfatórios e, frequentemente, quando trazem a satisfação, seu preço é visto como excessivo e intolerável.

Muito mais tem acontecido no caminho em direção à líquida e individualizada sociedade moderna para tornar os compromissos de longo prazo pouco numerosos, o engajamento a longo prazo uma rara expectativa e a obrigação de assistência mútua incondicional uma perspectiva que nem é realista nem percebida como digna de grandes esforços.

Sylvia Cyntião (2004a, p. 120) vai além, revelando outra tendência desse sujeito pós-modernos que será levada em conta para a continuidade do presente estudo.

Creio firmemente ser possível, neste Terceiro Milênio – para os homens e mulheres que, apesar de a reconhecerem, querem superar a fragmentação autofágica legada pela modernidade –, pensar, sentir e vivenciar experiências existenciais com integridade, fora das máscaras, todas redutoras. Para tanto, as antigas *barreiras* devem ser transformadas em *fronteiras* de enriquecimento permanente, para honrar o sempre contínuo e perpétuo processo de busca de harmonização ativa desse SER que somos nós.

Tendo em vista que o texto literário é privilegiado como elemento fonte de conhecimento do ser humano e de suas relações com os meios sociais, discutiremos, a seguir, o papel da canção como produto artístico agente de transformação, também no âmbito dos relacionamentos amorosos, a partir de um sucinto estudo do histórico da canção popular brasileira e do cancionista Chico Buarque de Hollanda.

1.2. A história da canção como construção social e a Música Popular Brasileira

No mundo contemporâneo da tecnocultura, que prioriza a comunicação pela linguagem, as conexões entre música popular e poesia literária revelam elementos históricos, sociais e literários. Desta forma, o hibridismo das canções populares e a densidade simbólica das letras poéticas também atuam como elementos de significação cultural e estética que auxiliam o sujeito pós-moderno na busca pelo resgate da fragmentação e pelo caminho para a integração e a inteireza.

Propondo uma diferenciação entre música erudita e música popular brasileira, observa-se que, “para o ouvinte, a música erudita se caracteriza pela atitude contemplativa em relação a uma obra de arte, possuindo um valor de uso musical. Já a

música popular se caracteriza pela standardização, que é a subordinação da linguagem a padrões uniformizados, visando ao mercado, [...] baseada no consumo de bens por uma sociedade de consumo” (CYNTRÃO, 2004a, p. 57). No entanto, somente o fato da música popular ser um bem de consumo, presente na indústria midiática, não é suficiente para desprezá-la como objeto de estudo no meio acadêmico. Na verdade, é por meio dela que se dão as relações da cultura de massa com o poético de suas representações, ou seja, como um bem cultural de consumo as canções assumem papéis de representantes das histórias e dos anseios que permeiam a sociedade.

Sobre a história desse gênero, veículo dos processos simbólicos de produção de formas de subjetividade, Sylvia Cyntrão (2004a p. 58) diz:

[...] sabe-se que o vocábulo *canção* deriva do latim *cantione*, que é correlato ao verbo *cano*, *canis*, *cecini*, *cantum*, *canere* (cantar). É pertinente lembrar que a poesia, a música, e a dança compunham uma mesma arte em sua origem. O conceito grego de *musike* englobava melodia, dança e verso como uma unidade integrada. Quanto às primeiras manifestações líricas na Europa, remetem à arte dos trovadores que se difundiu por toda França, a partir da Provença, sendo o trovador Giraud de Bosneil (1165-1199) o primeiro que lhe emprestou a estrutura fundamental, segundo Massaud Moisés (1997), que ainda ressalta o profundo impacto desse gênero quando foi difundido na Itália pelos jograis que percorriam a península, por volta do século XIII. Assim, a *canso* provençal, adaptando-se ao clima literário itálico e sofrendo naturais transformações, vai gerar a *canzone*, matriz da canção erudita cultuada doravante.

De grande importância para a palavra poética, a transição para o período renascentista é descrita por Luiz Piva (1990) da seguinte forma:

Pode-se dizer que a música *criada* surge na música do Ocidente através da expressão amorosa. Os trovadores, ao prescindir do pé forçado da monodia litúrgica, criaram sua norma expressiva própria. Conviria lembrar que a música trovadoresca é somente um suporte da palavra, e que tal música não possui *per se* entidade erótica, a qual só atua em função da letra. Trata-se de uma música ornamental com escassa substantividade, com incumbência de acompanhar o texto poético, pois, no ciclo trovadoresco, a atitude amorosa é essencialmente mantida pela poesia.

Até começos do século XIV, o ritmo musical dependia completamente dos esquemas rítmicos da linguagem, os tradicionais metros poéticos e os esquemas estruturais da poesia formal. No Renascimento, a preferência da Idade Média por uma expressão generalizada de uma obra musical cedeu lugar a um conjunto de técnicas específicas para expressar palavras, frases, e emoções individuais. O estilo musical renascentista seria produto de uma quantidade de mudanças significativas tanto na técnica como nos valores. (*apud* CYNTRÃO, 2004a, p. 59-60)

Segundo Tinhorão (1998, p. 131), é o Romantismo o berço dos produtos musicais oferecidos ao consumo de massa na pós-modernidade, principalmente quando evidencia a relação de grandes poetas, responsáveis pela criação do Romantismo no Brasil, como Domingos Gonçalves de Magalhães e Manuel de Araújo Porto Alegre com a produção de composições para serem cantadas.

Assim, quando às vésperas do segundo reinado o romantismo surgiu como uma proposta de um maior apelo às emoções individuais, levando os poetas a encontrar na pieguice antecipadora das modinhas cheias de ais e suspiros o clima ideal para o derramamento lírico que caracterizaria a escola no Brasil, estava tudo pronto para o aparecimento – sob a forma eclética das modinhas em parceria – da moderna música popular urbana destinada ao consumo de camadas amplas e indeterminadas, que mais tarde se chamaria de massa.

Por sua vez, a concepção da “música popular” como um produto de mercado ocasionou diversas transformações na sua relação com o público, já que agora os critérios de produção se ampliam observando não somente a qualidade artística do produto, mas suas possibilidades comerciais. Sendo assim, a produção da música popular brasileira, a partir do século XX, passa a reger-se pelas leis do mercado, levando em consideração o “desejo da massa”, ávida por reconhecer nas canções seus sentimentos mais íntimos.

Refletindo a partir desse aspecto, Sant’anna (2004) reafirma o papel da música popular como um espelho das condições sociais de determinada cultura. Segundo ele, se um psicólogo social ou sociólogo quiser investigar as transformações impostas ao povo brasileiro, a partir de 1964, deverá recorrer à música popular brasileira como meio mais eficaz de caracterização do brasileiro, encontrando aí, já organizados em termos de expressão estética, seus conflitos e sentimentos. Foi a música o instrumento descoberto, por uma juventude brasileira proibida de participar da vida política do próprio país, para canalizar toda a energia e o desejo contido de manifestação no contexto cultural.

Veremos agora, um breve resumo da trajetória do envolvimento entre a música popular e a poesia “literária” no Brasil do século XX. Traçando esse histórico, apresentaremos a evolução da música popular brasileira que se transforma num fenômeno não somente sonoro, mas, sobretudo, num produto escrito: daí sua íntima relação com a literatura e os processos sociais e históricos de determinada cultura.

Voltando-se para esse contexto Cyntrão (2004a, p. 61) evidencia as inúmeras influências culturais que agiram sobre a canção brasileira.

No Brasil, a canção existe há três séculos, tendo se configurado por influência dos elementos fundantes da nacionalidade, a maior parte advinda dos colonizadores portugueses, em formas folclóricas, como as toadas, rezas, romances e outros. Em seguida, tem-se a contribuição africana com as danças de roda e significativa influência no ritmo e na marcação sonora. Do índio temos menos, mas cumpre identificar o ritmo discursivo.

Além dessas três influências de base, a canção brasileira recebeu contribuições, entre muitas outras, sobretudo da espanhola, com os boleros; da italiana, por intermédio da ópera; da francesa, com as cantigas de roda e, contemporaneamente, a americana, pelo jazz, e as do caribe, com a rumba e a salsa.

Toda essa diversidade social serve como estímulo e matéria para o estudo, fundamentado nas análises textuais das letras poéticas, do que expõem alguns dos cancionistas mais representativos dessa sociedade plural. Tal pesquisa nos auxiliou na compreensão do conceito de amor disseminado socialmente e esteticamente configurado no literário das canções de Chico Buarque.

O início de uma relação mais sistemática entre a música e a poesia ocorre, a partir da criação da *Revista de Música Popular Brasileira* de Lúcio Rangel, durante a década de 1950, das primeiras composições musicais de Vinícius de Moraes e da Bossa Nova. Inicia-se, então, a fase das *identidades* após o término do que Sant'anna (2004, p. 12) chama de “período de *equivalências* entre música e poesia”.

A Bossa Nova não é apenas a música da classe média da Zona Sul carioca, mas seria a elaboração de um produto mais sofisticado, tanto musical quanto literariamente, revelando uma alegria de viver correspondente ao clima eufórico do governo de Juscelino Kubitschek (1955-1960). A Bossa Nova instaura também uma redescoberta ecológica da natureza urbana carioca e apresenta formalmente um certo depuramento que a aproxima das correntes de vanguarda iniciadas em 1956 na série literária.

A partir desse momento, o projeto poético brasileiro se articula através do processo de ruptura, efetivado pela poética modernista, e de integração, concretizado pela poética pós-moderna. A música popular torna-se o bem cultural mais consumido pela população urbana através do rádio e da televisão, utilizando-se de toda inteligência poético-linguística para seguir divulgando suas mensagens, mesmo sob ferrenha censura.

A música popular, numa clara manifestação do modernismo, se integra ao projeto poético brasileiro como uma alternativa de canal de comunicação distinto do gráfico, do tradicional e liberto das ideias formalistas de vanguarda.

Cinema, teatro, literatura e artes plásticas passam, na década de 1960, a apresentar uma linguagem mais uniforme no âmbito das discussões sociais que se revelaram, no caso da música, sob a forma das canções de protesto social. O Tropicalismo (1968) surge como um novo momento dessa integração entre as diferentes formas de arte, fixando nomes como Caetano Veloso e Gilberto Gil como cancionistas expoentes das canções de protesto. “O Tropicalismo traz o clima de *carnevalização* da vida, restaura a paródia e procura um elo com os modernistas de 1922, passando pelas vanguardas de 1956” (SANT’ANNA, 2004, p. 13).

A partir de 1968, ocorre um fenômeno em todo o mundo traduzido por Sant’anna (2004, p. 3) como uma “passagem do *carneval* à *quaresma*”. Nesse período os movimentos estudantis de protesto entram em decadência revelando-se uma nova música e literatura mais mórbidas, esotéricas, penumbrietas e decadentistas. “Surge uma literatura e música da curtição do momento e uma apologia do lado sujo e sórdido da vida como maneira de opor-se ao sistema” (SANT’ANNA, 2004, p. 3). A *lixeratura* ao lado de uma música e de uma linguagem universalizadas pela cultura *blue-jeans* se sobrepõem ao frescor da Bossa Nova e das vanguardas de 1950. Os responsáveis por essa música provinham de uma classe média entediada do eixo *mar-praia-amor* definidor das canções burguesas da Bossa Nova e, munidos de uma visão política da realidade, ouviam uma música mais agressiva e atuante diante da realidade vivida pelo país. Daí em diante se verifica a formação de um grande aglomerado estético-ideológico que se faz presente na ligação cada vez mais estreita entre a música popular e a poesia literária.

A canção de Chico Buarque surge dessa linhagem universitária com preocupações sociais. Em meio ao impacto da tecnologia e da nova era do “som universal” como tentativa de derrotar o localismo e adaptar-se ao universalismo, Chico age de maneira diferente começando do princípio ao retomar toda a tradição do samba de Noel Rosa e Ataulfo Alves. Daí a travessia do velho ao novo, o alcance de mais faixas de público, a maior intimidade com a sensibilidade nacional e a competência na criação de canções que têm uma ligação contínua com a situação atual. “Em Chico a

música é possibilidade de comunhão, a lembrança do paraíso perdido, música como abertura para a vida” (SANT’ANNA, 2004, p. 167).

Música popular e poesia nutriam-se mutuamente dentro de um mesmo projeto social e socializante, encontrando-se despidas das pretensões estéticas tradicionais. “Preocupam-se antes com a ‘mensagem’. Por isto é que se pode dizer que, nessa altura, não há apenas a *equivalência* entre a série musical e a literária, mas uma *identidade*. Não ocorrem paralelas, antes se misturam” (SANT’ANNA, 2004, p. 52).

De acordo com o crítico Anazildo Vasconcelos Silva (1999) a invasão poética da geração de 1960, com a performance também na área da canção de poetas consagrados como Vinícius de Moraes e a musicalização de obras literárias de autores renomados, entre eles Cecília Meireles e João Cabral de Melo Neto, por Chico Buarque, alterou o paradigma da linearidade das mensagens, a evocação fácil e a sentimentalização antes observados nas análises das letras das canções.

A criação artística nas canções urbanas desse segmento chave da MPB não mais se concentrou na transmissão de sentimentos pessoais, que reduplicavam as estruturas líricas românticas já esgotadas. O salto da MPB foi incorporar as possibilidades literárias do signo, superando a natureza referencial e linear das mensagens das letras e inaugurando um gênero renovado, por um lado, se pensarmos no polo linguagem, e novo, de fato, por outro, se pensarmos no polo realidade. (*apud* CYNTRÃO, 2004a, p. 85-86).

Na busca por argumentos concretos que comprovem ser a letra de música um texto literário, Fontes (1999, p. 5) recorre ao passado, enfatizando:

[...] basta remontarmos à Antiguidade Greco-Romana e a Idade Média para perceber como a música teve papel preponderante na elaboração da poesia e como ambas interagiam no contexto das épocas (especialmente na Idade Média) como necessidade artística que refletia a organização político-religiosa de cada momento.

Veremos adiante a maneira como as letras-poéticas de Chico Buarque revelam um retrato da sociedade pós-moderna no que tange ao comportamento e angústias do sujeito nas relações amorosas.

Em primeiro lugar, é necessário deixar claro que esse trabalho não pretende uma análise de Chico Buarque pessoa/artista, mas sim promover a análise de parte da sua obra poético-musical, na concepção de um retrato dos relacionamentos contemporâneos. Considerada parte do Acervo Poético Brasileiro a poesia musical tem um processo de criação bem distinto do da poesia impressa. No entanto, inconcebivelmente, ainda persiste uma grande discriminação contra essa “nova poesia”,

visto que há uma tendência a só se aceitar como obra poética a que está presente nos livros e jornais.

Considerado um artista completo, dono do poder da invenção e da coragem, Chico Buarque tem sua obra artística transitando entre a música, o teatro, o cinema e a literatura. Surgido nos anos de 1960 e possuidor de uma produção artística considerada uma das mais respeitáveis do país, Chico Buarque, como integrante da geração que viveu num período de forte repressão no Brasil, não poderia deixar de expressar toda a angústia e desconforto abafados pelas lideranças da época através da sua obra poético – musical, tornando-se o porta-voz de todo esse período.

A partir desse raciocínio, outro ponto a ser discutido sobre Chico Buarque diz respeito a sua função de mito. Sabe-se que o Brasil viveu uma longa época de repressão onde a população carecia de líderes que pudessem dar voz aos anseios e ideais que eram abafados pelo sistema político vigente, pós-golpe militar de 1964. Foi nesse momento que a figura do compositor talentoso, poeta e escritor Chico Buarque de Hollanda serviu à necessidade do povo que projetou na figura do mito suas esperanças. Destacando-se pelo domínio do duplo sentido, suas canções continham a marca do protesto velado, visto que a música popular, como uma das poucas formas de expressão do pensamento político oposicionista, na época, não podia revelar as insatisfações populares de maneira clara devido à censura. Fazia-se necessário uma roupagem nas canções que mantivesse viva a esperança popular de verem propagadas suas inquietações e um dos maiores elaboradores dessa roupagem foi Chico Buarque, através do genial uso da linguagem do duplo sentido, onde havia a possibilidade de dizer o que era explicitamente proibido. No entanto, quanto mais o público era capaz de assimilar as mensagens camufladas, mais cresciam as especulações quanto ao sentido de canções que muitas vezes nem tinham tal conteúdo oculto. Carvalho (1984, p. 48) atribui essa posição ao fato de Chico ter “transcendido sua própria técnica de exprimir o ‘triplo’, ‘quádruplo’ e até ‘quíntuplo’ sentido”. Pouco a pouco, Chico Buarque foi tornando-se porta-voz “de toda a contenção das pessoas, de todo nó na garganta, ele virou herói, virou mito”. Dando continuidade sobre a questão do mito em Chico Buarque, Carvalho afirma que a mitificação deste artista também atende a interesses que não estão ligados ao público, mas sim a grupos alheios a esse:

Descoberta a pólvora, patenteada e acionada (aqui, também com o sentido de ligada a ações), há um interesse constante nessa mitificação, que é desenvolvida, infelizmente, com a conivência do

próprio artista. Em tempo: ele sabe que, trabalhando o não-mito, ou seja, cavando a imagem de um artista popular, aparentando ser alguém ligado às coisas do povo (e não sendo, obrigatoriamente), ele reinstaura a estrutura do mito. (CARVALHO, 1984, p. 51)

Contudo, voltemos ao tema principal dessa pesquisa que é a voz de Chico Buarque dona de um sofisticado lirismo amoroso e de uma técnica capaz da criação de letras poéticas que admitem várias leituras e que vão além do discurso autobiográfico, refletindo, às vezes, experiências de um sujeito feminino e do homossexual, entre outros, pois o artista nunca é o único dono do “sentido”, tampouco dos efeitos e destinos de sua obra.

Nesse sentido, o “cantar no feminino” é um dos traços poéticos mais marcantes da sua obra: “poucos souberam traduzir tão bem no canto o sentimento feminino quanto ele” (CARVALHO, 1984, p. 29). Essa relação entre Chico e o feminino vai além das canções em que a mulher assume o sujeito do discurso, revelando-se também naquelas em que o compositor trata do sentimento feminino ou do comportamento da mulher. Analisaremos exemplos dessa relação nas canções “Meu namorado” (1982), que traz a marca do eu poético feminino, “Cotidiano” (1971) e “Cambaio” (2001), onde a temática lírico-amorosa envolve o estereótipo feminino em contextos sociais distintos.

O processo poético de “cantar o feminino” tem origem nos poetas medievais portugueses sob inspiração da vida rural e popular que o desenvolveram sob a forma de *cantigas de amigo*. Gênero lírico fundamental da Idade Média, juntamente com as *cantigas de amor*, nas *cantigas de amigo*, o trovador assume uma voz feminina que na maioria das vezes se queixa. A *amiga* ou *amada* se manifesta graças ao expediente poético onde o trovador “lhe põe a palavra nos lábios” e a palavra “amigo” (entenda-se namorado, amante) sempre está presente. Abordando o aspecto do relacionamento amoroso, Massaud Moisés (1966) afirma que “esse tipo de cantiga focaliza o outro lado da relação amorosa entre ele (o trovador) e uma dama: o fulcro do poema é agora representado pelo sofrimento amoroso da mulher, via de regra pertencente às camadas populares (pastoras, camponesas, etc.)” (*apud* CARVALHO, 1984, p. 43).

Considerado um grande conhecedor do coração feminino, Chico Buarque chega a ser comparado por Carvalho com um dos mais importantes poetas da Idade Média, Don Dinis, dono de cantigas de amigo, amor, escárnio e de maldizer. Chico, a seu modo, também deu voz em suas composições ao homem apaixonado, ao sofrimento

e desenganos amorosos e, sobretudo, enfocou com perfeição a saudade feminina, o que fica evidente em “Pedaço de mim” (1977-78) (“Que a saudade é o pior tormento/É pior do que o esquecimento/É pior do que se entrevar”). Essa canção exemplifica uma das marcas de Chico Buarque que se revela através da preocupação em adentrar nos sonhos e anseios do outro sexo, em incursões à psicologia feminina, onde o poeta tem a necessidade de ocupar o espaço feminino para revelar suas angústias e, sobretudo, o ideal da mulher como aquela que acolhe de braços abertos, independente dos erros do parceiro, numa espécie de aceitação maternal onde o medo do descontínuo se anuncia pelo apelo sofrido e desesperado da mulher.

Por tudo isso, à medida que os conflitos políticos marcados pela repressão vão perdendo força, os poetas tomam para si temas que tratam da intimidade do sujeito, onde a mulher e o amor ganham destaque. Com Chico Buarque não é diferente. Percebe-se, assim, o conflito existencial que se assume através da busca da perspectiva do outro, abandonando qualquer marca da subjetividade do eu individual que, na verdade, sente e se reconhece nas diversas facetas desse indivíduo e não simplesmente como aquele que se solidariza sem deixar seu lugar para falar do “outro”. Num contexto onde a música brasileira é síntese do imaginário do povo, a obra poético-musical de Chico Buarque é fundamental para se conhecer o Brasil e, sobretudo, o sentimento brasileiro.

Visa-se agora, sem deixar de levar em conta esse rico arcabouço teórico sobre a obra de Chico, analisar como o amor é evidenciado em suas canções a partir dos anos de 1980 e como essa visão do amor reflete o comportamento e as angústias do sujeito pós-moderno.

Segundo Fontes (1999, p. 6), já a partir da década de 1970, através da presença marcante da mulher, seja como referente, emissora ou destinatária dos textos (conforme visto anteriormente), “se observa uma intensificação no envolvimento amoroso em poemas em que o teor erótico também se torna mais presente”. E prossegue: “O poeta substitui a leveza e a descontração no tratamento da mulher e do amor [...] por um maior aprofundamento no sentimento feminino e num eu-poético que muitas vezes revela um dilaceramento existencial de acentuado lirismo” (FONTES, 1999, p. 6).

Essa fase, anterior ao recorte temporal feito para esse estudo (pós anos 80), caracteriza-se por uma reincidência das canções de temática amorosa onde o sentimento

que fica evidente é do sofrimento resultado da dor da separação. O dilaceramento existencial e a evidente fragilidade do homem diante da perda do outro. As canções analisadas aqui revelam o inconformismo do sujeito diante da brutal separação do ser amado e, conseqüentemente, a natureza trágica do relacionamento amoroso, visto que, segundo Fontes (1999, p. 36) “a mais violenta separação é a que arranca o ser de sua individualidade”.

Para exemplificar esse momento, ponto de partida para as investigações desse estudo, o capítulo 3 traz uma análise pontual das canções “Pedaço de mim” (1977-78) e “Eu te amo” (1980) que refletem essa agonia pelo desejo da continuidade e a brutalidade da transição de uma condição de fusão amorosa à condição de individualidade descontínua, acarretado pela iminência da separação e da solidão. Esse exercício contribuirá para evidenciarmos a transição que ocorrerá entre o tratamento dado à temática do amor até os anos de 1980 e as transformações sofridas pelo conceito de amor, e, conseqüentemente, pela noção de indivíduo a partir dessa década.

Segundo Fontes (1999, p. 125), os anos de 1980 traduzem uma nova visão à obra de Chico Buarque: “Aliado ao lirismo que se acentua, algumas canções revelam um teor mítico que se atualiza através do insólito questionamento entre o tempo cronológico e a intemporalidade que subsiste ao circunstancial e extrapola os limites do conhecimento científico”. Desta forma, os textos, nesse momento, revelam uma inquietação espiritual somada a divagações acerca da existência de outras vidas que trazem à tona um sujeito um tanto perdido, deslumbrado, “querendo reter sentimentos e imagens que transcendem o poder humano e terreno” (FONTES, 1999, p. 125). Sobre esse aspecto, não deixamos de analisar o teor mítico presente nas canções “Todo sentimento” (1987) e “Futuros amantes” (1993) que mostram oniricamente o desejo de extinguir o tempo e adentrar na duração do mito.

Na sequência apresentamos uma abordagem das origens do conceito de pós-modernidade, suas influências diretas na transformação do amor, atingindo os relacionamentos e a canção, que se torna um dos principais itens do mercado cultural do amor, reflexo do comportamento psicossocial da sociedade brasileira. Tudo isso sem deixar de considerar a comunhão entre canção e literatura. Conforme Sant’Anna (2004, p. 13):

O que era apenas *voz*, tanto na música quanto na poesia, se converte em *grafia* marcando o ponto máximo desses movimentos de *equivalência* e *identidade*. Por isso, críticos e professores

universitários começam a se interessar pela *letra* da música popular, surgindo daí uma ensaística a ela dedicada que não é apenas o texto jornalístico das crônicas de ontem ou das necessárias histórias da música popular. Com isto se estende não apenas o conceito de música popular, mas o de literatura e, conseqüentemente, o de interpretação do texto. A literatura segue um caminho mais nítido depois do século XVIII, que é de deixar de ser um produto elitista, afastando-se do conceito de “belas-letas”, para se converter cada vez mais numa prática semiológica que procura interpretar todos os signos escritos e produzidos pelo homem.

2. O LUGAR DO SENTIMENTO AMOROSO NA PÓS-MODERNIDADE

Diversos teóricos dedicaram-se ao estudo acerca do fenômeno da pós-modernidade. Este capítulo tem a finalidade de discutir alguns desses trabalhos, sobretudo as fundamentais contribuições de Fredric Jameson, por analisarem de forma global este novo mundo, situado a partir da década de 1980, possibilitando a esta pesquisa fundamentar a discussão acerca do lugar do amor na poética contemporânea brasileira, mais exatamente na poética de Chico Buarque.

Evidenciando o caráter cultural das mudanças advindas com a pós-modernidade resalta-se a evolução das formas de produção, consumo e circulação de bens simbólicos que confirmam o surgimento de novos grupos e classes de poder e reforçam a ampliação da esfera cultural, além da revolução nas práticas e experiências cotidianas de diversos grupos baseadas num novo padrão comportamental e de estruturação da identidade que também envolvem novos padrões de relacionamentos amorosos. Segundo Lázaro (1996, p. 216) “o amor torna-se o tema central da felicidade moderna e, por isso, é presença obrigatória nas produções da indústria da cultura”, entre elas a canção. A questão da cultura, deixada à margem das disciplinas de ciências sociais, atinge altos níveis de interesse graças à sucessão de importantes modificações que a cultura nas sociedades ocidentais contemporâneas vem sofrendo e que necessitam de investigação em termos de processos intrassociais, intersociais e globais. Sendo assim, dá-se início a esse capítulo com uma sucinta, mas enriquecedora definição da conjuntura pós-moderna feita por Perry Anderson (1999, p. 108): “Uma comparação capsular com o modernismo poderia ser a seguinte: o pós-moderno surgiu da combinação de uma ordem dominante desclassificada, uma tecnologia mediatizada e uma política sem nuances”.

2.1. Amor e indivíduo pós-moderno

O objetivo principal desse subitem é originar um relato histórico das origens da ideia de pós-modernidade em suas diversas fontes políticas, econômicas e

intelectuais. Também se pretende uma investigação das condições que produziram o termo enquanto fenômeno, além de suas implicações frente os relacionamentos amorosos desses “novos sujeitos”.

No entanto, como adverte Featherstone:

Antes de olharmos para os meios de transmissão e disseminação do conceito, é preciso ter em mente uma noção mais clara do leque de fenômenos geralmente incluídos sob o guarda-chuva conceitual do pós-modernismo. Assim, é preciso levar em conta o grande interesse e até o entusiasmo que o termo despertou, dentro e fora da academia, e perguntar pela série de objetos culturais, experiências e práticas que os teóricos estão apresentando e rotulando como pós-modernos antes de podermos tomar uma decisão a respeito de seu *pedigree* político, ou de desprezá-lo como apenas mais uma breve oscilação do pêndulo. (FEATHERSTONE, 1995, p. 18)

Diversos teóricos têm se debruçado na tentativa de perfazer um percurso histórico acerca das origens do termo, de modo que consideramos a obra *As origens da pós-modernidade*, de Perry Anderson (1999) particularmente elucidativa por abordar um histórico do conceito a partir de distintas óticas até sua solidificação na década de 1970, sobretudo, a partir de um enfoque voltado à estética e à teoria literária, também de vital importância para a presente dissertação.

A ideia de “pós-modernismo” surgiu no mundo hispânico durante a década de 1930, longe do centro do sistema cultural onde só apareceria uma geração depois.

Atrelado ao modernismo, foi usada por Federico de Onís para descrever um refluxo conservador dentro do próprio modernismo, ou seja, “a busca de refúgio contra o seu formidável desafio lírico num perfeccionismo do detalhe e do humor irônico, em surdina, cuja principal característica foi a nova expressão autêntica que concedeu às mulheres” (ANDERSON, 1999, p. 10). Somente vinte anos depois, o termo surge enquanto categoria de época, e não estética, no mundo anglofalante.

Observando esse contexto, Arnold Toynbee publica em 1934 o primeiro volume do *Study of History* onde revelou que duas forças poderosas convergiram para modelar a história recente do Ocidente, são elas o industrialismo e o nacionalismo. Sem deixar de considerar o importante acontecimento ocorrido no fim do século XIX quando a escala internacional da indústria rompeu as barreiras da nacionalidade. Oriunda do conflito entre essas tendências, o advento da Grande Guerra torna evidente o surgimento de uma nova era onde o poder nacional não podia mais ser auto-suficiente.

Era dever dos historiadores achar um novo horizonte apropriado para a época, que só podia ser encontrado no nível mais elevado das

civilizações, acima da ultrapassada categoria das nações-Estados. Foi a tarefa que Toynbee se atribuiu nos seis volumes do seu *Study of History* publicado – ainda incompleto – antes de 1939. (ANDERSON, 1999, p. 10-11)

A época iniciada com a guerra franco-prussiana é chamada de “idade pós-moderna” no oitavo volume da obra publicado em 1954. Ao passo que a sociedade ocidental torna-se “moderna”, quando consegue deixar a burguesia numerosa e competente o bastante para dominá-la, a “idade pós-moderna” é marcada pela evolução de uma classe operária industrial no Ocidente e pela “ameaça” de grupos sociais e intelectuais ligados à cultura fora do Ocidente, empenhados em dominar os segredos da modernidade e usá-los contra o mundo ocidental.

Ainda sobre o conceito de pós-moderno, foi com Charles Olson que “uma teoria estética ligou-se a uma história profética, com uma agenda que aliava a inovação poética à revolução política na tradição clássica das vanguardas europeias do período anterior à guerra” (ANDERSON, 1999, p. 18).

Em 1959, C. Wright Mills e Irving Howe, pertencentes ao contexto de esquerda nova-iorquina, exploram o termo da seguinte maneira, conforme Anderson (1999, 18-19):

O sociólogo, de modo mais caústico, usou o termo para indicar uma época na qual os ideais modernos do liberalismo e do socialismo tinham simplesmente falido, quando a razão e a liberdade se separaram numa sociedade pós-moderna de impulso cego e conformidade vazia. O crítico, de modo mais brando, usou-o para descrever uma ficção contemporânea incapaz de sustentar a tensão modernista com uma sociedade circundante cujas divisões de classe tornavam-se cada vez mais amorfas com a prosperidade do pós-guerra.

Tratando da relação do conceito com a literatura e das influências da cultura e do comércio, fundamentais para essa pesquisa, Anderson (1999, p. 19) cita Harry Levin que

[...] deu à ideia de formas pós-modernas um contorno mais agudo, para descrever uma literatura derivada que havia renunciado aos rígidos padrões intelectuais do modernismo em prol de uma relaxada meia síntese – sinal de uma nova cumplicidade entre o artista e o burguês numa suspeita encruzilhada de cultura e comércio.

Nos anos de 1960, o crítico Leslie Fiedler transforma tais considerações através do culto a uma nova sensibilidade oriunda da geração jovem da América de “excluídos da história”. Uma geração de mutantes culturais cujos valores, baseados no

desinteresse e desligamento achava expressão numa nova literatura, pós-moderna. Segundo ele “essa literatura produziria um cruzamento de classes e uma mistura de gêneros, repudiando as ironias e formalismos modernistas, para não falar nas distinções entre elevado e inferior, numa volta desinibida ao sentimental e burlesco” (FIEDLER, 1969, *apud* ANDERSON, 1999, p. 19). Aliada ao momento histórico, a versão de Fiedler para o pós-moderno era difundida por meio do convite à emancipação do vulgar e à libertação dos instintos. No entanto, apesar de todos esses olhares anteriores sobre o termo, a ideia de pós-moderno recebeu maior difusão, somente a partir dos anos de 1970.

Em 1972 se estabelece a noção de pós-moderno como referência coletiva a partir da publicação do periódico *boundary 2* (*fronteira 2*) que tinha como subtítulo *Revista de Literatura e Cultura Pós-modernas* e principal ensaio da primeira edição intitulado “Modernismo e pós-modernismo: abordando o presente na poesia americana” de David Antin. Criada por William Spanos, no auge da guerra do Vietnã, tinha como objetivo

[...] fazer a literatura voltar ao domínio do mundo”, no “momento mais dramático da hegemonia americana e do seu colapso”, e demonstrar que o “pós-modernismo é uma espécie de rejeição, um ataque, um solapamento por parte do formalismo estético e do conservadorismo político do *New criticism*. (SPANOS, 1990, *apud* ANDERSON, 1999, p. 24)

Um dos primeiros colaboradores da revista, Ihab Hassan ampliou o campo das tendências que radicalizavam ou rejeitavam as mais importantes características do modernismo, incluindo aí as artes visuais, a tecnologia e a canção.

Mas um problema maior permanecia: o pós-modernismo, perguntava, é “apenas uma tendência artística ou também um fenômeno social?” E, “neste caso, como se juntam e separam os vários aspectos desse fenômeno – psicológicos, filosóficos, econômicos, políticos?” A essas perguntas não deu uma resposta coerente, embora fizesse uma importante observação: “o pós-modernismo, como forma de mudança literária, poderia ser distinguido tanto das vanguardas mais antigas (cubista, futurista, dadaísta, surrealista etc.) como do modernismo. Nem olímpico e distante como este nem boêmio e rebelde como aquelas, o pós-modernismo sugere um tipo diferente de acomodação entre a arte e a sociedade”. (ANDERSON, 1999, p. 26)

Anos mais tarde, uma nova visão contextual a partir do *design* mostraria a desilusão de Hassan com o pós-moderno, mas, sobretudo, evidenciaria a arte responsável por projetar o termo para o domínio público em geral:

Quando escreveu a introdução à sua coletânea de textos sobre o assunto, *The Postmodern Turn* [A guinada pós-moderna], em 1987, deixou claro que o título era também uma espécie de adeus: “o próprio pós-moderno mudou, dando, a meu ver, a guinada errada. Encurralado entre a truculência ideológica e a ineficácia desmistificadora, preso no seu próprio *Kitsch*, o pós-modernismo tornou-se uma espécie de pilhéria eclética, refinada lascívia de nossos prazeres roubados e descrenças fúteis”. (ANDERSON, 1999, p. 27-28)

Essa “guinada” que prioriza a liberdade, a fluidez, a incerteza, a descentralização e a pluralidade também afeta as relações amorosas como fica claramente exposto na canção “Samba do grande amor” (1983) em que o eu-lírico vê seu sentimento descartado pelo parceiro após todas declarações de amor e comprometimento feitas por ele (“Fui muito fiel/Comprei anel/Botei no papel o grande amor”), representando, dessa forma a agonia dos ideais defendidos pela tradição amorosa baseados na fidelidade e no compromisso eterno (“Hoje eu tenho apenas uma pedra no meu peito/Exijo respeito, não sou mais um sonhador”).

Abordando o novo eixo de renovação entre a arte e a sociedade, Robert Venturi, Denise Scott Brown e Steven Izenour publicam em 1972 o manifesto arquitetônico *Learning from Las Vegas* (*Aprendendo com Las Vegas*). Segundo Anderson (1999, p. 29):

Contrastando a planejada monotonia das megaestruturas modernistas com o vigor e a heterogeneidade do crescimento urbano espontâneo, *Learning from Las Vegas* resumiu essa dicotomia numa frase: “construção para o Homem” *versus* “Construção para homens (mercados)”.

Definido agora como movimento, o pós-modernismo consistia numa “mistura libertadora do novo e do velho, do elevado e do vulgar” apoiada em recursos simbólicos que buscavam contemplar a necessidade contemporânea por uma nova espiritualidade. Nela, a informação é mais valiosa do que a produção, de maneira que antigas polaridades como esquerda *versus* direita, capitalismo *versus* operariado perdem o sentido (ANDERSON, 1999, p. 30).

Em 1979, Jean-François Lyotard publica a primeira obra filosófica a abordar o conceito de pós-moderno *A condição pós-moderna*. Giddens (1991, p. 12) no seu livro *As consequências da modernidade* considera Lyotard como o teórico responsável pela popularização do conceito de pós-modernidade, referindo-se ao termo como “um deslocamento das tentativas de fundamentar a epistemologia, e da fé no progresso planejado humanamente”. Ainda segundo Giddens, a condição da pós-modernidade

tinha como característica principal o enfraquecimento do poder das “grandes narrativas” responsáveis por inserir o sujeito numa história com um passado definido e um futuro profetizado.

Anderson (1999, p. 32) descreve o entendimento de Lyotard sobre o conceito da seguinte forma:

Para Lyotard, a chegada da pós-modernidade ligava-se ao surgimento de uma sociedade pós-industrial [...] na qual o conhecimento tornara-se a principal força econômica de produção numa corrente desviada dos Estados nacionais, embora ao mesmo tempo tendo perdido suas legitimações tradicionais. Porque, se a sociedade era agora melhor concebida, não como um todo orgânico nem como um campo de conflito dualista (Parsons ou Marx) mas como uma rede de comunicações linguísticas, a própria linguagem – “todo o vínculo social” – compunha-se de uma multiplicidade de jogos diferentes, cujas regras não se podem medir, e inter-relações agonísticas.

A perda da credibilidade das metanarrativas, que traduzem uma das principais características da condição pós-moderna, é tratada como uma mudança total na conjuntura humana. Entre as grandes narrativas extintas, Lyotard cita a redenção cristã, o progresso iluminista e a unidade romântica. Ao passo que a ciência encontra-se a serviço do poder, as relações sociais tendem para o contrato temporário nas diferentes áreas da existência humana, seja política, emocional ou sexual, os vínculos tornam-se mais econômicos e flexíveis que os da modernidade. Anderson (1999, p. 34-35) vai além, explorando a influência da produção cultural sobre as relações afetivas dos indivíduos:

A única coisa que poderia destruir o capitalismo era o “desvio do desejo” entre os jovens, em todo o mundo, de um investimento da libido no sistema para estilos de conduta “cujo único guia é a intensidade afetiva e a multiplicação do poder da libido”. O papel dos artistas de vanguarda [...] era explodir os obstáculos à manifestação desse desejo lançando as formas da realidade estabelecida às chamas.

Bauman (2004, p. 19), discutindo a questão dos relacionamentos na contemporaneidade, afirma que seguindo os padrões de consumo que prevêm a satisfação instantânea, os vínculos empobrecem as relações humanas, já que a líquida racionalidade moderna nega a eles os direitos dos ultrapassados “compromissos duradouros” considerados opressores e propagadores da dependência. Diante desse quadro, “em vez de haver mais pessoas atingindo mais vezes os elevados padrões de amor, esses padrões foram baixados”. Em decorrência disso, “o conjunto de experiências às quais nos referimos com a palavra amor expandiu-se muito. Noites

avulsas de sexo são substituídas pelo codinome de ‘fazer amor’”. “Amar” converteu-se numa habilidade facilmente adquirida e dominada por meio da prática frequente em meio à repentina fartura e clara disponibilidade das “experiências amorosas”.

O novo quadro traçado nos anos de 1980 de avanço da ideologia de direita que culminou com o colapso do bloco soviético, fez surgir a mais grandiosa de todas narrativas que dominou o mundo: “a vitória global do mercado” apoiada na promessa única de liberdade e prosperidade (ANDERSON, 1999, p. 39).

Lyotard, de certa forma, já antevia esse panorama ao escrever que “a emancipação não é mais a tarefa de conquistar e impor a liberdade de fora”, mas, na verdade, trata-se de “um ideal que o próprio sistema se esforça em realizar na maioria das áreas que cobre, como o trabalho, os impostos, o mercado, a família, o sexo, a raça, a escola, a cultura, a comunicação [...], isto é emancipação palpável” (LYOTARD, 1990, *apud* ANDERSON, 1999, p.42).

Pela primeira vez, a ideia de pós-modernidade receberia um tratamento mais abrasivo no discurso do filósofo e sociólogo alemão Jürgen Habermas, *Modernidade: Um projeto incompleto*, ao receber o prêmio Theodor W. Adorno em 1980. Constatando que as vanguardas revolucionárias do início do século XX falharam no propósito de abolir com a separação entre a arte e a vida, já que “isso requeria também uma recuperação simultânea dos recursos da ciência e da moralidade e a interação das três para animar o mundo da vida”, Habermas afirma que o culto a uma absoluta subjetividade enfraquecia a lógica da sociedade capitalista (ANDERSON, 1999, p. 45).

Pois as tensões da modernidade estética reproduzem em miniatura as pressões na estrutura do seu quadro das sociedades capitalistas em geral. Por um lado, essas sociedades são governadas por “sistemas” de coordenação impessoal, mediada pelos mecanismos centrais do dinheiro e do poder [...]. Por outro lado, o “mundo da vida” que é integrado por normas intersubjetivas, no qual prevalece a ação comunicativa e não a instrumental, precisa ser protegido da “colonização” promovida pelos sistemas – sem, no entanto, passar dos seus limites. (ANDERSON, 1999, p. 46-47)

Chegamos então ao primeiro momento de dificuldade para a conceituação do termo pós-modernidade: enquanto Lyotard abordava a deslegitimação das grandes narrativas e Habermas explorava a colonização do mundo da vida, não se concretizava uma real interpretação histórica do conceito capaz de determiná-lo no tempo ou no espaço. Foi diante desse cenário que Fredric Jameson realizou sua conferência inicial sobre pós-modernismo em 1982. Segundo ele, o que estava em disputa em meio a essa

interação de distintas ideias era “o conflito estético entre realismo e modernismo, cuja navegação e renegociação é ainda inevitável para nós hoje” (JAMESON, 1977, *apud* ANDERSON, 1999, p. 59). Descrevendo cada um desses períodos e abordando as manifestações culturais, políticas e sua influência nas mudanças socioeconômicas, ele continua

[...] as alternativas do realismo e do modernismo nos parecem intoleráveis: o realismo porque suas formas revivem a experiência mais antiga de um tipo de vida que não está mais entre nós no futuro já arruinado da sociedade de consumo; o modernismo porque suas contradições se revelaram na prática mais agudas que as do realismo. (JAMESON, 1977, *apud* ANDERSON, 1999, p. 59)

É a partir desse raciocínio que se encontra uma brecha para o pós-modernismo como a arte do período. Ficava a sensação generalizada de que alguma divisão ou salto qualitativo nos separava do degenerado modelo modernista do início do século XX. Algumas das marcas que evidenciaram tal distanciamento tratam do papel exercido pelos computadores, da genética e, sobretudo, do pós-modernismo na literatura e nas artes.

Após todo esse percurso histórico do termo, apresentado por alguns dos maiores estudiosos da pós-modernidade, é Jameson o responsável por definir tal período como um novo culto do Belo que retrata uma “colonização da realidade geralmente por formas espaciais e visuais” levando a uma “mercantilização dessa mesma realidade intensamente colonizada em escala mundial” (JAMESON, 1998, *apud* ANDERSON, 1999, p. 152).

Algumas fontes da mudança de direção sofridas pela sociedade eram apontadas por Jameson levando em conta a pesada influência da propaganda e da mídia para mascarar a exploração e a injustiça social, além da visível separação entre vida pública e privada, responsáveis pelo desenvolvimento de uma sociedade sem precedentes.

Em termos psicológicos podemos dizer que, como economia de serviços, estamos doravante tão afastados das realidades da produção e do trabalho que habitamos um mundo onírico de estímulos artificiais e experiência via TV: nunca, em nenhuma civilização anterior, as grandes preocupações metafísicas, as questões fundamentais do ser e do significado da vida pareceram tão absolutamente remotas e sem sentido. (JAMESON, 1971, *apud* ANDERSON, 1999, p. 63)

Associando o período modernista ao capitalismo monopolista e o pós-modernismo ao capitalismo tardio situado após a segunda grande guerra, Jameson usa

este último para abordar a ótica de uma dominante cultural, que comanda a transformação do campo cultural na sociedade contemporânea. Desta forma, o pós-modernismo teria como base a influência do capitalismo multinacional contemporâneo difundido por uma “rede global descentralizada”, cuja consequência é o vitorioso avanço da cultura em todo âmbito social, “a ponto de se poder dizer que tudo em nossa vida social [...] tornou-se ‘cultural’” (JAMESON, 1984, *apud* EAGLEATON, 1998, p. 26).

Contudo, apesar desse ser o nítido retrato da realidade pós-moderna, o nível do simbólico, representado por meio das letras das canções, revelará a angústia íntima do sujeito contemporâneo em meio a questionamentos de caráter existencial e ao desejo de viver o amor eterno e único, como se verá nas canções “Todo sentimento” (1987), “Futuros amantes” (1993) e “Sempre” (2006).

Sendo o modernismo o processo comprometedor da estabilidade que caracteriza a modernidade, podemos observar que o conceito de “moderno” se incorpora ao de “contemporâneo” responsável por justificar e legitimar a produção artística de vanguarda até a década de 1970. Essas vanguardas históricas atuavam por meio da “supressão dos limites do estético, em direção a um alcance metafísico, ou histórico-político da obra” (VATTIMO, 1996, p. 43).

Superando esse processo, o pós-modernismo é concebido impulsionado pelo aparecimento de inovadoras tecnologias que modificam a relação entre arte e sociedade. *A guinada cultural* (1982), de Fredric Jameson, torna-se texto base nos estudos do pós-moderno a partir de “cinco lances decisivos” (ANDERSON, 1999, p. 66). Acreditando ser a definição de Jameson a mais completa sobre o pós-modernismo, Anderson esmiúça os “cinco lances” assim elencados por Salles (2005, p. 21):

1. A pós-modernidade cultural se escora em novos modos de produção, em uma nova “lógica do capital”.
2. A cultura é a *segunda natureza*, já que o modernismo destruiu a natureza primitiva; a destruição do passado minou a objetividade e instaurou a subjetividade. A publicidade e as mídias eletrônicas desempenham papel ativo nesse processo.
3. Abrangência de todas as manifestações culturais; acompanhada pelo cruzamento interdisciplinar, confluindo em uma “teoria”.
4. Entrada de novos povos no “palco global”; segundo Anderson, o Terceiro Mundo nivela por baixo a cultura, encerrando a era das “obras-primas do Modernismo”.

5. A tentativa de evitar uma “moralização” do pós-modernismo, sem a arcaica classificação entre bem e mal.

O primeiro lance trata da ligação do pós-modernismo com os assuntos da ordem econômica. De simples ruptura estética ou modificação epistemológica, o termo converte-se no marco cultural do novo momento histórico da maneira de produção imperante. O termo “sociedade de consumo” é considerado como palavra-chave para as relações do futuro. Nesse sentido:

Aí Jameson assinalou a explosão tecnológica da eletrônica moderna e seu papel como principal fonte de lucro e inovação; o domínio empresarial das corporações multinacionais, deslocando as operações industriais para países distantes com salários baixos; o imenso crescimento da especulação internacional; e a ascensão dos conglomerados de comunicação com um poder sem precedentes sobre toda a mídia e ultrapassando fronteiras. (ANDERSON, 1999, p. 66)

Segundo Featherstone (1995), a cultura de consumo apresenta três perspectivas fundamentais. A primeira trata da ampliação da produção capitalista de mercadorias, atrelada à cultura de consumo que origina uma sociedade cada vez mais pautada nas atividades de consumo e na acumulação de bens materiais. Esse fenômeno, apesar de resultar em mais igualdade e liberdade individual, é visto por alguns como fomentador da capacidade de manipulação ideológica e controle da população. A segunda perspectiva surge em decorrência da relação entre o acesso e a satisfação proporcionada pelos bens, ou seja, o sujeito adquire os bens de consumo com a finalidade de criar vínculos ou estabelecer diferenciações sociais. Em terceiro lugar o teórico evidencia as reações físicas e o prazer estético produzidos pelas situações de consumo apoiadas pelo forte apelo do imaginário cultural consumista que alimenta os sonhos e desejos da população.

Esse comportamento dissemina-se cada vez mais na sociedade pós-moderna de forma que dentro da nova classe média cresce o número de pessoas que entendem a vida como sujeita a constante modelagem estética, onde não há um “verdadeiro eu” mas um amontoado de identidades cambiáveis a depender da necessidade do contexto. A vontade de estar sempre se desenvolvendo, adquirindo novos valores e aprendizados, defendida pelos pós-modernistas, e cuja origem ascende aos românticos, ganha forma orientando o estilo de vida sempre renovável do sujeito contemporâneo, onde o padrão vigente desconstrói antigas regras e o que importa são apenas as escolhas.

Um novo contexto atinge integralmente a vida do sujeito contemporâneo, influenciando as relações de classe, os interesses políticos, econômicos e, mais profundamente, os ideais existenciais e amorosos da sociedade. “A cultura nesse sentido, como inevitável tecido da vida no capitalismo avançado, é agora a nossa segunda natureza” (ANDERSON, 1999, p. 67).

Aproximando essa realidade para o campo do sentimento humano, Bauman (2004, p. 27-28) sintetiza assim a relação entre as parcerias amorosas e a sociedade de consumo:

[...] a parceria segue o padrão do shopping e não exige mais que as habilidades de um consumidor médio, moderadamente experiente. Tal como outros bens de consumo, ela deve ser consumida instantaneamente (não requer maiores treinamentos nem uma preparação prolongada) e usada só uma vez, “sem preconceito”. É, antes de mais nada, eminentemente descartável.

E prossegue:

Consideradas defeituosas ou não “plenamente satisfatórias”, as mercadorias podem ser trocadas por outras, as quais se espera que agradem mais, mesmo que não haja um serviço de atendimento ao cliente e que a transação não inclua a garantia de devolução do dinheiro. Mas, ainda que cumpram o que delas se espera, não se imagina que permaneçam em uso por muito tempo. Afinal, automóveis, computadores ou telefones celulares perfeitamente usáveis, em bom estado e em condições de funcionamento satisfatórias são considerados, sem remorso, como um monte de lixo no instante em que “novas e aperfeiçoadas versões” aparecem nas lojas e se tornam o assunto do momento. Alguma razão para que as parcerias sejam consideradas uma exceção à regra?

Ao tratar da noção da “sociedade de mídia ou espetáculo”, fundamental aos estudos da pós-modernidade, não se pode deixar de abordar a teoria de Walter Benjamin (1988, p. 169) publicada no artigo “A obra de arte na era da reprodutibilidade técnica” que reforça as mudanças sucedidas nas condições de produção, que geram temas de discussão em todos os setores da cultura e, conseqüentemente, na maneira como o sujeito vê a si e se relaciona com o outro. Segundo Benjamin, a tecnologia permite a reprodução em massa de obra de arte, vê-se o advento da imprensa, da fotografia, do cinema, do disco e do rádio, de modo que a substituição e assimilação do real (imagem original) pelo virtual (a reprodução) provocam a “destruição da aura” presente apenas na arte primeira.

Na pós-modernidade, essa “aura” não possui a mesma importância já que, agora, a nova sociedade de consumo incentiva o avanço tecnológico que proporciona

lucro e status. Outras ações como a influência da política das multinacionais e a promoção da mídia internacional reforçam o conceito de cultura como produto, transformada em objeto passível de livre reprodução em grande escala, daí a origem do segundo lance. Este busca revelar as consequências dessas alterações para a experiência do sujeito efetivamente. A abordagem referente à “morte do sujeito” logo se torna o tema mais difundido dentre todas as expressões do pós-moderno interpretadas por Jameson:

Era uma paisagem psíquica, segundo ele, cuja base fora rompida pela grande agitação dos anos 60 – quando tantos invólucros de identidade tradicionais foram desfeitos pela dissolução das restrições dos costumes – mas que agora, após as derrotas políticas da década de 70, se achava expurgada de todos os resíduos radicais. Entre os traços da nova subjetividade, com efeito, estava a perda de qualquer senso ativo de história, seja como esperança, seja como memória. (ANDERSON, 1999, p. 67-68)

A integração eletrônica do planeta estabelece uma nova geografia capaz de unir os eventos de todo o mundo num espetáculo diário. Observando esse quadro indicador da experiência pós-moderna, Jameson aborda a “diminuição do afeto” como consequência do processo de superficialidade do sujeito inseguro diante da perda dos referenciais antes estáveis. A fluidez e hesitação típicas da vida contemporânea geram a insegurança nos relacionamentos amorosos onde a noção de compromisso é cada vez mais escassa frente à nova ordem do mercado consumidor que incentiva a “novidade” e a “variedade”.

As canções de Chico Buarque compostas até o início da década de 1980 são intensamente representativas da insegurança do sujeito também diante da perda amorosa que significa a perda da própria identidade que parte com o parceiro amoroso no momento da separação. “Pedaço de mim” (1977-78) e “Eu te amo” (1980) traduzem um período em que a separação era a principal temática, dessa forma pode-se considerar que a “diminuição do afeto” citada por Jameson seja uma consequência da insegurança do sujeito frente ao “fantasma” constante da separação. O arrebatamento amoroso oferece ao sujeito “a ilusão de que pode sair do isolamento propiciado por seu estado descontínuo e lançar-se na continuidade pela qual anseia. Entretanto, diante da precariedade da fusão erótica, o indivíduo sofre o temor da separação e a constante ameaça do descontínuo” (FONTES, 1999, p. 37).

Tratando de algumas das características da separação, Giddens (1993, p. 116-117) escreve:

Quando um relacionamento termina, uma imagem do outro, hábitos associados ao outro e a expectativa de que possa ocorrer uma reconciliação persistem posteriormente por muitos anos, não apenas para a pessoa abandonada, mas até mesmo para quem toma a iniciativa da separação. O luto é a condição do desprendimento de hábitos que do contrário transformam-se em traços viciados no presente. [...] Em cada caso há um rompimento cognitivo e emocional com o passado psicológico, assim como uma reescrita da narrativa do eu.

Refletindo as transformações sofridas pelo indivíduo e a livre conexão no mundo, os discursos dedicados ao campo cultural também conceberam um fenômeno discursivo inovador. Conforme Anderson (1999, p. 69) o terceiro lance *jamesoniano* está fundamentado na interdisciplinaridade, ou seja, na convivência de distintas teorias em uma única que será um marco constitutivo da argumentação pós-moderna. Ao passo que justapõe diversos aspectos de campos estanques do conhecimento, a abordagem de Jameson estabelece a abrangência que possibilita “uma majestosa expansão do pós-moderno por praticamente todo o espectro das artes e grande parte do discurso sobre elas”.

O quarto lance trata da emergência cultural do Terceiro Mundo resultado da expansão das fronteiras do capital e do enfraquecimento da cultura nativa. A conexão do planeta no mercado global propicia a integração de novos povos e o avanço das jovens gerações o que, conseqüentemente, dilui a autoridade do passado e com ela todo um acervo de cultura herdada. O resultado desse processo, segundo Jameson, é uma vertiginosa “queda de ‘nível’ com o pós-moderno” (ANDERSON, 1999, p. 75). Ao passo que a cultura modernista mostrava-se elitista, já que reproduzia a voz dos exilados e o caráter das vanguardas intransigentes, desafiando os padrões de mercado, a cultura pós-modernista é mais popular. Nesse sentido, a marca do pós-moderno foi a ampliação do conjunto de inovadores modelos de consumo e produção, entre eles, a arte fruto das angústias de uma minoria excluída da sociedade que ganhara voz. Daí pode-se citar a letra-poética de resistência contra a opressão e a censura, corporificada em marginalizados de toda ordem que ganham espaço e voz na obra de Chico Buarque, transformando o artista numa “unanimidade nacional” junto à opinião pública. Nascia um mito “que perigosamente circulava na cena política e cultural. Uma imagem capturada pela câmara clara da mídia e pela câmara obscura da ideologia de uma certa esquerda hegemônica no país” (DINIZ, 2004, p. 262).

O último lance “consiste na ausência, ou superação, da polarização moral sobre o pós-modernismo” (SALLES, 2005, p. 34). A nova cultura pós-moderna se justifica pelo enfraquecimento do prestígio de teorias antes consideradas verdades absolutas, abalando determinadas noções que fundamentavam a modernidade no período anterior ao ano de 1890. Dessa forma, “a incerteza tornou-se um critério essencial para a compreensão do mundo: sabemos que não podemos mais dizer ‘no instante X o elétron A se encontrará no ponto B’, mas ‘no encontro X haverá uma certa probabilidade de que o elétron A se encontre no ponto B’” (ECO, 2000, *apud* SALLES, 2005, p. 34).

Após abordar o pós-moderno em relação à transformação do capital, à mutação do sujeito e ao desenvolvimento do campo de investigação cultural, Jameson pôde investigar as bases sociais e o modelo geopolítico do pós-modernismo. Evidenciando as mudanças ocorridas nas classes sociais, observou a criação de uma camada de empregados e profissionais, fruto do avanço dos setores de serviços, marca das sociedades capitalistas desenvolvidas. Acima dela as corporações multinacionais, cujo poder perpassa a economia global, e abaixo as tradicionais formações de classe, enfraquecidas pelo fracionamento das identidades e dividida em grupos localizados fundamentados em distinções étnicas e sexuais. A canção “Cambaio” (2001) é significativa ao abordar alguns desses aspectos por meio de uma forte crítica aos padrões estéticos e comportamentais do recente século XXI:

Vejo fulana a festejar na revista
Vejo beltrana a bordejar no pedaço
Divinais garotas
Belas donzelas no salão de beleza
Altas gazelas nos jardins do palácio
Eu sou mais as putas

Sobre a visão de Jameson do fenômeno pós-moderno, Anderson (1999, p. 79) escreve o seguinte:

Foi obtida, sem dúvida, porque o mapeamento cognitivo que oferecia do mundo contemporâneo captava de maneira tão inesquecível – ao mesmo tempo de forma lírica e cáustica – as estruturas imaginativas e a experiência vivida da época, assim como as fronteiras entre uma coisa e outra.

A obra de Jameson apresenta a mais sugestiva narração da complicada e desigual relação entre cultura pós-moderna e pós-modernidade socioeconômica

realizada até hoje, apesar de não apresentar uma resposta aos questionamentos oriundos de uma sociologia do pós-moderno. Não surpreende o fato dele não atingir o “terreno elevado da perspectiva crítica”, visto a sensibilidade que demonstra frente à “contínua imbricação da teoria pós-moderna com aquilo sobre que ela pretende teorizar”. Jameson reconhece a necessidade de sua interação com o problema teórico que a pós-modernidade o induziu e o quão confuso é “ficar do lado do pós-modernismo” (CONNOR, 2004, p. 47) no seguinte trecho de um de seus ensaios:

A questão é que nos encontremos a tal ponto *no âmbito* da cultura do pós-modernismo que o seu repúdio fácil é tão impossível quanto qualquer celebração igualmente fácil dela é complacente e corrupta. O julgamento ideológico do pós-modernismo hoje implica necessariamente, pensaríamos, um julgamento sobre nós mesmos, bem como sobre os artefatos em questão. (JAMESON, 1984, *apud* CONNOR, 2004, p. 47)

Debatendo outras questões sobre “Qual é o período mais correto do pós-moderno? A que configuração intelectual corresponde? Qual a reação adequada a ele?”, outras obras foram produzidas a partir dos estudos de Jameson. David Harvey apresenta uma teoria mais completa ligada ao aspecto econômico em *Condition of Postmodernity* (1990) e Terry Eagleton discute o impacto da difusão ideológica do termo na obra *As ilusões do pós-modernismo* (1996), enfocando o aspecto político e teórico em sua crítica ao pós-modernismo que desconsidera o forte apelo ligado ao tema. Dentre os vários autores citados por Anderson em *As origens da pós-modernidade*, Eagleton é um dos teóricos inserido entre as “três contribuições” que considera relevantes na tentativa de extrapolar ou corrigir os conceitos do precursor Fredric Jameson nos estudos do fenômeno pós-moderno. Segundo Anderson (1999, p. 134), “a ilusão, e não o equilíbrio, constitui a base do pós-modernismo” na concepção de Eagleton.

Observando como essa nova realidade interfere no ideal amoroso, constata-se a inversão do princípio mais difundido sobre o amor que agora se converte em “amar a si mesmo como a um deus, ser amado pelo próximo tal como se quer amar a si mesmo” (LÁZARO, 1996, p. 220).

Amar-se é uma obrigação, consumir-se um prazer: o prazer obrigatório. O discurso dos produtos da indústria cultural não se cansa de nos fazer esse convite e, a rigor, não há felicidade socialmente aceitável fora desses parâmetros. Estes fenômenos estão na raiz daquilo que se designa como o ‘narcisismo’ contemporâneo. Nele o amor deslocou-se para a imagem que o indivíduo faz de si mesmo e para aquela que ele deseja ver refletida nos olhos dos outros. Amar-se e ser amado implicam em adaptação automática a padrões

positivamente qualificados que circulam pela mídia e se estampam no corpo do próximo. (LÁZARO, 1996, p. 220)

A evolução da tecnologia é outra condição relacionada ao surgimento da pós-modernidade no que se refere às muitas invenções que transformaram a vida urbana no início do século passado e a dinâmica industrial, como o automóvel, o rádio e o cinema, alterando o registro da percepção artística através dos ideais de glamour e velocidade. Após a experiência da Segunda Guerra Mundial, que altera esse cenário, a produção em massa de bens padronizados integrou-se a uma inovadora fisionomia do mundo mecânico, onde cada vez mais a inovação tecnológica converte-se numa regra da produção industrial, mobilizando o capital. Mas a invenção de maior importância histórica mundial foi a televisão, sobretudo com a propagação da televisão em cores no início dos anos de 1970. Esse foi o avanço tecnológico responsável pelo salto qualitativo no vigor das comunicações de massa e pela edificação do pós-moderno como um índice de transformação crítica na relação entre tecnologia avançada e o imaginário popular.

Outrora, em júbilo ou alarmado, o modernismo era tomado por imagens de máquinas; agora, o pós-modernismo é dominado por máquinas de imagens. Em si mesmos, o aparelho de televisão e o terminal de computador com que eventualmente se fundirá são objetos peculiarmente vazios – zonas nulas dos interiores domésticos ou burocráticos que não apenas são incapazes como “condutores de energia psíquica” como tendem a neutralizá-la. (ANDERSON, 1999, p. 105)

Segundo Lázaro (1996, p. 215), “a ampliação quantitativa dos meios de comunicação envolve não só um maior número de indivíduos mediatizados por esses processos na construção social da subjetividade, como também se altera a qualidade desse envolvimento”. Apresentando um interessante exemplo dessa problemática, Bauman (2004, p. 12-13) descreve os atuais “relacionamentos virtuais” que, ao contrário dos “reais” não prevêm o comprometimento e a dedicação que podem se converter em frustrações diante de uma possível separação.

Diferentemente dos “relacionamentos reais”, é fácil entrar e sair dos “relacionamentos virtuais”. Em comparação com a “coisa autêntica”, pesada, lenta e confusa, eles parecem inteligentes e limpos, fáceis de usar, compreender e manusear. Entrevistado a respeito da crescente popularidade do namoro pela Internet, em detrimento dos bares para solteiros e das seções especializadas dos jornais e revistas, um jovem de 28 anos da Universidade de Bath apontou uma vantagem decisiva da relação eletrônica: “Sempre se pode apertar a tecla de deletar”.

Vê-se que atrelada ao desenvolvimento da cultura de consumo, desenvolve-se uma corrente de pensamento vastamente difundida que enaltece e justifica a estilização da vida. Diante desse novo quadro onde a preocupação com o estilo de vida ganha importância, fenômenos como as práticas, a exibição e as experiências de consumo no cotidiano social não podem mais ser somente relacionados a conceitos puramente monetários e racionais.

O conceito de consumo passa a explorar outros âmbitos da vida de sujeitos que também procuram em seus relacionamentos com o outro a “última novidade” e a “garantia de satisfação”, aventurando-se numa busca, sem regras ou limitações, por experiências plenas de vida.

O contexto jovial de liberdade que permeia a canção “Meu namorado” (1982) também retrata essa ideia de aventura diante da entrega amorosa que é pautada na satisfação dos desejos momentâneos (“Vejo meu bem com seus olhos/E é com meus olhos/Que o meu bem me vê”). Por sua vez, Bauman (2004) observa outro comportamento da pós-modernidade ligado ao fenômeno de “estilização da vida” onde um passeio pelo shopping pode servir de excelente estímulo para “abandonar-se aos impulsos”. Diferentemente de seguir um desejo, render-se aos impulsos é apostar na transitoriedade, acreditando na ausência de grandes consequências para seus atos, o que permite novos períodos de êxtase prazeroso. Num mundo de velocidade e aceleração, a conduta torna-se guiada pelo impulso, ação do poder do mercado de consumo até mesmo nos relacionamentos. Como em qualquer investimento em que se entra com tempo, dinheiro e esforços que poderiam estar sendo empregados para outros fins, em um relacionamento também se espera desfrutar do lucro, nesse caso, denominado “segurança”: a companhia fiel que lhe serve de consolo e apoio em todos os momentos da vida, mas é preciso ficar atento, pois “estar num relacionamento” significa, sobretudo, uma incerteza constante. Por outro lado, diante da instantaneidade e da disponibilidade dos dias atuais, quanto menos você investe numa relação, menos inseguro vai se sentir diante da instabilidade de suas emoções futuras.

Por outro lado, a arte não é deixada à parte pelos estudiosos do fenômeno da “estetização da vida”. Na verdade, eles decretam o “fim” da era das grandes obras-primas apoiados no argumento de que a massificação hegemônica pós-moderna e o poder de influência dos meios de comunicação de massa minam com a subjetividade criativa do sujeito. Sobre esse aspecto, Anderson parece afirmar que a teoria de Jameson

implica uma plena submissão do estético ao poder econômico da “lógica do capital”. Quanto a essas ideias acerca dos valores estéticos e sua ligação com o capital, é necessário reconhecer a dependência que alguns setores artísticos como o cinema, o teatro e a música popular têm diante do capital, financiador de sua produção e divulgação para as massas. No entanto, veremos que algumas canções terão como temática a crítica aos padrões estéticos e de comportamento cultuados no pós-modernismo. A já citada “Cambaio” (2001) é um exemplo de letra que traduz o contexto dos estereótipos de beleza, moda e fama norteadores da sociedade no século XXI. A personalidade agora se forma por meio da ação direta da mídia, o papel de controlador da socialização do sujeito, antes destinado à família, agora é exercido pelos poderosos interesses políticos e econômicos que compõem os meios de comunicação.

Desse contexto advém um pós-moderno que é em essência uma mistura indiferente de formas de artes – pintura, fotografia, literatura, cinema, música popular –, acatamento à mídia e ao poder de mercado. O espetáculo será por definição o que hipnotiza o social através do apelo sedutor da fama, do comercialismo e do sensacionalismo. Tratando da transformação do conceito de arte, Anderson (1999, p. 116) escreve o seguinte:

Outrora a arte era entendida como uma imagem da realidade, para a qual a história da arte oferecia uma moldura. As definições tradicionais não podiam mais abarcá-la, com novas formas e práticas proliferando e não apenas utilizando a mídia de massa como material, mas muitas vezes originando-se da própria mídia eletrônica ou mesmo se tornando moda, como rivais estilísticos do que restou das belas-artes.

Abordando outro eixo de debate importante em relação ao mercado cultural de massa, Jameson continua ao tratar da relação entre mercado e beleza

[...] onde antes a beleza poderia ser um protesto subversivo contra o mercado e suas funções utilitárias, hoje a mercantilização universal da imagem absorveu-a como uma traiçoeira pátina da ordem estabelecida. “A imagem é a mercadoria atual e é por isso que é inútil esperar dela uma negação da lógica da produção de mercadorias; é por isso, finalmente, que toda beleza hoje é meretriz”. (JAMESON, 1998, *apud* ANDERSON, 1999, p. 127)

A frase de Jameson “toda beleza hoje é meretriz” serve de estímulo para a comparação entre duas canções que serão analisadas posteriormente: “Cambaio” (2001) e “Sempre” (2006). Enquanto que a primeira destaca a beleza ligada à estética padronizada pela mídia e pela cultura de consumo (“Vejo beltrana a bordejar no

pedaço/Diviniais garotas/Belas donzelas no salão de beleza”), a segunda aborda a beleza original do ser humano que é parte do ideal de amor eterno (“Eu te contemplava sempre/Feito um gato aos pés da dona”).

No entanto, em *A guinada cultural*, Jameson registra o retorno de temas antes abandonados pela pós-modernidade como a reintegração da ética, a redescoberta da estética e o retorno ao sujeito. Esse último, acima de todos, reafirma as conclusões da pesquisa do Grupo de Estudos *Poesia contemporânea: representação e crítica*, devidamente citada na introdução dessa dissertação, corroborando para o exame feito do amor contemporâneo a partir das canções analisadas como se verá no capítulo seguinte. Vemos surgir aqui termos que serão comuns à percepção do sujeito amoroso pós-moderno, representado nas letras poéticas, e que são manifestados segundo Lázaro (1996, p. 223) por meio de “narrativas amorosas onde as possibilidades de felicidade se refugiam no esperado encontro do par apaixonado”.

Se por um lado a manifestação do simbólico busca a retomada de determinados padrões e sentimentos, por outro, movendo-se com velocidade cada vez maior, é o mercado que comanda hábitos, estilos e comunidades no nível da realidade. A cultura do espetáculo determinou sua própria ideologia que, atrelada aos interesses do capital, permeia a cultura popular em geral numa influência inevitável amparada pelos sistemas de comunicação global. Seu predomínio está praticamente predestinado já que enquanto “prevalecer o sistema do capital, cada novo avanço da indústria da imagem aumenta o raio de alcance do pós-moderno” (ANDERSON, 1999, p.141). Esse também envolve outra prática cultural, como veremos: a canção.

A importância das interpretações dos teóricos aqui apresentados, em relação às transformações sociais ligadas à modernidade, muito contribuíram para esclarecer o desenvolvimento desta pesquisa. No entanto, ao redimensionar a problemática humano-existencial, acreditamos que a obra poético-musical de Chico Buarque vai além da mera manifestação da consciência de transição, já que se observará nela, a partir do capítulo seguinte desse estudo teórico, a representação das questões que envolvem o sujeito contemporâneo e suas identidades claramente relacionadas aos fenômenos da pós-modernidade.

Sendo assim, as referências teóricas ao contexto característico da pós-modernidade fizeram-se necessárias para adentrarmos em uma interpretação de base mais sistêmica, focada em práticas culturais concretas, na produção, circulação e

consumo de bens culturais pós-modernos. No caso específico do estudo aqui realizado, interessa-nos discutir as origens e a atual circunstância da indústria cultural da música, sob a ótica expressada nas letras das canções, por sua fundamental influência sobre o conceito difundido acerca do amor na contemporaneidade.

2.2. O mercado cultural do amor

Até agora, tratou-se do conceito históricossocial de pós-modernismo como uma noção um tanto abrangente e polêmica que nos forçou a mencionar diversos pontos de vista. Serão avaliados agora, alguns aspectos da inserção da música popular brasileira como um bem de consumo da cultura de massas e sua relação com o contexto pós-moderno.

O termo pós-modernidade faz alusão a um momento histórico específico cuja linha de pensamento questionadora, subverte e contraria a objetividade dos ideais clássicos da verdade, razão e identidade. Da mesma forma, as noções de poder de sistemas únicos e das grandes narrativas dão lugar a um mundo diverso, instável, imprevisível em meio a uma diversidade de culturas e interpretações que dispara um alto grau de desconfiança frente às normas, à história, às verdades legitimadas e, sobretudo, à coerência das identidades. Alguns teóricos sustentam que tal ótica tem seu alicerce na transformação histórica do Ocidente diante de uma nova forma de capitalismo. A pós-modernidade, com o avanço da tecnologia, das indústrias, do capital, do consumismo, da informação, necessita de um novo mundo transitório e descentralizado que a sustente. A transformação das expressões artísticas tradicionais em produto de consumo, imerso na lógica do capital e mediatizado pela tecnologia da sociedade industrializada, desestruturou a noção de caráter original e único atribuído ao artista moderno. Sendo assim, o modernismo pode ser considerado como um período de atualização da arte frente “os avanços da indústria e das ciências naturais” (DAHLHAUS, 1889, *apud* SALLES, 2005, p. 50).

Dessa forma, Jameson (1997, *apud* SALLES, 2005, p. 58) atribui ao pós-modernismo uma dimensão “histórica e não meramente estilística”, onde a cultura

cumpri a função de “mapeamento cognitivo” da realidade também no que diz respeito ao comportamento amoroso.

A cultura de massa não deixa de expressar significativamente os símbolos humanos imersos na cultura, contudo, sua especificidade consiste na falta das mediações que existiam desde o processo criativo da obra até sua gradativa e vagarosa recepção, trocada na contemporaneidade pela rapidez dos meios de reprodução tecnológicos agora ofertados livremente à recepção das massas, ou seja, as mídias. Essa realidade torna-se uma ameaça ao espaço de algumas atividades artísticas como o teatro, grupos de dança e da música erudita que perdem espaço mercadológico devido ao baixo apelo de vendas. Nesse contexto, o que se pode dizer então da canção contemporânea?

A teoria crítica de Adorno (1974, p. 107) enfoca exatamente esse ponto, o impasse da música contemporânea, pelo ponto de vista da incompreensão, dos choques entre técnica e sociedade, que: “Dão um sentido ao mundo sem sentido. E a nova música se sacrifica a tudo isto. A nova música tomou sobre si todas as trevas e as culpas do mundo... É verdadeiramente uma mensagem encerrada em uma garrafa”. (SALLES, 2005, p. 53)

A letra poética ainda valorizada enquanto meio de expressão do sentimento amoroso humano, de refúgio para uma busca existencial e para o conhecimento de si na interação com o outro, encerra na “garrafa” um desejo íntimo do sujeito pós-moderno, revelado apenas através do “simbólico” na canção, de retomar uma tradição lírica amorosa que teve sua origem no amor trovadoresco – marcado nos versos “Sempre/Eu te contemplava sempre”, “O teu riso e o teu silêncio/Serão meus ainda e sempre” da canção “Sempre” (2006) – e de, ao mesmo tempo, negar determinados padrões das relações “líquidas” contemporâneas tão bem analisadas por Bauman e descritas na letra de “Cambaio” (2001) onde o aparente desejo pela mulher “Que é de fechar bordel/Que atea fogo às vestes/Na lua-de-mel” esconde na verdade uma crítica ao estereótipo feminino contemporâneo.

A ruptura inicial, frente aos novos padrões da pós-modernidade que se estabeleciam, deu-se frente aos elementos mais superficiais do romantismo musical, sobretudo no que tange aos excessos orquestrais e a experiência de representar os sentimentos do sujeito através de narrativas sonoras e poemas sinfônicos. Em oposição observa-se a busca de maior objetividade por parte dos compositores e de inovadores sistemas de arranjo sonoro que substituíssem a tonalidade já ultrapassada.

Tratando ainda do desejo pela objetividade, é sabido o envolvimento de muitos desses compositores, da primeira metade do século XX, nos debates políticos e sociais em meio à polarização ideológica entre direita e esquerda. Conseqüentemente também é notável a grande influência dos grupos partidários sobre a direção estética da composição musical do período já que, muitas vezes, os movimentos modernizadores eram atrelados a grupos ideológicos ligados em disputas pelo poder político e econômico, como se via no contexto do modernismo no Brasil. Em decorrência disso, nos anos de 1970, Chico Buarque teve várias de suas canções censuradas de modo que precisou usar das metáforas e símbolos para criar a “fresta” necessária para expressar a sua arte. Por tudo isso, nos anos seguintes, torna-se referência de desenvoltura técnica e refinamento estético na canção brasileira. Segundo Sant’anna (2004, p. 167)

[...] sua obra 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. Em Chico a música é possibilidade de comunhão, a lembrança do paraíso perdido, música como abertura para a vida.

Diversos aspectos foram relevantes para a mudança dos paradigmas da composição musical no início do século XX. Responsável por realizar importante parte da busca de inovações tecnológicas, o modernismo musical não teve o mesmo êxito em relação ao público, cuja classe intelectual, e até mesmo de outros músicos, revelaram grande desinteresse. Nesse momento o repertório dos séculos XVIII e XIX, de Bach a Chopin, domina o mercado de vendagem de discos, além da grande difusão no rádio. Da mesma forma, o *jazz* e a música popular urbana em geral atingem o patamar de maior referencial sonoro do público mundial, convertendo-se numa indústria de consumo e entretenimento inéditos.

Por outro lado, limitada a festivais específicos e gravações de baixo apelo comercial, a música contemporânea atribuiu a culpa pelo desinteresse do grande público às inovações técnicas e aos novos paradigmas concebidos por ela mesma, mas que não eram acessíveis a esse público desejado.

Faz-se necessária então, uma investigação quanto à pertinência do conceito de pós-modernismo como fio condutor de uma reflexão a respeito da canção contemporânea. Não se pode deixar de ressaltar novamente a importância fundamental do contexto cultural específico responsável por determinar nossa consciência do que o

pós-modernismo representa para a sociedade e, mais especificamente, para a produção musical brasileira desde a década de 1960 quando assume suas próprias peculiaridades.

O pós-modernismo permite o convívio entre estilos considerados excludentes entre si e a negação de um posicionamento hierárquico entre estilos. Diante desse quadro, observamos ser impossível achar uma fórmula abreviada de estilo musical para o pós-modernismo. Entendê-lo dessa forma será resumir a uma amostra de técnicas composicionais exclusivamente pós-modernas ou a uma listagem de compositores pós-modernos, as forças conflitantes que constituem a pós-modernidade. Designada frequentemente como “ecletismo”, não alcança somente a música contemporânea mas também a crítica à música de outras gerações: “a arte se torna um texto que pode ser reescrito ou reinterpretado” (SALLES, 2005, p. 59).

A ousadia e riqueza da cultura pós-modernista nos diversos campos da arte abalam impérios de certezas, desorientando um sujeito que se julgava bem delineado, protegido por bases milenares. A incerteza será agora o único norteador desse indivíduo que busca saber quem é frente a uma nova sociedade onde o relativismo cultural impera.

Sendo assim, considerar o conceito de indústria cultural torna-se fundamental para entender a produção e a interpretação sociais da prática da pós-modernidade, visto que serão os empresários e produtores culturais os responsáveis por desenvolver “pedagogias pós-modernas para educar públicos” (FEATHERSTONE, 1995, p. 22). O mesmo acontece com outras características da cultura pós-moderna abordadas por Jameson, como a modificação da realidade em imagens e a divisão do tempo em distintos presentes eternos, que têm como exemplo claro a mídia, tema de infinitos debates da sensibilidade pós-moderna. Essas práticas influenciam o cotidiano do sujeito comum, sendo incorporadas também nas letras das canções pós-modernas, retratos desse indivíduo em constante mutação. Um bom exemplo dessa representação é a letra da canção “Amor barato” (1981) que marca um momento de transição onde se abandona a passividade e acomodação diante da vida para afirmação de uma maior segurança frente às sutilezas do relacionamento amoroso.

Que enfim, nosso amor
Também pode ter seu valor
Também é um tipo de flor
Que nem outro tipo de flor

Dum tipo que tem
Que não deve nada a ninguém
Que dá mais que maria-sem-vergonha

Segundo Salles (2005), da mesma forma que a tecnologia precipitou o processo de reprodução, a cultura de massa converteu o princípio estético, antes mediatizado por todo um método de aquisição, acessível a poucos, de uma cultura idealizada, a um patamar corriqueiro e instantâneo de assimilação de uma cultura globalizada ao alcance de muitos. Fruto do desenvolvimento de mediatização globalizada da arte, o estético orienta o inconsciente do sujeito.

Identificar a esfera da mídia com o estético pode, por certo, levantar semelhante identificação, se se levar em conta que, além de e mais profundamente distribuir informação, a mídia produz consenso, instauração e intensificação de uma linguagem comum no social. (VATTIMO, 1996, p. 44)

Discutir a relevância e adequação do “pós-moderno” no campo musical é polemizar ainda mais o termo, visto as muitas divergências que envolvem os teóricos da pós-modernidade.

[...] na maioria dos relatos sobre “música pós-moderna” o que se tem é a impressão de que pós-modernismo é uma esfera estilística na qual se pode entrar ou da qual se pode sair de acordo com a conveniência. O pós-modernismo é visto como um sucessor mal-intencionado do modernismo, dotado de menor rigor artístico e maior ambição mercadológica [...] os que admitem praticar esse “menor rigor” enfatizam a maior liberdade de escolha do compositor como um aspecto positivo da pós-modernidade. Entre os que atacam essa prática, predomina a sensação de algum tipo de engodo, de adesão irrestrita aos ditames da indústria do entretenimento e dos meios de comunicação de massa. (SALLES, 2005, p. 14)

Ficam evidentes duas posturas quando se trata da relação entre produção musical e pós-moderno. A primeira reúne estudos que tentam uma definição estilística da “música pós-moderna”, onde o conceito de pós-modernismo torna-se uma questão de escolha por parte dos compositores a partir da simples adesão a alguma técnica ou procedimento artístico característico da “estética pós-moderna”. Por outro lado, a segunda postura define o pós-moderno como uma manifestação acentuada da cultura de massa propagadora da “morte” da arte e do sujeito, contra a qual a classe artística deve se rebelar. “O pós-moderno, nesse caso, é a parte podre da cultura, circundando os tecidos saudáveis do pensamento crítico que rejeita qualquer forma de tergiversar sobre o sublime” (SALLES, 2005, p. 13). No entanto, não é essa a representação que observaremos no processo de análise das canções aqui selecionadas. O eu-lírico contemporâneo presente nessas letras poéticas está certamente imerso no contexto pós-

moderno de liberdade, super valorização da estética e do consumo, mas demonstra por meio do simbólico o desejo de resgatar certos valores da tradição do qual a canção “Sempre” (2006) é um modelo, como será demonstrado no capítulo 3.

Nota-se que existe uma tendência de reaproximar campos imaginados incompatíveis com o sentido tradicional de ciência, como o senso comum, a espiritualidade e o sentimento amoroso a partir de uma “ciência da comunicação” na pós-modernidade que nos permite considerar a canção como instrumento representativo da subjetividade do emissor (o eu-lírico) e do receptor (o ouvinte) num legítimo panorama dos pensamentos, desejos e angústias da sociedade contemporânea. Isso se dá por meio de uma proposta de investigação semiótica, no qual “um sistema de signos não é apenas um sistema de significantes mas também um sistema de significados” (ECO, 2000, *apud* SALLES, 2005, p. 28). Será por meio dessa “comunicação particular” que o sujeito, munido de um novo “aparato” pós-moderno, tentará refazer o caminho da tradição.

Atribuídos à cultura, observa-se a convergência entre os aspectos estéticos, semiológicos, sociológicos e antropológicos de modo que é possível agora abordar algumas teorias sobre a canção que partem do mesmo ideal abrangente, mergulhadas no pós-moderno.

Arte, folclore, saber acadêmico e cultura industrializada se encontram sob condições relativamente semelhantes na vivência de uma ordem simbólica redefinida pela lógica do mercado, cada vez podendo prescindir menos da “informação e da iconografia modernas, do desencantamento de seus mundos autocentrados e do reencantamento que a espetacularização da mídia propicia”. (GARDEL, 2006, p. 80)

A introdução desses elementos que integram os conceitos da cultura e de sua produção musical, tornando-os tão abrangentes, é também marco da transição para uma sociedade pós-moderna. Num tempo em que a máquina começa a substituir o homem e a informática comanda a formação de um extraordinário aglomerado de informação vemos surgir consequências anteriormente improváveis como o estabelecimento de uma cultura de massas sem precedentes.

Em meio às discussões sobre esse caráter abrangente da canção surgiram alguns questionamentos acerca do sentido da cultura na contemporaneidade. Lyotard foi um dos principais teóricos a desenvolver tal questionamento a partir da reflexão sobre a “condição pós-moderna” fruto da influência do mundo globalizado (sua “megalópole”) e do surgimento da “cultura de massa”. De forma que

[...] se a periferia se torna toda a cidade, então a megalópole não tem fora. E, conseqüentemente, não tem dentro... Os antigos “fora”, províncias, África, Ásia, fazem parte dela, misturados aos indígenas ocidentais de diversas maneiras. Tudo é estrangeiro, e nada o é. Entre natureza e arte, cai a diferença: à falta de natureza, tudo é arte ou artifício... (LYOTARD, 1996, p. 26-27)

O conceito de poesia vem se modificando ao longo dos últimos séculos até seu ápice na contemporaneidade. Dentre essas transformações verifica-se a expansão do conceito de lírica (que não é mais considerada apenas som e ritmo), a relativização das noções de rima e verso e a presença de novos suportes visuais, além do livro, refletindo a penetração da indústria cultural na esfera do texto lírico.

Esse quadro também foi motivo de investigação do grupo de pesquisa *Poesia contemporânea: representação e crítica* da UnB, cuja análise dos poemas contemporâneos revelou também ser este o tempo do particular e do individual, onde todos os padrões universais, outrora legítimos, acabam profundamente questionados. Diniz (2004, p. 273), tratando da “literatura cantada” buarqueana, afirma que “o grau de elaboração e as imagens permitem identificar suas letras com a poesia, incorporando-as à literatura brasileira”. Dessa forma, as letras das canções de Chico Buarque aqui selecionadas para identificar o conceito de amor pós-moderno, como “Todo sentimento” (1987) e “Futuros Amantes” (1993), retratam as incertezas diante de antigos ideais, o desejo por renovação e valorização do que há de mais particular e único em cada sujeito. Resulta daí a presença de elementos figurativos dos quais despontam imagens fragmentadas que correspondem à marca da pós-modernidade com sua diversidade de sensações e manifestações do sujeito.

O sujeito da pós-modernidade, segundo Hall (2005) não possui uma identidade fixa, permanente, realidade que se faz presente na atual poética brasileira que destina ao leitor a liberdade de eleger a voz ideológica com a qual se identifique.

Desse modo, os estudos centrais da teoria social e das práticas políticas que tratam da identidade do sujeito pós-moderno, também se tornam fundamentais para a identificação da lírica amorosa de Chico Buarque. Faz-se necessário, portanto, ressaltar o trabalho do teórico pioneiro no campo dos Estudos Culturais, Stuart Hall, que em seu livro *A identidade cultural na pós-modernidade* (2005) discute diversas questões em relação à identidade cultural na pós-modernidade e avalia o fenômeno da “crise de identidade”. A transformação das sociedades modernas no final do século XX se deve a uma mudança estrutural exclusiva que resulta na fragmentação de cenários culturais que

nos localizavam enquanto indivíduos sociais pertencentes a uma determinada classe, gênero, sexualidade, etnia e nacionalidade. Tal desconstrução de um passado histórico legitimado acaba por abalar a ideia de que somos “sujeitos integrados”, possibilitando uma constante mutação das identidades pessoais. Segundo Hall “esta perda de um ‘sentido de si’ estável é chamada, algumas vezes, de deslocamento ou descentração do sujeito”. Desta forma, a “descentração dos indivíduos tanto de seu lugar no mundo social e cultural quanto de si mesmos” tem como consequência direta uma “crise de identidade” para o sujeito (HALL, 2005, p. 9).

Hall relaciona o processo de deterioramento da noção de identidade única e coerente aos novos modelos culturais da pós-modernidade, pois “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” (HALL, 2005, p. 13).

Analisando esse aspecto da perda de uma identidade definida pelo sujeito, essa pesquisa também tem como objetivo mostrar que a busca amorosa é uma tentativa de encontrar o sentido de si e a completude na união com o outro. A canção “Meu namorado” traduz essa entrega sobretudo nos seguintes versos: “Vejo meu bem com seus olhos/E é com meus olhos/Que o meu bem me vê”.

Diante da dificuldade de “mapear a grande rede multinacional global e a rede comunicacional descentrada”, voltamos a Jameson (1991) que observa o surgimento de um sujeito que estabelece “uma necessidade imperiosa de desenvolver novos órgãos, de expandir nosso sistema sensorio e nosso corpo em direção a dimensões novas, inimagináveis, talvez até impossíveis” (*apud* BHABHA, 1998, p. 299).

Por outro lado, criticando o fenômeno de mercantilização da voz, o filósofo alemão Adorno (1980, p. 171-172) defende a autonomia da arte denunciando o que, segundo ele, significava a conversão da voz em simples objeto de consumo das massas:

O campo que o fetichismo musical mais domina é o da valorização pública dada às vozes dos cantores. O atrativo exercido por estes últimos é tradicional, bem como o é a vinculação estreita do sucesso com a pessoa do cantor dotado de bom material. Entretanto, nos dias de hoje, esqueceu-se que a voz é apenas um elemento material. Ter boa voz e ser cantor são hoje expressões sinônimas para o vulgar apreciador materialista da música. Em outros tempos exigia-se dos ases do canto, dos castrati e das primadonas, no mínimo, alto

virtuosismo técnico. Agora exalta-se o material em si mesmo, destituído de qualquer função.

A voz vira mercadoria que se envolve com a indústria cultural. No entanto, vozes como a de Chico Buarque escapam ao domínio mercadológico, impulsionada pelo desejo de revelar através da sua letra poética os desejos e angústias do sujeito.

É fato que a canção popular brasileira ocupa um amplo espaço da cultura onde diferentes experiências estéticas ganham repercussão entre a sociedade. No entanto, diante do recente quadro da produção musical brasileira frente à “poesia cantada” de artistas como Chico Buarque, fica a reflexão acerca do estado da atual canção popular que ainda continuaria capaz de aliar inventividade e mercado, radicalidade e grande repercussão social.

Conforme a discussão proposta por Francisco Bosco, “pouco importa se a letra de ‘Cotidiano’ resiste ou não no papel, mas a canção, em seu tecido de reciprocidade de sentido, revela a experiência do tédio como a poesia só o pode fazer em seus melhores momentos [...]”. Legitimando a canção popular enquanto “experiência estética de alta inventividade, de grande alcance artístico”, Bosco questiona a continuidade desse potencial no momento histórico presente (BOSCO, 2006, p. 63).

Diante do percurso e das discussões aqui apresentadas, no que concerne à trajetória da canção popular e sua relação com o mercado de massas, estudiosos como André Gardel já afirmam que o espaço da criação poética sofre, nos dias de hoje, “uma mudança de campo semântico, de experiência artística no mundo contemporâneo, deixando de ser uma atividade *extraordinária* e passando a ser vivida como uma manifestação de transmissão de experiência *ordinária*, comum a todo processo de construção da sociedade [...]” (GARDEL, 2006, p. 76-77).

Tentou-se expor e discutir alguns dos diversos olhares atribuídos ao conceito de pós-moderno e sua representação cultural: o pós-modernismo com toda amplitude de práticas artísticas e disciplinas nas ciências humanas e sociais, que chamam nossa atenção para as transformações que acontecem na cultura contemporânea e, como nos interessa aqui, na concepção de amor representada nas canções de Chico Buarque, analisadas a seguir.

Observa-se que, cada vez mais, a obra buarqueana contempla as problemáticas do mundo contemporâneo, evidenciando a urgência em abordar um

mundo onde as identidades não são fixas, mas sim móveis e fluídas, resultando em grande variedade de “lugares” do sujeito e dos hibridismos culturais. Nesse novo tempo, a tradição, antes inquestionável, é repensada e, até mesmo, subvertida. O sujeito submete-se à experimentação, de maneira que seus ideais e manifestações artísticas também se reorganizem.

3. A BUSCA PELO IDEAL DE AMOR NA CANÇÃO POPULAR BRASILEIRA CONTEMPORÂNEA: A TRADUÇÃO DA TRADIÇÃO AMOROSA NAS CANÇÕES DE CHICO BUARQUE DE HOLLANDA

Vimos que esta pesquisa tem como objetivo estabelecer um panorama dos sentimentos e situações dos relacionamentos amorosos localizados a partir dos anos de 1980 nas canções de Chico Buarque. No entanto, para alcançar tal fim, faz-se necessário uma breve perspectiva do sentimento amoroso em obras do autor anteriores a esse período. As análises aqui presentes levaram em consideração os estudos de Maria Helena Sansão Fontes (1999) e Gilberto de Carvalho (1984) que se dedicaram ao estudo da obra de Chico. Cabe ressaltar que as interpretações das canções datadas a partir dos anos 2000 revelam um primeiro olhar sobre essa obra, devido aos raros estudos a respeito do relacionamento amoroso que consideram esse recorte temporal da canção de Chico Buarque. Composta por elementos melódicos, linguísticos e entoativos as canções aqui analisadas serão objeto de uma reflexão cuja perspectiva é metonímica, em outras palavras, a letra como um sistema semiológico autônomo representando a totalidade da canção, como gênero híbrido que é.

Observa-se nas letras de Chico Buarque um olhar voltado para o ser social e cultural, mobilizando dessa forma, variadas formas de intertextualidade, já que “todo o texto é absorção e transformação de um outro texto”, responsáveis pelo fornecimento de importante perspectiva para uma abordagem literária (KRISTEVA, 1974, p. 64).

Começamos as análises, portanto, com a canção “Pedaço de mim” (77-78) que irá revelar o contexto precedente ao momento de rompimento com os modelos instituídos que se inicia nos anos de 1980.

Oh, pedaço de mim
Oh, metade afastada de mim
Leva o teu olhar
Que a saudade é o pior tormento
É pior do que o esquecimento
É pior do que se entrevar

Oh, pedaço de mim
Oh, metade exilada de mim
Leva os teus sinais
Que a saudade dói como um barco

Que aos poucos descreve um arco
E evita atracar no cais

Oh, pedaço de mim
Oh, metade arrancada de mim
Leva o vulto teu
Que a saudade é o revés de um parto
A saudade é arrumar o quarto
Do filho que já morreu

Oh, pedaço de mim
Oh, metade amputada de mim
Leva o que há de ti
Que a saudade dói latejada
É assim como uma figada
No membro que já perdi

Oh, pedaço de mim
Oh, metade adorada de mim
Leva os olhos meus
Que a saudade é o pior castigo
E eu não quero levar comigo
A mortalha do amor
Adeus

A constante ameaça do descontínuo e o medo da separação revelam as principais questões do sujeito presente nas letras poéticas nos anos de 1970. Encontramos um eu passivo diante do sentimento de perda amorosa, marcado por uma profunda dor que resulta até mesmo na imagem da “amputação”, onde o indivíduo perde sua metade, representada na figura do parceiro amoroso, a partir da separação do casal (“Que a saudade dói latejada/É assim como uma figada/No membro que já perdi”). É o fim do relacionamento amoroso que desencadeia todas as perdas, evidenciando uma dependência do ser amado e o desejo de abreviar todo sofrimento, através das diversas súplicas para que todas as marcas da relação sejam apagadas. No entanto, a perda dessas marcas acaba por afetar o eu-lírico que é atingido pelo fenômeno da “descontinuidade”, resultando na perda ou “amputação”, conforme a letra, de “pedaços” do próprio sujeito que, no processo do envolvimento amoroso, fundiu-se com seu parceiro a tal ponto que o iminente rompimento amoroso resulta na perda de parte de si mesmo que é levada pelo outro (“Oh, metade adorada de mim/Leva os olhos meus/Que a saudade é o pior castigo”).

Os versos da canção também introduzem o tema da passividade do sujeito diante da dor causada pela abrupta separação dos corpos, marcado pelo uso dos verbos no participio que evidenciam o sentimento de castração involuntária:

metade afastada de mim
metade exilada de mim
metade arrancada de mim
metade amputada de mim

O tom de apelo presente na interjeição que inicia os dois primeiros versos de cada estrofe e na repetição do primeiro verso, também é reforçado pelo uso recorrente do imperativo “Leva” seguido de termos que traduzem características abstratas e subjetivas que desencadeiam o sofrimento do eu-lírico:

Leva o teu olhar
Leva os teus sinais
Leva o vulto teu
Leva o que há de ti

Termos como “tormento”, “esquecimento”, “se entrevar”, “castigo” são representantes da dor e do sacrifício, em contrapartida ao sentimento de saudade também evidente nessa “última despedida”:

Que a saudade é o pior castigo
E eu não quero levar comigo
A mortalha do amor
Adeus

A presença de elementos físicos e abstratos na letra poética revela diferentes aspectos da dor da separação. As marcas abstratas desdobram o tema da separação também para o aspecto espiritual. Na terceira estrofe, por exemplo, essa relação é marcada pela oposição morte/nascimento (“Que a saudade é o revés de um parto/ A saudade é arrumar o quarto/ Do filho que já morreu”). Já as marcas físicas da continuidade perdida estão presentes nos versos da quarta estrofe (“Que a saudade dói latejada/ É assim como uma fígada/ No membro que já perdi”).

A relação entre a descontinuidade do sujeito e a morte é aprofundada por Fontes (1999, p. 43) a partir da seguinte análise:

O lamento cadenciado do poema canção culmina com o apelo final que configura a entrega do ser que não se quer mutilado e em lugar da separação, presente nas estrofes anteriores, existe a fusão propiciada pela morte: “Leva os olhos meus/ Que a saudade é o pior castigo/E eu não quero levar comigo/A mortalha do amor/Adeus”.

Segundo Gilberto de Carvalho (1984, p. 39) essa canção “é muito representativa da visão do feminino em Chico Buarque”. Ela traduz o sentimento

feminino de perda em versos como “que a saudade é o revés de um parto/a saudade é arrumar o quarto/do filho que já morreu”.

Em se tratando do amor narcísico, se percebe a constante busca de unidade e o sentimento de confusão entre as partes de forma que, “quando o *eu* prevalece, o objeto amado tende a desaparecer; quando é o objeto amado que se torna preponderante, o *eu* se desvanece” (ROSSI, 2003, p. 20).

A separação também é tema de “Eu te amo” (1980). Composta em parceria com Tom Jobim, essa canção apresenta uma densa estética sonoro-visual, consequência do seu alto nível de perfeição artística e união entre letra e música. Assim como em “Pedaço de mim”, “Eu te amo” continua desvendando a angústia do sujeito na busca da continuidade e o sofrimento causado pela ruptura amorosa que resulta no “estado de individualidade descontínua” (FONTES, 1999, p. 37). Contudo, “Eu te amo” aborda outro aspecto da dor física no rompimento amoroso marcado pela separação dos corpos, em referências claras à união carnal.

Ah, se já perdemos a noção da hora
Se juntos já jogamos tudo fora
Me conta agora como hei de partir

Se, ao te conhecer, dei pra sonhar, fiz tantos desvarios
Rompí com o mundo, queimei meus navios
Me diz pra onde é que inda posso ir

Se nós, nas travessuras das noites eternas
Já confundimos tanto as nossas pernas
Diz com que pernas eu devo seguir

Se entornaste a nossa sorte pelo chão
Se na bagunça do teu coração
Meu sangue errou de veia e se perdeu

Como, se na desordem do armário embutido
Meu paletó enlaça o teu vestido
E o meu sapato inda pisa no teu

Como, se nos amamos feito dois pagãos
Teus seios inda estão nas minhas mãos
Me explica com que cara eu vou sair

Não, acho que estás te fazendo de tonta
Te dei meus olhos pra tomares conta
Agora conta como hei de partir

Aqui o amor tem o sentido de comunhão entre os seres, da união amorosa que torna dois indivíduos um só, descolados de qualquer noção temporal (“Já perdemos

a noção da hora”). Mas é a ameaça da descontinuidade que revela um eu-poético conflitado, atordoado diante da perda da sua individualidade quando envolvido num relacionamento amoroso que agora se desfez. O amor é tomado como um processo de continuidade do sujeito, no entanto, o fim do sentimento amoroso deixa o indivíduo totalmente perdido diante de uma nova realidade de incompletude (“Me conta agora como hei de partir”):

Há a inconsciência (“Já perdemos a noção da hora”), o despojamento total (“Já jogamos tudo fora”), que inclui não só as coisas materiais (como a roupa, por exemplo), mas também o desejo de aventuras outras, simbolizadas, agora e sempre, por todos os séculos, pelos “navios”. (CARVALHO, 1984, p. 85)

O sentimento de medo ocasionado pela ameaça do descontínuo é reforçado pelos constantes questionamentos do eu, atônito, que delegou ao outro boa parte da sua vida e da sua individualidade e que agora não sabe que rumo tomar sem a presença dessa “metade”: “Me diz pra onde é que eu ainda posso ir”; “Diz com que pernas eu devo seguir”; “Me explica com que cara eu vou sair”. A fusão entre os seres apaixonados é reforçada pela combinação de elementos do corpo e de objetos que fazem clara referência à união entre masculino e feminino (“Já confundimos tanto as nossas pernas”; “Meu sangue errou de veia e se perdeu”; “Meu paletó enlaça o teu vestido”; “E o meu sapato inda pisa no teu”). As angústias e dúvidas diante da perspectiva da descontinuidade implicam um processo de tomada de consciência por parte do eu-lírico das loucuras feitas por amor, de uma entrega total onde se abandona todo um comportamento e atitudes anteriores ao relacionamento amoroso (“Se, ao te conhecer, dei pra sonhar, fiz tantos desvarios/ Rompi com o mundo, queimei meus navios”).

Enquanto que a ausência da temporalidade marca a relação amorosa, será o processo de descontinuidade, intensamente influenciado pelo temporal, o responsável pelo sentimento de agonia na separação. As palavras “agora”, “onde”, “como” são reveladoras dessa marca temporal na constante busca do sujeito por respostas que o localizem nesse novo espaço.

Retomando uma das principais características do poema que é a marca do erotismo, Fontes (1999, p. 39), citando o escritor francês Georges Bataille, nos diz:

O teor erótico que perpassa os versos é intensificado na penúltima estrofe, onde a ausência da individualidade entre os seres reafirma-se pelo aspecto intemporal e não-circunstancial do amor, evidenciando a nostalgia da continuidade “primacial” de que fala Bataille: “Como, se

nos amamos feito dois pagãos/ Teus seios inda estão nas minhas mãos”.

O contexto apresentado a partir da análise das canções “Pedaço de mim” (1977-78) e “Eu te amo” (1980) exemplifica o momento de transição pelo qual as relações amorosas passariam com o início dos anos de 1980. Veremos agora, como, a partir de um olhar para o passado, a canção de Chico Buarque é capaz de fazer uma releitura do sentimento amoroso, atualizando-o.

O novo momento histórico vivido no Brasil a partir da década citada provoca uma sensível mudança no conceito de amor e nas próprias relações amorosas. A canção de Chico Buarque também é marcada por essa transformação. O eu lírico abandona a atitude passiva e acomodada diante da vida e ganha um papel definido, de forte segurança diante da sua individualidade. O tema da separação, muito recorrente nas canções imediatamente anteriores a esse período, dá lugar à abordagem de outro relacionamento mais simples e despreocupado.

Falando da canção “Amor Barato” (1981), Gilberto de Carvalho (1984, p. 134-135) revela a impressão de que Chico queria cantar o amor quando compôs essa letra, mas que a falta de inspiração o levou a criação de uma música frágil, cuja letra “mostra aquele desnível” e que “até toca ao ouvido agradavelmente”.

Entretanto, a maneira de abordar o amor é sobretudo original nessa canção, já que vimos que a temática amorosa na obra musical de Chico Buarque estava profundamente ligada à separação e suas implicações, como a passividade do sujeito que perdeu sua individualidade na relação com o outro, a dependência da figura do ser amado, o sofrimento e angústia diante do fim do relacionamento amoroso. “Amor Barato” tem como objetivo mostrar uma relação amorosa mais despreocupada e liberta de todo inventário de inquietações clássicas que rodeiam o par amoroso sempre tenso diante da ameaça do rompimento.

Eu queria ser
Um tipo de compositor
Capaz de cantar nosso amor
Modesto

Um tipo de amor
Que é de mendigar cafuné
Que é pobre e às vezes nem é
Honesto

Pechincha de amor

Mas que eu faço tanta questão
Que se tiver precisão
Eu furto

Vem cá, meu amor
Aguenta o teu cantador
Me esquenta porque o cobertor é curto

Mas levo esse amor
Com o zelo de quem leva o andor
Eu velo pelo meu amor
Que sonha

Que enfim, nosso amor
Também pode ter seu valor
Também é um tipo de flor
Que nem outro tipo de flor

Dum tipo que tem
Que não deve nada a ninguém
Que dá mais que maria-sem-vergonha

Eu queria ser
Um tipo de compositor
Capaz de cantar nosso amor
Barato

Um tipo de amor
Que é de esfarrapar e cerzir
Que é de comer e cuspir
No prato

Mas levo esse amor
Com o zelo de quem leva o andor
Eu velo pelo meu amor
Que sonha

Que enfim, nosso amor
Também pode ter seu valor
Também é um tipo de flor
Que nem outro tipo de flor

Dum tipo que tem
Que não deve nada a ninguém
Que dá mais que maria-sem-vergonha

O amor presente nessa letra poética é definido amor “barato” caracterizando a ideia de leveza e de simplicidade diante de todos os padrões e expectativas referentes à união amorosa (“Que enfim, nosso amor/ Também pode ter seu valor”; “Que não deve nada a ninguém”).

A noção do amor complicado, conflituoso, envolto em cobranças e desilusões é desfeita a partir de um, aparentemente, banal desejo do eu-lírico em cantar seu amor “Modesto/ Que é pobre e às vezes nem é/ Honesto/ Que sonha”. Ao mesmo tempo, ele revela a importância desse sentimento, a necessidade que tem dele (“Pechincha de amor/ Mas que eu faço tanta questão/ Que se tiver precisão/ Eu furto”) e a proteção que a ele dedica (“Mas levo esse amor/ Com o zelo de quem leva o andor/ Eu velo pelo meu amor”). É evidente o contraponto entre a imagem da “falta”, seja de condições materiais ou de requinte social, que se configura até mesmo na linguagem bem popular (“Um tipo de amor/ Que é de mendigar cafuné”; “Que é de comer e cuspir/ No prato”; “Me esquenta porque o cobertor/ É curto”), e da “abundância” de afeto, carinho, amor entre o par amoroso (Que enfim, nosso amor/ Também pode ter seu valor”; “Que não deve nada a ninguém/ Que dá mais que maria-sem-vergonha”).

O eu-lírico, ao enaltecer as características de um amor controverso (“Que é de esfarrapar e cerzir/ Que é de comer e cuspir/ No prato”), acaba por revelar uma espécie de completude na sua relação amorosa, já que ela mostra-se capaz de se adaptar em qualquer situação assim como um “tipo de flor” que nasce em diferentes ambientes se multiplicando rapidamente como a “maria-sem-vergonha”, citada na letra.

Em parceria com Edu Lobo, Chico lança no de ano de 1982 a canção “Meu Namorado”, outra letra aparentemente simples, pelas escolhas imagísticas, mas que carrega um significado que reafirma esse novo olhar mais despojado diante do sentimento amoroso. As grandes marcas dessa mudança se apresentam na concepção de uma entrega total do sujeito dentro do relacionamento e na troca entre o “eu” e o “outro”, confirmadas na derradeira estrofe: “Vejo meu bem com seus olhos/E é com meus olhos/Que o meu bem me vê”.

Ele vai me possuindo
Não me possuindo
Num canto qualquer
E como as águas fluindo
Fluindo até o fim
É bem assim que ele me quer
Meu namorado
Meu namorado
Minha morada
É onde for morar você

Ele vai me iluminando
Não iluminando
Um atalho sequer

Sei que ele vai me guiando
Guiando de mansinho
Pro caminho que eu quiser
Meu namorado
Meu namorado
Minha morada é onde for morar você

Vejo meu bem com seus olhos
E é com meus olhos
Que o meu bem me vê

Entrega e troca que preveem uma confiança presente no ato de um deixar-se conduzir pelo outro por um caminho, que, mesmo desconhecido, será aquele que o amado sempre desejou por manter a união do par (“Sei que ele vai me guiando/Guiando de mansinho/Pro caminho que eu quiser”). A relação entre as palavras “namorado” e “morada” fica evidente no final das duas primeiras estrofes carregando consigo a ideia da completude do par amoroso: um só é completo se estiver junto do outro. Na verdade a verdadeira “morada” do eu-lírico, único lugar onde este se sente completo e seguro, está na própria figura do namorado.

A imagem da união carnal também faz parte dessa entrega total, marca da letra poética, reforçando o caráter de completude no relacionamento:

Ele vai me possuindo
Não me possuindo
Num canto qualquer
E como as águas fluindo
Fluindo até o fim

Observamos em “Meu namorado” a mesma dependência do ser amado presente em “Pedaço de mim”. Contudo, enquanto que na última a dependência gera angústia e sofrimento devido à ameaça do rompimento, na primeira ela traduz uma necessidade do par amoroso que vê nesse vínculo a completude de si mesmo, a partir da união com o outro.

Em 1983, “Samba do grande amor” retoma o tema da separação aprofundando a questão da continuidade perdida.

Tinha cá pra mim
Que agora sim
Eu vivia enfim o grande amor
Mentira
Me atirei assim
De trampolim
Fui até o fim um amator

Passava um verão
A água e pão
Dava o meu quinhão pro grande amor
Mentira
Eu botava a mão
No fogo então
Com meu coração de fiador

Hoje eu tenho apenas uma pedra no meu peito
Exijo respeito, não sou mais um sonhador
Chego a mudar de calçada
Quando aparece uma flor
E dou risada do grande amor
Mentira

Fui muito fiel
Comprei anel
Botei no papel o grande amor
Mentira
Reservei hotel
Sarapatel
E lua-de-mel em Salvador
Fui rezar na Sé
Pra São José
Que eu levava fé no grande amor
Mentira
Fiz promessa até
Pra Oxumaré
De subir a pé o Redentor

Hoje eu tenho apenas uma pedra no meu peito
Exijo respeito, não sou mais um sonhador
Chego a mudar de calçada
Quando aparece uma flor
E dou risada do grande amor
Mentira

No entanto, seu maior diferencial diante de canções como “Pedaço de mim” e “Eu te amo”, que também exploram a perda amorosa, está na postura do eu-lírico que não apresenta mais o comportamento de um sujeito perdido, angustiado e passivo diante do rompimento, mas sim, resignado e ironicamente desiludido diante da concepção do “grande amor”:

Exijo respeito, não sou mais um sonhador
Chego a mudar de calçada
Quando aparece uma flor
E dou risada do grande amor

Chegamos a mais um salto no processo de ressignificação do conceito de amor, quando identificamos na canção uma crítica ao ideal de “grande amor” romântico,

muito marcada pela desilusão diante de imagens e comportamentos típicos do amor romântico, como os que aparecem nos seguintes versos: “Passava um verão/A água e pão/Dava o meu quinhão pro grande amor/ [...] Fui muito fiel/Comprei anel/Botei no papel o grande amor”.

Vemos nesses versos referências ao casamento “no papel” e a imagem do homem que sustenta o relacionamento, como alguns dos responsáveis pela profunda amargura do eu-lírico que se mostra descrente diante do ideal de “amor romântico”, após o rompimento.

De estrutura textual simples, a letra se apresenta dividida em dois momentos: o primeiro no passado (primeira, segunda e quarta estrofes), em que o eu-lírico “amarga a decepção amorosa” e o segundo, no presente, onde ele expõe, com o apoio da linguagem metafórica, o seu desencanto frente ao amor (terceira estrofe): “Hoje eu tenho apenas uma pedra no meu peito”; “Chego a mudar de calçada/ Quando aparece uma flor”(FONTES, 1999, p. 71).

Segundo Fontes (1999), a correlação da mulher, do amor e do samba ganha uma nova dimensão na obra de Chico Buarque já que revela o cotidiano do homem do povo de existência simples e despretensiosa. O elemento marginal e a simplicidade da vida são valorizados.

Apesar da grande desilusão diante da tradição do ideal “grande amor”, esse sujeito ativo, dentre as transformações sofridas na concepção de amor e nos próprios relacionamentos amorosos, não se mostra passivo diante da separação, pelo contrário, ele deixa claro uma nova postura, firme diante de um comportamento, frente ao amor que ele julga ser “mentira”.

A palavra “mentira” é o termo chave, revelador desse desencanto, sendo repetida a cada momento em que o poeta faz alusão aos comportamentos característicos daqueles que vivem a certeza do “grande amor”, evidenciando sua decepção através da ironia (“Tinha cá pra mim/ Que agora sim/ Eu vivia enfim o grande amor”; “E dou risada do grande amor/ Mentira”). Contudo, também se pode interpretá-la a partir de um outro ponto de vista no qual o eu-lírico assume ser “mentira” a vontade evidente na letra da canção em renegar o “grande amor”. Desta forma, toda a revolta diante da desilusão amorosa esconde o desejo ainda latente de concretizar uma relação amorosa marcada pelos ideais românticos ainda fortemente amalgamada no imaginário do sujeito pós-moderno.

Chegamos a 1987 e já nos deparamos com outra antítese que se faz presente nesse percurso revelador de uma instigante releitura da tradição amorosa na sociedade pós-moderna. Seria ela a oposição entre o terreno/humano × o mítico/espiritual. “Todo sentimento”, composta em parceria com Cristóvão Bastos, é a canção responsável pela retomada de um tempo mítico, capaz de reconduzir o leitor/ouvinte à reflexão acerca dos mistérios da vida.

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

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

Diferentemente das outras canções aqui analisadas, onde as questões do amor estavam mergulhadas na rotina da vida terrena e da natureza humana, observa-se em “Todo sentimento” o “salto” diante do desconhecido, ao tentar decifrar os enigmas do tempo e dos anseios existenciais. A convicção da existência de outras vidas, traço marcante da letra poética, e que lhe dá um tom de mistério, está profundamente interligada à concepção do amor como um sentimento que não se desfaz no tempo, mas que se repete, com a mesma intensidade, num novo momento (“Um tempo que refaz o que desfez”). Segundo Fontes (1999, p. 129), “A crença de que tudo pode ser vivido

novamente é tal, que o poeta prefere afastar-se antes do fim do amor, para que este possa ser resgatado” (“Prefiro então partir/A tempo de poder/A gente se desvencilhar da gente”). A utilização dos verbos no presente (“Preciso”; “Pretendo”; “Prometo”; “Prefiro”) também demonstram o controle da realidade mantido por um eu-poético que deseja ser agente do seu tempo.

O alto lirismo, ou seja, a elevada qualidade da poesia lírica de seus versos, remonta até mesmo a Guimarães Rosa e sua célebre declaração³ de que as pessoas não morrem, apenas ficam encantadas. Os versos “Apenas seguirei, como encantado/Ao teu lado” traduzem esse ideal já que o eu-lírico esboça o novo tempo onde o amor será resgatado, reforçando sua convicção sobre a presença desse novo momento: o “tempo da delicadeza”.

Seguindo essa linha, em 1993, Chico Buarque grava a canção “Futuros amantes” onde, de certa forma, ainda ouvimos ecoar o verso “Um tempo que refaz o que desfez” da canção “Todo sentimento”. Seis anos depois, a poesia amorosa de Chico ainda conserva o traço existencial e a ideia do amor como um sentimento capaz de transcender o tempo e até mesmo o homem.

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

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

Sábios em vão
Tentarão decifrar
O eco de antigas palavras
Fragmentos de cartas, poemas

³ A famosa frase "As pessoas não morrem, ficam encantadas" foi dita por João Guimarães Rosa na ocasião do discurso de posse na Academia Brasileira de Letras em 1967.

Mentiras, retratos
Vestígios de estranha civilização

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

A imagem marcante dessa canção é proporcionada através da representação do sentimento como algo imortal, descolado de sua concepção transitória dentro de um relacionamento, podendo ser perpassado através dos tempos e servindo a diversas gerações por milênios:

Futuros amantes, quiçá
Se amarão sem saber
Com o amor que eu um dia
Deixei pra você

Tudo que é terreno e material será transformado pelo tempo (“E quem sabe, então/ O Rio será/ Alguma cidade submersa”), mas o amor ficará intocado e protegido “Num fundo de armário/ Na posta-restante”, aguardando que as novas gerações façam uso dele (“O amor não tem pressa/ Ele pode esperar em silêncio”). A partir desse ponto de vista, um amor não correspondido não morre, podendo aguardar longo tempo até que outros amantes o vivam. Daí a tranquilidade do eu-poético em contrapartida à agonia revelada pelos sujeitos presentes em canções como “Pedaço de mim” (1977-78), “Eu te amo” (1980) e “Samba do grande amor” (1987).

A figura do amor relacionada à “posta-restante”, também se faz presente na obra *Amor líquido* de Zygmunt Bauman. Entendendo essa ligação através de outra ótica em que há um certo pessimismo, resultado da maior mobilidade dentro dos relacionamentos, Bauman (2004, p. 57), no trecho “Orfão de Eros” a descreve assim:

Eros com certeza não está morto. Mas, exilado de seu domínio hereditário – tal como Ahaspher, o Judeu Errante –, ele foi condenado a perambular pelas ruas numa infundável e eternamente vã procura de abrigo. Eros agora pode ser encontrado em toda parte, mas não permanecerá por muito tempo em lugar nenhum. Ele não tem endereço fixo: se você quiser encontrá-lo, escreva para a posta-restante e mantenha a esperança.

Observa-se a mesma concepção de amor presente na canção de Chico, como um sentimento que ultrapassa os limites temporais, estando pronto para ser usado em

qualquer geração. No entanto, o sociólogo relaciona a ideia do amor presente “em toda parte” como uma consequência das “relações líquidas” contemporâneas mais flexíveis e geradoras de insegurança. Segundo ele, é cada vez mais difícil encontrar a relação amorosa a longo prazo, já que estamos envolvidos num emaranhado de “redes”, as quais podem ser tecidas ou desfeitas com a mesma facilidade.

A sutil, mas inquestionável ligação entre o amor e a morte também se faz presente nessa letra poética. Não podemos aprender a amar, assim como não se pode aprender a morrer. Tampouco é possível evitá-los, apesar do inexplicável desejo de controlá-los “Não se afobe, não/ Que nada é pra já/ O amor não tem pressa/ Ele pode esperar em silêncio”.

Em nossas preocupações diárias, o amor e a morte aparecerão *ab nihilo* – a partir do nada. Evidentemente, todos nós tendemos a nos esforçar muito para extrair alguma experiência desse fato [...]. Precisamos desse sucesso pelo conforto espiritual que ele nos traz: faz ressurgir, ainda que de forma circular, a fé na regularidade do mundo e na previsibilidade dos eventos, indispensável para a nossa saúde mental. (BAUMAN, 2004, p. 17-18)

Já no século XXI nos deparamos com o estereótipo feminino pós-moderno presente na canção “Cambaio” (2001) criada em parceria com Edu Lobo. Veremos aí a voz de um sujeito masculino abordando a imagem feminina de um novo ponto de vista, ou seja, a partir de outro modelo social presente na pós-modernidade (“Eu quero moça que me deixe zarolho/Procuro moça que me deixe cambaio”). Em contrapartida a esse novo modelo de comportamento instituído de maior descompromisso e liberdade, também discutiremos o modelo feminino presente na canção “Cotidiano” (1971).

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

Todo dia ela diz que é pra eu me cuidar
E essas coisas que diz toda mulher
Diz que está me esperando pro jantar
E me beija com a boca de café

Todo dia eu só penso em poder parar
Meio dia eu só penso em dizer não
Depois penso na vida pra levar
E me calo com a boca de feijão

Seis da tarde como era de se esperar
Ela pega e me espera no portão

Diz que está muito louca pra beijar
E me beija com a boca de paixão

Toda noite ela diz pra eu não me afastar
Meia-noite ela jura eterno amor
E me aperta pra eu quase sufocar
E me morde com a boca de pavor

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

As canções compostas no início dos anos de 1970 traziam uma série de reflexões acerca do comportamento social daquela época; com “Cotidiano” não poderia ser diferente, visto que a letra poética refletia a preocupação com a situação da mulher marginalizada socialmente. O relacionamento narrado apresenta-se desgastado devido à total falta de novidades no cotidiano amoroso e existencial. Esse desencanto da relação também é reforçado através do aspecto formal da obra: a repetição da melodia e as estrofes que conservam idêntica marcação do ritmo, além do fato de que apenas uma delas não se inicia pelo pronome indefinido “todo”. Tudo isso aponta para a repetição, para a monotonia cotidiana da vida do trabalhador.

O esquema das rimas em ababcdcd e as estrofes curtas reforçam a sensação da representação das ações mecânicas e desgastadas do dia-a-dia. Entretanto, o que mais chama atenção são a passividade e a omissão do eu-poético diante da monotonia diária. A presença dos verbos “penso” e “calo” refletem essa falta de atitude diante das amarguras da vida, inclusive a amorosa, já vista como marca das canções de Chico Buarque nos anos de 1970, precursoras ao momento que se seguiria de rompimento com os modelos sociais instituídos:

Todo dia eu só penso em poder parar
Meio-dia eu só penso em dizer não
Depois penso na vida pra levar
E me calo com a boca de feijão

Aqui, o desencanto da relação cotidiana rompe, e ao mesmo tempo nega, o lirismo tradicional da imagem de duas almas que se buscam e se completam, revelando uma imagem muito presente na primeira fase da obra buarqueana relacionada ao olhar do observador que não interfere nos acontecimentos. O momento político, sobretudo no

início dos anos de 1970 “é marcado pela dualidade alienação/participação” (FONTES, 1999, p. 24).

Em “Cambaio” (2001) é nítida uma nova ruptura, principalmente pela presença de um sujeito masculino ativo que agora deixa claro suas ideias e desejos já no primeiro verso “Eu quero moça que me deixe perdido”. Ao mesmo tempo em que existe um retrato da figura masculina decidida que prioriza a realização de seus desejos íntimos, também fica evidente a presença do elemento feminino baseado num estereótipo pós-moderno em relação ao comportamento e ao papel da mulher na sociedade.

Eu quero moça que me deixe perdido
Procuro moça que me deixe pasmado
Essa moça zoando na minha ideia
Eu quero moça que me deixe zanolho
Procuro moça que me deixe cambaio
Me fervendo na veia

Desejo a moça prestes
A transformar-se em flor
A se tornar um luxo
Pro seu novo amor
Moça que vira bicho
Que é de fechar bordel
Que ateia fogo às vestes
Na lua-de-mel

Eu quero moça que me deixe maluco
Moça disposta a me deixar no bagaço
Essa moça zanzando na minha raia
Eu quero moça que me chame na chinha
Com sua flecha que me crave um buraco
Na cabeça e não saia

Que não abaixe a fronte
Que vai por onde quer
Que segue pelo cheiro
Quero essa mulher
Que é de rasgar dinheiro
Marido detonar
Se arremessar da ponte
E me carregar

Vejo fulana a festejar na revista
Vejo beltrana a bordejar no pedaço
Divinais garotas
Belas donzelas no salão de beleza
Altas gazelas nos jardins do palácio
Eu sou mais as putas

A mulher resignada, que serve ao marido, figura fundamental para o funcionamento do lar, presente em “Cotidiano”, cuja atitude constante de serventia ao homem contribuía, até mesmo, para a significação da letra poética em relação à monotonia do cotidiano, não é mais figura presente na canção de 2001. Em seu lugar, surge uma mulher exaltada por sua sensualidade e poder de domínio diante do elemento masculino: “Eu quero moça que me deixe maluco/Moça disposta a me deixar no bagaço”. Aqui a monotonia do dia a dia é quebrada pelo comportamento ativo feminino de aventura, liberdade e poder sobre o homem.

Depois de analisar diversas letras de canções compostas desde os anos de 1970 que tinham como grande tema as relações amorosas, chega-se a um ponto em que fica evidente outra grande ruptura pela exploração de um novo tipo de relacionamento que extrapola determinados comportamentos e padrões sociais. Um exemplo claro dessa quebra de padrões está na quarta estrofe onde o eu-lírico anuncia que deseja uma mulher “Que não abaixe a frente/Que vai por onde quer/ Que segue pelo cheiro”; “Que é de rasgar dinheiro/ Marido detonar/ Se arremessar da ponte/ E me carregar”.

Certamente que essa transformação do modelo feminino é, como vimos, o que mais chama atenção: da mulher dona de casa, zelosa com os filhos e marido, passamos à mulher livre, carnal, dominadora que é quase a caricatura de um animal “que segue pelo cheiro” e que abandona toda tradição familiar do casamento (“Que é de rasgar dinheiro/ Marido detonar”).

Contudo, é na última estrofe da canção que vemos revelado o preconceito social embutido na letra e, conseqüentemente, na ideologia desse sujeito masculino:

Vejo fulana a festejar na revista
Velo beltrana a bordejar no pedaço
Divinais garotas
Belas donzelas no salão de beleza
Altas gazelas nos jardins do palácio
Eu sou mais as putas

Envolvido pela influência da sociedade de consumo, dos padrões de beleza e comportamentos veiculados pela mídia, o eu-poético acaba por criticar essa nova “atitude” feminina que ele parecia tanto exaltar durante a letra poética. Termos aparentemente em oposição como “festejar/bordejar” e “donzelas/gazelas”, acabam por revelar a vulgaridade do estilo de vida feminino atual em oposição ao comportamento feminino considerado “ideal” pelos padrões sociais de recato e zelo pela família.

O último verso corrobora para a afirmação de um comportamento masculino que há muito transita entre os moldes sociais de que a mulher “mãe de família” não pode ser objeto de desejo sexual, deixando essa “atividade” para as “mulheres da vida”.

De certa forma, nota-se que o tema dessa letra poética abre espaço para uma discussão, ainda maior, sobre os novos modelos de relacionamentos da contemporaneidade, repleta de sinais confusos, predisposta a mudar rapidamente e de maneira imprevisível. Segundo Bauman (2004), nos dias de hoje, a atenção acaba por se concentrar nas expectativas satisfatórias que se deseja obter por meio das relações amorosas. No entanto, tais esperanças acabam se transformando em frustrações diante dos sentimentos facilmente descartáveis e da implacável individualização que atinge os relacionamentos.

Em “Cambaio” o desejo do eu masculino pela figura feminina, liberta de padrões e regras de comportamento, está intimamente ligado ao cotidiano pós-moderno de tecer redes cada vez mais frágeis:

Nenhuma das conexões que venham a preencher a lacuna deixada pelos vínculos ausentes ou obsoletos tem, contudo, a garantia da permanência. De qualquer modo, eles só precisam ser frouxamente atados, para que possam ser outra vez desfeitos, sem grandes delongas, quando os cenários mudarem – o que, na modernidade líquida, decerto ocorrerá repetidas vezes. (BAUMAN, 2004, p. 7)

Em 2006, Chico lança a canção “Sempre”, integrante do álbum *Carioca*. Dando continuidade à reafirmação dos valores da tradição amorosa, presentes na última estrofe da canção “Cambaio” (2001), Chico resgata em “Sempre” as bases sólidas do conceito de “amor eterno”, mostrando que apesar da sociedade manter relações cada vez mais superficiais, o desejo mais íntimo dos seres humanos é o de construir uniões sólidas.

Sempre

Eu te contemplava sempre
Feito um gato aos pés da dona
Mesmo em sonho estive atento
Para poder lembrar-te sempre
Como olhando o firmamento
Vejo estrelas que já foram
Noite afora para sempre

O teu corpo em movimento
Os teus lábios em flagrante
O teu riso e teu silêncio

Serão meus ainda e sempre

Dura a vida alguns instantes
Porém mais do que bastantes
Quando cada instante é sempre

Essa necessidade em resgatar o ideal de amor verdadeiro e único, já é evidente no próprio título da canção que remete à eternidade do sentimento amoroso, assim como o vocábulo “contemplava” que traduz a ideia de algo perfeito, algo que é sempre desejado por sua beleza e perfeição. Nesse contexto, o objeto de contemplação é o amor ideal concebido no interior da tradição amorosa romântica (“Sempre/ Eu te contemplava sempre”).

O eu masculino enaltece seu sentimento pela mulher amada por meio de imagens que traduzem o ideal romântico do amor. Como exemplos da valorização desse ideal, vê-se a figura do homem apaixonado que só vive pelo amor de sua dama (“Eu te contemplava sempre/ Feito um gato aos pés da dona”) e a presença dos elementos da natureza como um reflexo que dialoga com os sentimentos e os desejos do eu-lírico (“Como olhando o firmamento/ Vejo estrelas que já foram/ Noite afora para sempre”).

A referência ao corpo e a sensualidade não ficam de fora dessa canção, no entanto, mantendo a exaltação à concepção de amor romântico, observamos que essa alusão se dá de maneira velada, sublime, utilizando-se de um intenso lirismo comum aos textos românticos:

O teu corpo em movimento
Os teus lábios em flagrante
O teu riso, o teu silêncio
Serão meus ainda e sempre

A última estrofe da letra retoma o aspecto existencial sobre o sentimento amoroso. Nela observamos o amor que ultrapassa os limites da vida, reforçando a condição trazida desde o título de que o amor ideal é aquele que existe para “Sempre”.

A partir desse traçado, demonstra-se que a canção contemporânea de Chico Buarque de Hollanda contribui, com seu papel fundamental, na cultura popular brasileira como meio de representação da subjetividade do sujeito e das sutilezas de sua relação com o outro. Percebe-se a necessidade que o eu-lírico tem de enaltecer a tradição amorosa por meio da releitura de um legado histórico, que envolve os diferentes traços da concepção de amor. Do indivíduo angustiado e perdido diante da perda amorosa presente nas canções “Pedaço de mim” (1977- 78) e “Eu te amo” (1980)

encontra-se o “Amor barato” (1981) mais leve e despreocupado com o fantasma da solidão que acompanha o homem moderno. A grande dor de uma desilusão amorosa, escondida por detrás de uma forte ironia ao estereótipo do “grande amor”, está em “Samba do grande amor” (1983) e nos deslumbramos diante da magnitude de “Futuros amantes” (1993) onde o amor é quase um objeto, sendo usufruído por diversos sujeitos através dos tempos.

Entretanto, é a fragilidade dos relacionamentos humanos, a insegurança do sujeito contemporâneo diante do outro e da iminente perda da sua individualidade que leva Chico Buarque a resgatar em “Sempre” (2006) a tradição do amor romântico. Livre das ironias provocadas pela desilusão amorosa e entendendo o amor, não somente como objeto, mas como um sentimento único entre dois indivíduos, “Sempre” é responsável pela retomada da essência em relação ao amor, no sentido de cultivar valores como a doação, a fidelidade, a partilha e a eternidade.

Segundo Giddens (1993, p. 37), as ideias de amor romântico exerceram a principal função de alterar os laços familiares, o que culminou até mesmo na transformação da sexualidade feminina que se afasta de um “círculo crônico de gravidez e parto”. A sexualidade torna-se totalmente “uma qualidade dos indivíduos e de suas relações mútuas”. Vimos nas análises das letras poéticas que o amor romântico ainda norteia os laços afetivos, sendo considerado o tipo de relacionamento ideal, até mesmo na canção “Samba do grande amor” onde a aparente repulsa a esse ideal relata uma grande desilusão e amargura do eu-lírico por não ter satisfeito seu desejo de viver o “grande amor”. Ele “pressupõe a possibilidade de se estabelecer um vínculo emocional durável com o outro, tendo-se como base as qualidades intrínsecas desse próprio vínculo” (GIDDENS, 1993, p. 10).

Por tudo isso, o amor romântico aqui apresentado se aproxima do “amor confluyente” de Giddens (1993), onde o mais importante é o “relacionamento especial”. Conforme o autor:

O amor romântico há muito tempo tem mostrado uma qualidade igualitária, intrínseca à ideia de que um relacionamento pode derivar muito mais do envolvimento emocional de duas pessoas do que de critérios sociais externos. [...] O amor confluyente presume igualdade na doação e no recebimento emocionais [...]. Neste momento, o amor só se desenvolve até o ponto em que se desenvolve a intimidade, até o ponto em que cada parceiro está preparado para manifestar preocupações e necessidades em relação ao outro e está vulnerável a esse outro. [...] O equilíbrio da abertura, da vulnerabilidade e da

confiança, desenvolvido em um relacionamento, determina se os limites pessoais transformam-se ou não em divergências que, em vez de estimular, obstruem tal comunicação. (GIDDENS, 1993, p. 72-73; 106)

A densidade no mundo da cultura pós-moderna revela os deslocamentos dos sujeitos que precisam se adaptar e criar outras identidades e comportamentos, na tentativa de se reconhecerem ante a desmistificação contemporânea. A sociedade entra em conflito com este indivíduo transitório, fragilizado pela suspensão das certezas que serviam de alicerce para sua constituição. Visto como o momento de maior individualidade da História, o início do século XXI, diante dos novos referenciais, terá na poesia o código possível para que a comunicação aconteça nesses inovadores rumos. Corporificada sob distintas mídias e formatos, a poesia, assim como a letra da canção, revela-se como forma eficaz de dar voz ao sujeito pós-moderno nessa busca pela centralização do eu e no desejo de construir suas certezas em meio à fluidez das relações sociais contemporâneas. Sendo assim, a letra poética também é fundamental como espaço de organização do simbólico, frente ao contexto fragmentado por onde circula.

Diante dessa perspectiva e das análises das canções realizadas pode-se depreender a existência de três níveis que distinguem as características e as interpretações dos sentimentos e desejos vividos pelo sujeito contemporâneo. Para esse entendimento faz-se necessário um rápido recorte sobre os três registros que Lacan definiu como os registros essenciais da realidade humana, conforme escreve Rossi:

Numa sucinta apresentação, o imaginário corresponde ao ego, cujo investimento libidinal Freud chamou de narcisismo; o simbólico diz respeito às instâncias da linguagem, da cultura e do inconsciente estruturado como uma linguagem; o real é aquilo que é impossível de simbolizar. Como um resto, uma sobra que denuncia os limites do simbólico, o real é aquilo que, sem nome e sem forma, insiste, voltando sempre ao mesmo lugar. Enquanto o imaginário revolve-se na busca pela consistência sempre frustrada de um eu que, como uma miragem, continuamente surge para se desfazer nas correntezas do desejo, o real é o resto que o imaginário não pode recobrir e que o simbólico é impotente para capturar. (ROSSI, 2003. p. 14)

Observada a evolução do conceito de amor e dos relacionamentos humanos por meio das letras poéticas de Chico Buarque e teóricos como Bauman (2004), pode-se atribuir ao nível do real o comportamento do sujeito pós-moderno amplamente descrito pelo sociólogo que, analisando as novas concepções dos relacionamentos já no século XXI, considera que a jovem geração julgue familiar e cotidiana a definição de Anthony

Giddens do “relacionamento puro”. Ele parece ser, atualmente, “a forma predominante de convívio humano, na qual se entra ‘pelo que cada um pode ganhar’ e se ‘continua apenas enquanto ambas as partes imaginem que estão proporcionando a cada uma satisfações suficientes para permanecerem na relação’”. Por outro lado, o compromisso incondicional “parece cada vez mais uma armadilha que se deve evitar a todo custo”. A “responsabilidade moral pelo Outro” cai em desuso, já que investir na parceria e na fidelidade tornou-se aceitar um grande risco diante da ameaça da dependência do parceiro (BAUMAN, 2004, p. 111-112).

Integrado à vida urbana atual, constituída por uma “íntima interação entre as pressões globalizantes e o modo como as identidades locais são negociadas, construídas e reconstruídas” (BAUMAN, 2004, p. 121), esse indivíduo somente conseguirá revelar as aflições e expectativas mais íntimas do seu ser, que permeiam seu nível do imaginário, através das formas simbólicas. A canção de Chico Buarque é exemplar, nesse caso, graças ao destaque que dá a uma visão de mundo, liberta dos preconceitos e preceitos moralizantes, de modo a deixar que a letra poética se imponha despida dessas amarras, através de um eu-poético capaz de revelar suas verdadeiras faces, algumas delas ocultas ao nível do real. O amor propagado por meio do simbólico, presente na canção buarqueana, dá vida ao ideal de que somente o sentimento amoroso é capaz de superar a vida social – baseada no consumo, nas aparências e na fluidez – e as marcas que ela produz no sujeito. Amar, nesse sentido, “é libertar-se das amarras que fazem de um indivíduo um ser socialmente inscrito e, portanto, limitado” (LÁZARO, 1996, p. 222). É por meio da ideia de amor representada no nível do simbólico e, conseqüentemente, na letra da canção, que a aspiração por liberdade e completude acaba cristalizando-se.

Pode-se, novamente, encontrar as marcas do amor romântico, que ainda habitam o imaginário desse novo sujeito, pertencente à líquida, consumista e individualizada sociedade pós-moderna. Tais marcas carregam a idealização do amor que busca atrelar corpo e alma numa união absoluta e total, “onde duas pessoas se encontram como pessoas, nuas, livres, autênticas, genuínas” (LÁZARO, 1996, p. 222) como se observou, principalmente, na letra da canção “Sempre” (2006), a mais atual dentre as selecionadas.

A fim de um maior aprofundamento da investigação acerca do conceito de amor contemporâneo, a partir da análise das canções de Chico Buarque, sugeri a

articulação dos três registros – o Simbólico, o Imaginário e o Real – como operadores de leitura dessas letras poéticas que falam de uma das maiores preocupações do sujeito: a tensa experiência da demanda amorosa dirigida ao Outro. Fica a proposta para demais discussões e futuras pesquisas acadêmicas.

CONCLUSÃO

O recente interesse no estudo das letras das canções populares brasileiras, como forma de exposição da própria cultura e da realidade social, dentro dos cursos de literatura nas Faculdades de Letras, deve-se a uma crescente confluência entre música e poesia, resultado do comportamento de cancionistas como Chico Buarque que se impregnam do registro literário para compor suas obras musicais.

Neste estudo demonstraram-se, através das leituras analítico-interpretativas de um *corpus* de letras das canções selecionadas de Chico Buarque de Hollanda, os ideais que perpassam o conceito de amor nas relações contemporâneas e sua íntima relação com um retorno à tradição romântica, evidenciado por meio do simbólico presente nas canções, embora imersas num contexto de alta individualidade e influência do mercado cultural de consumo ao nível do real. Cabe agora retomar algumas premissas.

Convém ressaltar que letra e música surgiram juntas no gênero canção e, mesmo distanciadas com o advento do Renascimento, jamais perderam seu vínculo, totalmente. Contudo, como observado, essa dissertação privilegiou uma análise metonímica da canção, a letra, por meio da poética textual, resguardando a dimensão melódica.

O fenômeno cultural híbrido MPB – Música Popular Brasileira – converteu-se em veículo de expressão do imaginário popular e, portanto, voltada totalmente para ele. Foram os festivais de música ocorridos na segunda metade da década de 1960 o espaço particular para que jovens compositores, como Chico Buarque, revelassem seu talento poético. Talento esse que foi reconhecido pela mídia e pelos meios acadêmicos ao longo de anos de trabalho. O alto valor representativo em termos culturais e sociais de sua obra expõe, pela via do discurso simbólico, as questões do sujeito e de sua identidade em meio às transformações estruturais nas sociedades modernas, no final do século XX, retratadas por Hall por meio do fenômeno da “crise de identidade” do sujeito frente ao novo mundo híbrido.

A partir de uma variada apresentação teórica sobre os fenômenos da modernidade e, sobretudo, da pós-modernidade, estabeleceu-se o estudo de um período histórico em que novos modelos se edificam apoiados em conceitos como o da

descontinuidade, da fragmentação, da descentralização, da pluralidade, das identidades móveis e da fluidez.

Discutir o termo “pós-modernidade” envolve conceitos filosóficos, políticos e estéticos, ou seja, culturais, se entendermos a noção de “cultura” do mesmo ponto de vista de Raymond Williams (1992) onde se tem a convergência entre o sentido antropológico-sociológico do termo com o significado mais especializado das práticas artísticas e intelectuais. Considerando principalmente os estudos de Jameson e Anderson sobre o fenômeno da pós-modernidade ficou nítido que ambos apontam para as transformações sofridas pelo surgimento dos meios de produção e reprodução tecnológicos e sua influência sobre a consciência, não mais do sujeito, mas de toda uma massa consumidora.

Da mesma forma, a utilização de algumas correntes teóricas que tratam do sujeito contemporâneo e de suas relações sociais, como as apresentadas por Giddens, Lázaro e Bauman, teve por objetivo explicitar conceitos para a compreensão de fatos, situações, indagações e inquietações inerentes à obra de Chico Buarque, fornecendo embasamento conceitual à análise interpretativa.

A sociedade contemporânea, em busca de novos paradigmas, tem encontrado na palavra poética e na melodia, juntas ou separadas, um canal de transformação e afirmação de suas angústias e questionamentos.

A temática do amor ocupa grande parte da obra de Chico Buarque, manifestando-se através de profundo lirismo e, por vezes, de intensa dramaticidade. Essa temática amorosa se faz presente, principalmente, na letra poética em que o sujeito é marcado pela inquietação que tem origem na sua relação com o mundo. Existe um constante olhar sobre o passado, um sentimento saudosista de que algo está se perdendo num permanente confronto entre a realidade e o sonho, entre o hoje e um passado idealizado, temas sempre presentes nas canções de Chico que revelam viver-se na “época da ansiedade”.

Constatou-se que a partir dos anos de 1970 o relacionamento amoroso se intensifica nos textos, revelando-se através da temática da separação e das angústias provocadas pelo sentimento de descontinuidade entre os seres. A problemática do fim dos relacionamentos amorosos na obra é marcada pelo tormento expresso na constante busca do eu-poético, da sua continuidade com o outro, como visto nas letras das canções “Pedaço de mim” (1977-78) e “Eu te amo” (1980). Outras vezes, as angústias

existenciais surgem no texto poético a partir de um eu masculino marcado por acontecimentos negativos em sua vida amorosa. Essa frustração amorosa do sujeito está presente na canção “Samba do grande amor” (1983). Contudo, observou-se que, por trás da grande desilusão vivida pelo eu-lírico, havia o desejo, não concretizado, de viver um relacionamento amoroso fundamentado em padrões românticos, como o casamento. Foi no início dos anos de 1980 que se deu a importante transição para um período onde as letras das canções evidenciaram um novo olhar sobre o relacionamento amoroso, mais simples e ao mesmo tempo mais seguro, conforme observado em “Amor Barato” (1981) e “Meu namorado” (1982). “Todo sentimento” (1987) resgata a valorização do ideal de amor eterno e existencial, seguida por “Futuros amantes” seis anos mais tarde. Já no século XXI “Cambaio” (2001) é representativa da crítica ao estereótipo da mulher que tem seu comportamento baseado nos padrões de consumo e da mídia, além do aparecimento de uma figura masculina distinta daquela presente em “Cotidiano” (1971), que demonstrava poder sobre o elemento feminino da esposa “servente” ao marido. Agora é a mulher do novo século que domina o homem. Liberta dos modelos tradicionais de comportamento feminino, é por meio dessa crítica que se percebe a valorização dos ideais da tradição. A canção “Sempre” (2006) é outra importante referência do anseio do sujeito pós-moderno em resgatar as bases sólidas da relação amorosa por meio do lirismo que eleva um tempo existencial, em que o amor único e eterno é possível e sobretudo, exaltado.

Retomando os pressupostos básicos presentes na introdução a esse trabalho, percebe-se que a pesquisa resultou em constatações que se constituíram num grande aprendizado de natureza estética, pela particular gama de recursos poéticos e estilísticos na obra estudada, e de amplitude de horizontes, a partir do instigante questionamento socioexistencial presentes nas linhas e entrelinhas das canções de Chico Buarque.

A análise literária dos textos considerou a especificidade das letras poéticas. As leituras foram centradas nos aspectos literários, em sua criação formal, rica em recursos estilísticos, que possibilitam aos textos selecionados se sustentarem sem a parte musical. Do mesmo modo, o mapeamento cronológico dos textos e o agrupamento focado pela temática amorosa tiveram como objetivo ressaltar distintos aspectos da obra sem demarcar fronteiras.

Por tudo isso, viu-se que as letras das canções de Chico, em uma trajetória artística de mais de meio século de produção, são veículos do imaginário popular,

representativas do sujeito amoroso pós-moderno e de suas identidades móveis, em meio às transformações geracionais e à diversidade, sob a ótica tanto do local quanto do global cultural urbano.

REFERÊNCIAS

- ADORNO, Theodor W. O fetichismo na música e a regressão da audição. In: *Os pensadores*. São Paulo: Abril Cultural, 1980.
- ANDERSON, Perry. *As origens da pós-modernidade*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1999.
- BAUMAN, Zygmunt. *Amor líquido: sobre a fragilidade dos laços humanos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2004.
- BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: *Obras escolhidas: magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Hucitec, 1988, p. 134-163.
- BHABHA, Homi K. *O local da cultura*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1998.
- BÍBLIA. Português. *Bíblia sagrada*. Tradução por Padre Francisco Zbik. Rio de Janeiro: Paumape, 1980.
- BOSCO, Francisco. Letra de música é poesia? In: *Literatura e sociedade: narrativa, poesia, cinema, teatro e canção popular*. André Bueno (org.). Rio de Janeiro: 7Letras, 2006.
- CADEMARTORI, Lígia. *Períodos Literários*. São Paulo: Ática, 1993.
- CARVALHO, Cláudia Constante. Identidade e intimidade: um percurso histórico dos conceitos psicológicos. *Análise Psicológica*, nº 4, ano XVII, Lisboa, 1999, p. 727-741.
- CARVALHO, Gilberto de. *Chico Buarque: análise poético-musical*. 3. ed. Rio de Janeiro: Codecri, 1984.
- CONNOR, Steven. *Cultura pós-moderna: introdução às teorias do contemporâneo*. São Paulo: Edições Loyola, 2004.
- CYNTRÃO, Sylvia Helena. *Como ler o texto poético: caminhos contemporâneos*. Brasília: Plano Editora, 2004a
- CYNTRÃO, Sylvia Helena. Um olhar opinativo sobre as falas poéticas contemporâneas. *Revista Cerrados: poesia brasileira contemporânea*, nº. 18, ano 13, Brasília, 2004b, p. 9-12.
- CYNTRÃO, Sylvia Helena. Literatura e canção brasileira contemporânea: a ressemiotização do ideário nacionalista. *Revista Cerrados: literatura e outras áreas do conhecimento*, nº. 22, ano 15, Brasília, 2006, p. 217-232.

CYNTRÃO, Sylvia Helena. 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.

DINIZ, Júlio Cesar Valladão. A voz e seu dono: poética e metapoética na canção de Chico Buarque de Hollanda. In: *Chico Buarque do Brasil: textos sobre as canções, o teatro e a ficção de um artista brasileiro*. Rinaldo de Fernandes (org.). Rio de Janeiro: Garamond: Fundação Biblioteca Nacional, 2004.

EAGLEATON, Terry. *As ilusões do pós-modernismo*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1998.

FEATHERSTONE, Mike. *Cultura de consumo e pós-modernismo*. São Paulo: Studio Nobel, 1995.

FONTES, Maria Helena Sansão. *Sem fantasia: masculino-feminino em Chico Buarque*. Rio de Janeiro: Graphia, 1999. Série Temas e Reflexões; VII.

GARDEL, André. MPB: Multicultural poética brasileira. In: *Literatura e sociedade: narrativa, poesia, cinema, teatro e canção popular*. André Bueno (org.). Rio de Janeiro: 7Letras, 2006.

GIDDENS, Anthony. *As consequências da modernidade*. São Paulo: UNESP, 1991.

GIDDENS, Anthony. *A transformação da intimidade*. São Paulo: Editora UNESP, 1993.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A Editora. 2005.

HUTCHEON, Linda. *Poética da pós-modernidade*. Rio de Janeiro: Imago, 2003.

JAMESON, Fredric. A lógica cultural do capitalismo tardio. In: *Pós-modernismo – A lógica cultural do capitalismo tardio*. São Paulo: Editora Ática, 1997.

KRISTEVA, Julia. *Introdução à semanálise*. São Paulo: Perspectiva, 1974.

LÁZARO, André. *Amor: Do mito ao mercado*. Petrópolis, RJ: Vozes, 1996.

LYOTARD, Jean-François. *O pós-moderno*. 3ª Ed. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 1988.

LYOTARD, Jean-François. *A condição pós-moderna*. Lisboa: Gradiva, 1989.

LYOTARD, Jean-François. *Moralidades pós-modernas*. Campinas: Editora Papyrus, 1996.

MOTTA, Marcus Alexandre. *Desempenho da leitura: sete ensaios de literatura portuguesa*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2004.

ROSSI, Deise Mirian. *O amor na canção: uma leitura semiótico-psicanalítica*. São Paulo: EDUC; Casa do Psicólogo; Fapesp, 2003.

SALLES, Paulo de Tarso. *Aberturas e impasses: o pós-modernismo na música e seus reflexos no Brasil, 1970-1980*. São Paulo: Editora UNESP, 2005.

SANT'ANNA, Affonso Romano de. *Música popular e moderna poesia brasileira*. São Paulo: Landmark, 2004.

TATIT, Luiz. *O cancionista*. São Paulo: Edusp, 2002.

TINHORÃO, José Ramos. *História social da música popular brasileira*. São Paulo: Ed. 34, 1998.

VAINFAS, Ronaldo. *Casamento, amor e desejo no ocidente cristão*. São Paulo: Ática, 1986, Série Princípios.

VATTIMO, Gianni. *O fim da modernidade: niilismo e hermenêutica na cultura pós-moderna*. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

REFERÊNCIAS DISCOGRÁFICAS

- HOLLANDA, Chico Buarque de. *Construção*. Rio de Janeiro: Phonogram, 1971.
- HOLLANDA, Chico Buarque de. *Chico Buarque*. Rio de Janeiro: Phonogram, 1978.
- HOLLANDA, Chico Buarque de. *Vida*. Rio de Janeiro: Polygram, 1980.
- HOLLANDA, Chico Buarque de. *Almanaque*. Rio de Janeiro: Ariola/Philips, 1981.
- HOLLANDA, Chico Buarque de. *Para viver um grande amor*. Rio de Janeiro: CBS, 1983.
- HOLLANDA, Chico Buarque de. *Francisco*. Rio de Janeiro: BMG-Ariola, 1987.
- HOLLANDA, Chico Buarque de. *Paratodos*. Rio de Janeiro: Cia. Dos Técnicos, 1993.
- HOLLANDA, Chico Buarque de. *Carioca*. Rio de Janeiro: Biscoito Fino, 2006.
- LOBO, Edu e HOLLANDA, Chico Buarque de. *O grande circo místico*. Rio de Janeiro: Som Livre, 1982.
- LOBO, Edu e HOLLANDA, Chico Buarque de. *Cambaio*. Rio de Janeiro: AR, 2001.