

UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA
DEPARTAMENTO DE TEORIA LITERÁRIA E LITERATURAS

Poetas e cancionistas:
universos simbólicos em contágio

Tese de doutoramento Elaborada
por: *Sylvia Helena Cyntrão*

Universidade de Brasília
Instituto de Letras
Departamento de Teoria Literária e Literaturas
Programa de Pós-Graduação em Literatura brasileira - Doutorado

Tese: Poetas e cancionistas:
universos simbólicos em contágio

Elaborada por: Sylvia Helena Cyntrão Professor
orientador: Almir de Campos Bruneti

Dezembro/2000

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Literatura Brasileira do Departamento de Teoria Literária e Literaturas da Universidade de Brasília, como requisito para a obtenção do título de Doutor em Literatura Brasileira.

Agradeço

A Almir de Campos Bruneti, pela orientação incenti-vadora, segura, democrática e amiga, que derrubou o mito do "sofrimento" do doutorado. Obrigada por ter me deixado escrever de forma feliz!

A Affonso Romano de Sant'Anna e Anazildo Vasconcelos da Silva, pela inspiração e pelo constante e eterno exemplo de competência e vanguardismo acadêmico.

A Danilo Lobo e Hermenegildo Bastos, que integraram a banca de qualificação desta Tese, por terem ampliado, com o compartilhar de suas ricas experiências, o universo reflexivo aqui exposto.

Aos colegas do Departamento de Teoria Literária e Literaturas da Universidade de Brasília na pessoa do Prof. Henryk Siewierski, Diretor do Instituto de Letras, e dos Chefes que encorajaram o desenvolvimento deste trabalho: Prof^a. Hilda H. Lontra, Prof. João Vianney C. Nuto e Prof. Robson Tinoco Coelho.

A Ângela Pontes, Claudimar Bezerra, Cláudio S. Carlos, Jeferson Sarmiento, Viviane Costa Silva. A Vera Freitas e Margarida Drumond, por me auxiliarem em numerosas tarefas com eficiência, paciência e amizade.

A Rita Cristina Cyntrão, por seu impecável trabalho de revisão, e pelo amor com que tenho certeza de que o fez.

A Marilda, Luiz, Marta e André Dusi, que me receberam em Brasília há dezessete anos, na mudança que propiciou a abertura deste caminho, e por terem me apoiado sempre. Sem eles, certamente eu não teria conseguido.

A Sylvia e Eduardo Cyntrão, meus pais, por terem me ensinado, entre muitos outros, um valor extremamente poderoso: a responsabilidade. Por terem me proporcionado o privilégio de crescer em meio ao melhor da literatura e da música.

e

A Felipe Cyntrão, meu filho, por ter incentivado sempre de forma entusiasmada cada passo deste trabalho. Nunca poderei agradecer suficientemente o seu altruísmo.

Resumo

Este estudo visa a demonstrar como as questões nacionais penetram a alma sensível do artista, mergulhando-o nas ambiguidades e contradições de sua experiência como homem, trazendo às obras, forte e constante, uma consciência do seu ser político e cultural.

O estudo do texto poético da canção propicia a demonstração de como os mitos presentes nas manifestações literárias, desde o século XVII, foram apropriados, desarticulando as estruturas vigentes, dessacralizando-as e questionando as formas artísticas canonizadas, contagiando o dizer poético pelos processos de auto-referenciação e de hétero-referenciação.

Os elementos poéticos, em sua articulação com signos diversos do discurso, conquistaram um campo mítico, como símbolos que remetem à brasilidade, ao nacionalismo, seja de forma ufanista ou crítico-irônica. Eles falam do que não foi dito na História em seu particular espaço conotativo.

Para verificar tal teoria, foram selecionados os poetas-cancionistas para os quais uma sociedade viva serviu de pano de fundo para a sua expressão, tendo enraizado sua arte na trama da existência coletiva, procedimento que só lhe aumentou a força e a significação comunicativa. Criadores de poderosos universos simbólicos, abriram caminhos na conquista das formas inovativas e renovadoras da linguagem poética.

O objetivo deste estudo literário da poética da canção é, assim, desvendar a sua textualidade, já que os sentidos do discurso se explicitam a um só tempo na sua espessura linguística e histórica. Apresentando uma leitura meto-nímica da canção, esta proposta não contempla, portanto, uma apreciação estética que contemple também a melodia, já que esta empresta muitas vezes uma dimensão diferenciada à palavra por ela sublinhada.

O que as trilhas formais seguidas visam é a revelação dos focos temáticos emblemáticos linguisticamente tensionados nas letras poéticas, possibilitando a abertura para uma compreensão do que construiu e identificou o imaginário

nacional a partir da década de 1960 na poesia brasileira, exposto na inter-relação verdade - homem - histórica, cuja força mediadora é o mito.

Assim sendo, contemplar a investigação de um fenômeno cultural e linguístico como as canções da Música Popular Brasileira é investigar uma multi-voçidade rica, e ainda pouco explorada sob a luz das Ciências Literárias, parte integrante que é do projeto poético literário brasileiro.

Com o esgotamento da série literária, após a "geração de 45", a única alternativa para os poetas que não comungavam com as idéias puramente formalistas foi buscar outro canal de comunicação, momento em que a poesia invadiu o setor música popular com a proposta de atualizar a mentação lírica sobre a face da realidade que a geração inaugural do Modernismo propusera e que a produção vanguardista atrofiara. Assim é que esse estudo de poética histórica privilegia esse momento de conagraçamento das séries literária e musical aprofundando-se na avaliação de suas causas e conseqüências com a intenção de, assim, contribuir para uma crítica evolutiva da lírica brasileira.

Palavras-chave: literatura - poesia brasileira - canção - cultura.

Abstract

The objective of this study is to show how the country's social issues penetrate the artist's soul, into the ambiguities and contradictions of his/her experience as a human being, regaining his/her political and cultural awareness.

The study of the poetical lyrics call for a demonstration of how the established structure of myths, present in literary manifestations ever since the 17th century, were suited, composed, disjointed and misused, questioning the canonized artistic structure, contaminating the poetical sayings by auto and hetero referencing.

The poetical elements, in its articulation with the diverse signs of the discourse, conquered a mythical field, as symbols that bring back the 'brazilian-ness' and the nationalism, be it with patriotic arrogance or ironical criticism. They say what had not been said in History, in their own particular connotative way.

To confirm this theory, poets who based their expression on a living society were selected. They weave their art into the collective existence that has strengthened their communicative force and significance. Creators of potent symbolic worlds, they open up the path in the search for innovative and new forms of poetical language.

The aim of this literary study of the poetical lyric is thus, to unveil its textuality, just as the discourse points to their linguistic and historical presence. The proposal presents a metonymic reading of the lyric and does not contemplate, however, an aesthetic appreciation of the melody also, as this may lend a differential dimension to the word expressed.

The formal path seeks the revelation of the theme, focused and linguistically symbolized in the poetical lyric, enabling the beginning for the understanding of the construction and identification of the national imagination as exposed in the truth-man-history relationship whose mediating force is found in the myths of the brazilian poetry as of the 1960s.

As such, to contemplate the investigation of a cultural and linguistic phenomenon such as the Brazilian Popular Music is to look into the rich multivocal aspect, little explored in Literary Science, an integrating part of the Brazilian literary poet project. With the end of this literary phase, after 1945, the only alternative for the poets who do not adhere to ideas that are purely formalistic, was to look for other channels of communication, a moment in which poetry invaded the popular music arena with the aim of modernizing the lyrical mentality in the face of reality, which the inaugural generation of Modernism propels and the avant garde production deteriorates. This study of poetical history savors this moment of literary and musical phase, enhancing the evaluation of its causes and consequences with the intention to contribute to a constructive criticism of the Brazilian lyric.

Keywords: literature, Brazilian poetry - song - culture.

Sumário

1ª Parte - TEORIA LITERÁRIA E MODERNISMO TARDIO

• Introdução (ou, "A Teoria do Contágio")	13
---	----

1 - Como ler o texto poético

1.1 -A ambiguidade no texto multidimensional	19
1.2 - Desconstrução e reconstrução do texto poético	23
1.3 - Intertexto e interface	24
1.4-Canção: hipertexto cultural	29

2 - Os contextos do textos

2.1- Códigos culturais / nexos sociais	37
2.2- Poética cultural da canção	44
2.3- Sentido / significação; valor / ideologia	49
2.4- Ética nacional / estética textual: uma relação dialética	54
2.5- Capital linguístico / capital simbólico e indústria cultural	66
2.6 - Influências do imaginário no Brasil da década de	
1960 à década de 1990	70
2.6.1-A construção do imaginário: as "bacias semânticas"	70
2.6.2 - Da década de 1960 à década de 1990	73

2ª Parte - A PR ÁXIS DE PROSPECÇÃO DA CONVERGÊNCIA DOS SENTIDOS

3 - Os textos da canção como instrumento literário e cultural de prospecção da identidade nacional

3.1- Poetas e cancionistas - ancoragem histórica	86
3.2 - O poeta cancionista e o projeto poético e cultural do Modernismo	104
3.3- Referenciação poética e canção	107
3.3.1 - Os diálogos da poética da canção com a poética do cânone	107
3.4 - Universos simbólicos em contato na poética dos ícones da canção brasileira pós-1960: os signos mitopoetizados narrando a nação	126
3.4.1 - Os referenciais sígnicos da nação de Chico Buarque de Hollanda	128
3.4.2 - A versão de brasilidade em Caetano Veloso e Gilberto Gil	133
3.4.3 - O hibridismo poético identificador do "sujeito" brasileiro em Belchior e Zé Ramalho	146
3.4.4 - "Ideologia", "Brasil" e "Geração "Coca-cola": a força crítica das letras do rock da geração de 1980	153
4- Conclusões	161
• Bibliografia	167

Escondido no tempo

*(...) Como o segredo da cor turmalina E
o fim da nação Aymoré 'Tá escondido
no tempo, menina Aquilo que a gente
é*

*(...) Como o segredo de um sol que ilumina
Londres e a Praça da Sé 'Tá escondido no
tempo, menina Aquilo que a gente é*

*Como quem nasceu em Amaralina
Que traz o gingado no pé 'Tá
escondido no tempo, menina Aquilo
que a gente é*

*(...) Como o poema de Cora Coralina É
irmão de "E Agora, José?" 'Tá
escondido no tempo, menina Aquilo
que a gente é*

Oswaldo Montenegro

1ª parte - TEORIA LITERÁRIA E MODERNISMO TARDIO

Introdução (ou, "A Teoria do Contágio")

Todo pensamento humano é uma representação, isto é, passa por articulações simbólicas. (...) No homem não há uma solução de continuidade entre o "imaginário" e o "simbólico". Por consequência, o imaginário constitui o conectar obrigatório pelo qual for-ma-se qualquer representação humana.
Gilbert Durand

O texto poético é *locus* privilegiado de manifestação do imaginário. Assim, ler um texto literário consiste em decifrar-lhe o sentido tensionado, nascido do imaginário do poeta e transformado pela via da representação estética na construção do objeto poético.

No Brasil, o artista-compositor, o cancionista que trabalha simultaneamente com a palavra e a música, teve e tem papel fundamental na construção da identidade cultural brasileira, já que a canção vem ocupando progressivamente um espaço muito amplo, tendo-se tornado o veículo artístico por excelência da expressão do imaginário popular.

A necessidade de incorporação desse complexo fenômeno cultural no escopo do estudo literário resulta do fato do processo de criação poética se nutrir tanto da cultura erudita quanto do que é espontâneo e contextual e que determina a expressão estética. Como antena e prisma de um patrimônio cultural coletivo, o cancionista produz um discurso que é sempre a dialética das práxis sociais, na confluência de suas inspirações subjetivas. Buscar nas letras poéticas o ser social e suas reflexões existenciais significa identificar as estruturas de poder sinalizadas em sua semântica, já que, se a palavra é o fenômeno ideológico por excelência, os signos emergem do processo de interação entre uma consciência individu-

al e outra, e a construção do objeto poético subordina-se à verdade (real ou imaginária) do sujeito e do grupo.

A tese aqui exposta tem como objetivo apresentar, por meio do estudo de letras poéticas selecionadas, o valor poético que lhes é devido. Ícones da música popular brasileira, por sua especial mestria em produzir objetos artísticos nos mais altos níveis de expressão estética e condensação simbólica, os cancionistas Chico Buarque de Hollanda, Caetano Veloso e Gilberto Gil são os representantes-chave do período que se inicia na década de 1960.

O que este trabalho propõe é explicitar a posição dos textos da música popular no panorama da criação artística no Brasil, a partir, sobretudo, da segunda metade do século XX; não é seu objetivo tentar igualar poema e letra de música. As letras da MPB não precisam desse tipo de aval, uma vez que não se trata de uma escalada para atingir o topo do ponto de vista acadêmico, que seria a poesia do cânone. Mantendo-se as distinções estabelecidas pela natureza de ambas as manifestações artísticas, o que a práxis deste estudo visa a explicar é o cruzamento, culturalmente enriquecedor, da série literária e da série musical, bem como o que historicamente o propiciou.

A análise textual a ser praticada se valerá do conceito de mitoanálise de Gilbert Durand, pois se faz necessário detectar os mitos e temáticas condutoras da obra dos cancionistas, bem como demonstrar a recorrência dos mitos no trabalho de intertexto com a obra de poetas do cânone. A identificação dos elementos imbricados uns nos outros e que informam o signo poético é o papel aqui proposto ao analista literário, visando à abertura dos possíveis sentidos sócio-históricos dos textos analisados, pela via do desvelamento das imagens.

A comprovação do valor literário das letras poéticas vem sendo explicitada intensivamente por críticos acadêmicos como Augusto e Haroldo de Campos, Affonso Romano de SanfAnna, Anazildo Vasconcelos da Silva, Heloísa Buarque de Holanda, José Miguel Wisnik e Luís Tatit entre outros desde a década de 1960, momento em que se verificou a hegemonia qualitativa da letra poética sobre a poesia tradicional, segundo avaliação destes mesmos críticos.

Minha intenção é acompanhá-los e aprofundar-me neste rico caminho, já

que, como será demonstrado nos capítulos que se seguem, há uma plurivocidade de ícones determinantes deste fenômeno artístico, cujo desvelamento significa expor as relações subjacentes do ser humano com o contexto do real e com o mundo do imaginário que o envolve. Para tanto, será preciso estabelecer um panorama da poética brasileira contemporânea, fazendo a revisão das contribuições fundamentais das poéticas de vanguarda, em função dos dois parâmetros de base do ideário do Modernismo: a reformulação da linguagem e o nacionalismo crítico. Assim, será possível levantar elementos que mostrem porque e como despontaram com tal força no cenário artístico, num determinado e determinante momento histórico brasileiro, as letras poéticas das canções. Poder demonstrar o universo simbólico que as estruturou em códigos sociais, culturais e históricos esteticamente configurados contribuirá para explicitar o novo ser cultural brasileiro em transformação que desponta a partir da segunda metade do século XX, bem como para tentar compreender porque as canções apareceram como rota alternativa da poesia do cânone.

A descoberta de uma imanência semântica intra e intertextual objetiva a determinação de uma base analítica e será considerada como um ponto de partida para as diversas constituições de sentido suscitadas pela incidência dos fatores sociais, políticos, éticos e econômicos poeticamente codificados, sem os quais não há leitura interpretativa possível.

Em outras palavras, o objetivo do estudo literário da poética da canção é desvendar a sua textualidade, já que os sentidos do discurso se explicitam a um só tempo na sua espessura linguística e histórica. A proposta que valida este estudo refere-se a uma leitura metonímica da canção (a letra pelo todo). O objetivo não é, portanto, uma apreciação estética que contemple também a dimensão da melodia.

O que as trilhas formais seguidas visam é a revelação dos focos temáticos emblemáticos linguisticamente tensionados nas letras poéticas, possibilitando a abertura para uma compreensão do que construiu e identificou o imaginário nacional, exposto na inter-relação verdade - homem - história a partir da década de 1960 na poesia brasileira cuja força mediadora é o mito.

Foi delimitado, para tanto, um *corpus* representativo de letras poéticas, cabendo lembrar que se destacam de um conjunto mais vasto, alimentado pelo

sistema sócio-cultural imaginário da nação.

Penetrar neste sistema e interpretar sua mitologia pela via dos textos das canções é o que neste trabalho se propõe, já que é pelo registro mítico, que é o do imaginário, que uma sociedade se expressa, discute consigo mesma e se revela.

A *poietké* ou "arte poética", referência para as investigações aqui propostas, pode ser compreendida como um movimento que pressupõe escolhas conscientes pelo poeta. Tal movimentação se justifica por uma intensa necessidade interior de materializar objetivamente os encontros, nem sempre pacíficos, de uma inexorável exigência interior com o universo de possibilidades formais de expressão. Arte poética como produto pressupõe, portanto, trabalho (a origem da palavra latina *ars* está na raiz do verbo articular, como sabemos) e será do sujeito lírico que emanarão todas as escolhas ordenadoras do pensamento.

O poeta é um ser cuja missão de desorientador de paradigmas e de expositor do caos desnuda o contra-senso do mundo e torna visíveis as relações entre as coisas. É no instante excepcional de encontro do "eu" poético com o leitor que as forças desconhecidas se polarizam e é possível criar-se uma tensão extremamente rica entre a poesia (ou a sua prática) e a teoria (ou a sua visão crítica).

Os progressos da consciência sobre o fazer poético deram ao fruidor e ao estudioso do texto um instrumental psíquico-técnico capaz de atomizar o texto em diversos segmentos. Tais segmentos, em si completos, serão depois reunidos numa recomposição enriquecida dos inter, intra e extratextos, elementos *descobertos* ou *desvelados* da ativa ligação de forças que se estabelece entre o ser humano e o cosmos no momento da criação.

É no texto poético que se dá a confluência do simbólico e, infiltrada no signo, a cultura espelha a expressão das sociedades. Se a expressão no discurso é medida pela linguagem, o sentido do signo só aflorará pela via da interpretação, já que não há sentido sem interpretação. A questão aqui é, então, uma questão de decodificação e desvelamento. O homem é um ser de linguagem, e é esta realidade que define a sua humanidade, num processo puramente de criação de significações. O analista do texto poético é, portanto, um interlocutor, na tentativa

de compreensão das relações mediadas entre o autor, o pensamento, a linguagem e o mundo. As portas de entrada para essa compreensão são múltiplas, como veremos adiante, mas, neste momento, o importante a ressaltar são os objetivos da interpretação, ou seja: para que perscrutar o objeto poético e sofrer tantas vezes com os mergulhos dolorosos no caminho da compreensão? A verdade é que todo movimento de interpretação coloca o homem em contato com o outro que, ao mesmo tempo, é ele. A consciência da alteridade é condição da identidade do eu e a única possibilidade de interconexão de tudo o que significa a essência de ser humano, em sua histórica heterogeneidade regulada; a única possibilidade de entender ontologicamente o dinamismo dialético dos valores e das relações sócio-interacionais.

Não há, pois, como operar sob outra lógica. Entender o homem é captá-lo numa perspectiva de globalidade, artífice de um complexo universo semiótico de interações axiologicamente orientadas. As elaborações teóricas que sustentarão tais conceitos serão explicitadas na sequência destas reflexões, que se apóiam em uma concepção social do homem, ou seja, uma concepção que vê o homem como um ser que se constitui *na* e *pela* interação. Logo, a expressão desse ser será resultado da plurivocidade de uma vida criada em diálogo. Diálogo que reflete, refrata e tece (daí, "texto") com fios ideológicos o inexorável explicitar-se das questões humanas no interior do discurso. Bela tarefa, então, a do analista que, tendo consciência de estar lidando com um elemento que, por ser ideológico por natureza - a palavra - terá sempre a possibilidade de vislumbrar, a partir de sua leitura, um (quem sabe) novo dado indicador das mudanças e evoluções do ser humano.

O ponto de partida de qualquer análise só pode, assim, ser uma incisão reflexiva de caráter ontológico. Sabemos que, ao iniciar esta incisão, defrontamo-nos com o mundo do impreciso, uma vez que o próprio espírito humano é fluido em seu funcionamento, ambíguo em seus conceitos e vago em suas definições. Por outro lado, o nebuloso é o labirinto dos possíveis e, assim sendo, as Ciências Humanas, onde o homem é o objeto de análise, são mais próximas do conhecimento do real, pois não aceitam como limite investigativo os modos operatórios propostos pela razão, dentro da noção corrente da relação de causa possível e efeito visível. Falamos de fenômenos que não são suscetíveis à experimentação,

por serem de natureza variável e que não podem ser definidos e mensurados por padrões empíricos. Os procedimentos a serem adotados, no sentido de reduzir a indeterminação dos fenômenos a serem analisados, devem propor a abertura de hipóteses e de condições que estabeleçam um campo de possibilidades, ou seja, uma observação que se concentre no processo e não no estado.

1- Como ler o texto poético

1.1-A ambigüidade do texto multidimensional

Interpretar um texto literário é vivenciar a experiência das hierofanias, porque cada manifestação artística é uma tentativa de contato com o sagrado, através da palavra, do mito. S. Farina

A ambigüidade de um texto é o termômetro de seu índice de poeticidade, o que de fato instaura a gênese do sentido.

O texto é um conjunto de signos postos em relação, com uma função estética. Assim, a poesia acontece porque uma rede de elementos significativos se articula em diálogo, a partir da composição do processo poético que contempla tanto os elementos estruturais da linguagem como os elementos intensificadores e os imagísticos, que permitem a transfiguração da realidade em poesia pelas figuras de pensamento, e a natureza das classes das palavras no seu valor representativo de idéias e/ou ações. Para que uma análise possa explorar todas as virtualidades do texto, há que se decodificar a estrutura reguladora que propiciará o salto dos sentidos, ou seja, a sua "abertura" (Eco, 1995). Se há lugar em que a cultura humana apareça mais explícita (embora olhos desavisados nem sempre consigam contemplá-la...), este lugar é o texto literário. Barthes já falava (Barthes, s.d, p. 19) que "todas as ciências se encontram disseminadas no momento literário". Essa interdisciplinaridade provocará a interação complementar, contributo que fundamenta o texto em sua estrutura profunda.

Se queremos conhecer o ser universal ou o ser temporal presente no poema, basta dirigir a ele as perguntas que movem nossos passos iniciais: podem ser perguntas políticas, econômicas, filosóficas, psicológicas ou históricas, as quais instituirão as questões, mais ou menos claras, mais ou menos ricas, segundo o instrumental de prospecção do leitor analista. O texto literário é um mundo e é o mundo: microcosmo do eu interior e inexoravelmente contaminado pelo eu

exterior. "A poesia coloca o homem fora de si e, simultaneamente, o faz regressar ao seu ser original: volta-o para si: O homem é sua imagem: ele mesmo e aquele outro. Através da frase que é ritmo, que é imagem, o homem - esse perpétuo chegar a ser - é. A poesia é entrar no ser" (Paz, 1971, p. 50). É a linguagem indicação e representação. Por isso, o elemento-chave da poesia é a imagem: o concreto da representação. Buscar o sentido de um texto torna-se tarefa impossível, pois, pela mobilidade dos signos, podemos, sim, provocar a abertura dos sentidos, mas não explicá-los. Se sentido e imagem são uma só coisa, o poeta não tem a intenção de dizer... ele diz. Segundo Paz (idem, p. 194) "a imagem não é meio; sustentada em si mesma, ela é seu sentido. O sentido do poema é o próprio poema. As imagens são irreduzíveis a qualquer explicação e interpretação." Este é o sentido maior do que inicialmente definimos como ambigüidade no texto multidimensional. No entanto, embora as imagens falem por si e possam sintonizar o leitor-analista pela via que mais se adequar ao momento íntimo de investigação, deve ele buscar conhecer as várias linguagens que moldaram o texto no momento de sua criação, pois poesia é pensamento analógico. O leitor estabelece as direções de investigação, e essa leitura investigativa pressupõe a hierarquização de estratégias para a prospecção dos sentidos.

Como se sabe, tem-se à disposição mais de uma dezena de métodos de análise literária, reconhecidos como tais, somente neste século XX. Do método biográfico à estética da recepção, as ciências da linguagem sempre se valeram de outras ciências e seus métodos investigativos remontam a Aristóteles, com a famosa *Poética*. Caminhando um pouco no tempo, é nos primeiros séculos da Era Cristã, como conta Eco (1995, p. 19), que os princípios do racionalismo grego são ampliados pelo racionalismo latino: a norma lógica é *modus*, mas o *modus* é também limite, o que significa que o pensamento só pode reconhecer, alinhar e conservar os fatos se, antes, tiver encontrado uma ordem que os una. Embora esse modelo de racionalismo vá dominar toda a lógica moderna, ele "não exaure o que chamamos de herança grega. Aristóteles é grego, mas gregos são os mistérios eleusianos. O mundo grego é continuamente atraído pelo *aperin* (o infinito). O infinito é aquilo que não tem *modus*. Foge à norma." Aparece aí o mito de

Hermes, que simboliza o ambíguo, o volátil. Hermes é o pai, portanto, de todas as artes. Esta será a base das teorias pós-modernas que falam do contínuo deslizamento do sentido, ou da "semiose hermética", como propõe Eco (1995). Por este modelo, o texto é visto como um universo aberto onde o intérprete pode descobrir uma infinidade de conexões.

Sem concordar com as analogias desenfreadas, penso que se deve utilizar tais concepções devidamente orientadas por critérios econômicos isotópicos. Deve-se buscar os sentidos "infinitos" no movimento vertical de leitura, ou seja, no entrelaçamento de recorrências explicitadas a partir das associações morfo-sintáticas, fônicas, fonéticas e semânticas; no desvelamento da polissemia concentrada nas imagens, em seu jogo de sinonímia e homonímia. Toda interpretação deve ser sustentada pelo texto: "Agostinho, em *De Doctrina Christiana*, dizia que uma interpretação, caso pareça plausível em determinado ponto de um texto, só poderá ser aceita se for reconfirmada - ou pelo menos se não for questionada - em outro ponto do texto" (Eco, 1995, p. 14).

Se o texto poético é um sistema de signos postos em relação intencional por um autor, só a interferência de um leitor produzirá os sentidos, pois movimentará toda a rede cultural que o informa. Ao lado desta idéia é preciso clarificar aqui a definição de texto como um organismo ou sistema de relações internas que "atualiza certas ligações e narcotiza outras (...). Depois que um texto foi produzido é possível fazê-lo dizer muitas coisas - mas é impossível - ou pelo menos criticamente ilegítimo - fazê-lo dizer o que não diz." (Eco, 1995, p. 81). Por sua própria natureza sistêmica, o texto literário é também uma rede interconectada e sua vida orgânica pressupõe relações externas.

Para se obter respostas dos textos poéticos, precisa-se lê-los "culturalmente", adentrar os estratos semânticos, buscando os diálogos possíveis que se estabelecem nesse jogo móvel de signos. Ler de outra forma é desrespeitar a essência do texto poético e sua dialética. É reduzir o ser que contamina o discurso; é negar a transcendência traduzida em símbolos e imagens.

Segundo Christian Descamps (1999, p. 14), "cientistas, sociólogos, historiadores estão sempre emprestando conceitos uns aos outros, noções que

ganham uma nova força quando são deportadas, com o devido rigor, para outras áreas..." As interrogações contemporâneas exigem que se corram os riscos que se impõem nas tentativas de estabelecer elos possíveis entre ordem e desordem, estabilidade e caos, se o objetivo for a busca de uma compreensão melhor da existência humana. Se antes "a missão das Ciências foi a de eliminar o incerto, o indeterminado, o impreciso, o complexo, a fim de dominar e controlar o mundo", o objetivo das Ciências contemporâneas é justamente o de trabalhar com o aleatório, o incerto, o indeterminado. Não há mais lugar para métodos absolutos ou sistemas fechados em si mesmos. As interfaces se impõem no mundo globalizado: "é estimulante descobrir que há poesia na Matemática" e que "a Economia, alicerce que sustentava o extremo rigor da História, descobriu em seu fundamento as questões dos fins éticos e políticos" (Descamps, 1999, p. 10).

No caso da Literatura, em seu *status* recente de Ciência, conquistado pelo ideário dos formalistas russos no início do século XX, os teóricos armaram-se com um instrumental destinado a "topografar" as estruturas literárias, a descrever a arquitetura do texto em termos técnicos, segundo um método imanente, afastando, portanto, o enfoque psicológico, filosófico ou sociológico. Preocupavam-se os críticos com a "gramaticalidade" do texto, não com suas significações. No entanto, à parte a grande contribuição relativa ao entendimento sistêmico do texto literário, podemos dizer que os formalistas não liam o discurso poético: o implodi-am. Coube à Escola de Konstanz a estética da recepção e a abertura para leituras que contemplavam não só o imanente, mas o aderente presente no discurso literário. São os "contornos" e as "vizinhanças" de que fala Barthes (1964, p. 56) e que, sabemos hoje, são a essência da Literatura, ou a sua "chama", como propõe Bellei (1986, p. 186).

1.2 - Desconstrução e reconstrução do objeto poético

A diferença entre a interpretação sã e a interpretação paranóica está em reconhecer que a relação é, de fato, mínima, ou em deduzir, ao contrário, desse mínimo o máximo possível.

Umberto Eco

A natureza do poema explicita-se pela sua ambiguidade; assim, ao leitor analista cabe o mergulho mais fundo possível para a decifração dos códigos postos em relação no momento da criação. Tal mergulho deverá ser mais profundo a cada inserção nos estratos componentes do objeto investigado. Inserção desconstrutiva e atomizadora, mas necessária. Há, no entanto, que levar-se nessa empreitada o fio que reconduzirá a volta e que permitirá um emergir pleno e enriquecido: fio que é a própria condição humana e as inquietudes que unem o criador e seu intérprete, já que "a escritura humana reflete a do universo, é sua tradução, e também sua metáfora: diz uma coisa totalmente diferente e diz a mesma coisa. Na ponta da convergência, o jogo das semelhanças e das divergências se anula para que resplandeça, sozinha, a identidade." (Paz, 1988, p.

144)¹

Podemos definir a obra poética de um autor como um objeto dotado de propriedades estruturais que permitem e coordenam a evolução das interpretações. Apresentam-se aqui, portanto, dois aspectos: o formal, ou definido, e o informal, ou indefinido. Trata-se da "bipolaridade" inicial do fenômeno artístico, (Eco, 1965, p. 11) cuja indissociabilidade abre à multivocidade do objeto poético. É preciso ressaltar, nesse ponto, que essa multivoz não se dá igualmente em extensão como em profundidade. Há limites para as interpretações que se impõem de *per si*, determinados pelas propriedades estruturais da obra. Valéry diz que não existe verdadeiro sentido em um texto, embora isso não signifique que exista uma infinidade de sentidos. Cabe ao leitor-analista o esforço de decifração das potencialidades contidas no texto, localizando-se no interior do "jogo" e acompanhando

¹ PAZ, Otávio. *O mono gramático*. Rio de Janeiro. Guanabara. 1988.

sua dinâmica interna. A seleção de temas, vocábulos e estruturas é feita pelo artista tanto de forma consciente como de forma inconsciente e, por isso, a verdade de uma poesia é sempre uma dialética entre os dois momentos.

A integral significância de uma poesia não existe sem sua estrutura, totalidade dos seus momentos; é porém, ao mesmo tempo, o que essa estrutura, como a da aparência estética, transcende. Buscar a transcendência é a função, portanto, do sujeito-leitor, que tem o discurso poético como ponto de partida material. Essa relação entre o leitor e os sentidos do texto é ideologicamente constituída e a interpretação do sujeito-leitor oferecerá sempre a marca do imaginário intelectual de sua época, como será visto adiante, quando for abordada na segunda parte destas reflexões a práxis de prospecção do "contágio."

1.3 - Intertexto e interface

Aquele que apreende a enunciação de outrem não é um ser mudo, privado da palavra, mas ao contrário um ser cheio de palavras interiores. Toda a sua atividade mental, o que se pode chamar o "fundo perceptivo", é mediatizado para ele pelo discurso interior e é por aí que se opera a junção com o discurso apreendido do exterior. A palavra vai à palavra. Mikail Bakhtin

O "texto" é tanto um objeto de significação que apresenta uma organização interna peculiar como um objeto de comunicação, cujo sentido depende do contexto sócio-histórico em que é localizado. Estaríamos aí falando apenas dos "antigos" enfoques, do que é interno e externo à linguagem? Não exatamente. O conceito de externo não é o que se confunde com o que "influenciou" o texto culturalmente, algo descrito monologicamente a partir de imagens que caracterizariam uma "panfletagem" ideológica. A referência que se faz é a elementos que se inscrevem nos próprios signos e, assim, criam uma ambivalência intertextual, uma

dialética que integra a realidade social com a organização linguística em nível do enunciado.

Considera-se que a apreciação da disposição da obra para a pluralidade contemplando o estudo do signo, composto por seus contornos e vizinhanças, é que gera um valor e dinamiza a sua significação (Barthes). Conceitos como de intratexto e intertexto (Kristeva) e dialogismo (Bakhtin) serão a grande ponte da literatura acadêmica para as canções populares (e vice-versa) no Brasil.

A análise textual que aqui praticada visa a encontrar sentidos e a mostrar como despontam, sem preocupação com o "esquecimento" de alguns, pois, segundo a teoria de Barthes, a leitura não visa a fundar uma verdade, a encerrar o texto em um sistema, mas a revelar possibilidades de sua abertura. Assim, esta proposta de análise dos poemas está equilibrada na tensão entre interioridade e exterioridade, ou melhor, no ponto de convergência ou tensão de todos os níveis, cuja força mediadora, energia simbólico-alegórica, é o mito. Cabe ao analista o esforço de, localizando-se no interior deste jogo de símbolos, acompanhar e tentar decifrar a sua dinâmica interna, para finalmente expor não uma, mas algumas possíveis verdades. Em outras palavras, é no ato de produção do signo (associação total entre significante e significado) que se localiza a significação, que não esgota, no entanto, o ato semântico (= revelação da significação), pois a relação do signo com outros signos gera um valor que dinamiza a significação, dando-lhe mobilidade no conjunto dos signos. Tal teoria será abordada mais extensivamente no capítulo relativo à "significação/sentido - valor/ideologia."

Assim, a leitura proposta para a análise dos textos poéticos contemporâneos, sobretudo os veiculados pela canção, é uma leitura plurivalente e multidimensional, como o é a própria palavra poética. Estudar a poesia da canção será perceber as múltiplas articulações da palavra em um complexo sêmico, buscando uma lógica correlacionai. Sobre essa lógica, em oposição à lógica formal aristotélica, própria do discurso monológico, fundamentou-se a teoria do dialogismo de Bakhtin. Mais que uma lógica diferenciada de análise textual, Bakhtin propõe um atitude filosófica ao englobar em seus estudos as relações inter e intra-textuais 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.

Júlia Kristeva, também, nessa linha de pesquisa, apresenta o texto em uma visão ampla, quer se trate do texto literário ou dos sistemas sociais, simbólicos e orais. Para a crítica, a linguagem poética surge como um diálogo de textos, pois tanto "evoca" como "soma", transformando o evocado em nova escritura. A intertextualidade é, pois, a condição de qualquer texto. Segundo Barthes², o in-tertexto é um campo geral de fórmulas anônimas, cuja origem é raramente localizável, de citações inconscientes ou automáticas. Somente por meio desta concepção dialógica da linguagem, que é criação do homem, torna-se significativa a leitura de textos contemporâneos. 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. Para Bakhtin não há produção cultural fora da linguagem, que não é apenas um sistema abstrato, mas criação coletiva, cuja concretude observa-se no discurso cumulativo entre o eu e o outro, do qual o texto é o receptor momentâneo.

Se a questão do estudioso da Literatura é contribuir, por meio de suas análises, para uma compreensão cada vez mais aprofundada do ser que produz o texto, que não existe por si, mas em colaboração e por contágio de suas inquietudes, está-se dizendo que o estudo das Literaturas só faz sentido contemporaneamente se for multiculturalista, se buscar ultrapassar as fronteiras da superfície e verificar as relações particulares que as produziram. Buscar o sentido e os significados é buscar o homem, e buscar-se enquanto "eu" e enquanto "outro" é procurar e é fazer, ou re-fazer, a própria história. A Literatura como um vasto sistema de trocas sempre propiciará leituras diversificadas, embora as descobertas das ocorrências implícitas ao nível profundo dos textos sempre dependerão dos referenciais culturais e da erudição do analista.

² BARTHES apud Guillen, op. at, 1985, p. 312.

Como se vê, só há "sentido" pela via do leitor. A estrutura geradora estabelecerá a homologia entre os vários níveis discursivos (psicossociológicos) e a obra de arte torna-se, por isso, o ponto de convergência das microestruturas articulatórias e da macroestrutura para onde elas confluem (Rifaterre, 1971)³. "A codificação literária, ao tornar o sujeito da enunciação uma espécie de "radar" so-ciocultural, leva-o a trabalhar uma matéria que vai muito além de sua consciência "(...) Mesmo em escritores que procuram conscientizar-nos dos mecanismos de codificação artística, a atualização do texto escapará aos seus controles: eles dizem muito mais e - o que é importante - diferente do que pretendem dizer." Abdala (1989, p. 38). Ou, como nos diz Ricoeur (1977, p. 53), "é próprio da obra de arte ultrapassar as condições psicossociológicas de sua produção e que se abra, assim, a uma seqüência ilimitada de leituras, elas mesmas situadas em contextos socioculturais diferentes. Em suma, o texto deve poder, tanto do ponto de vista sociológico quanto do psicológico, descontextualizar-se numa nova situação: é o que justamente faz o ato de ler".

Tal fenômeno se dá pelo fato de que há dois tipos de apropriação: uma que é consciente, ou seja, o escritor vai buscar motivos em outros textos, ditos matrizes, e transformar essa matéria pela via da paráfrase, da estilização ou da paródia. A outra forma de apropriação é inconsciente, já que é inerente o diálogo do autor com outros segmentos do conjunto da vida cultural, enquanto produtor. Se, como se sabe, há um caráter ideológico em toda apropriação, como será visto na seqüência, o que o escritor nos presentifica é um patrimônio intersubjetivo, ou coletivo. Assim é que o espaço textual não é um espaço fechado e pacífico.

Nos domínios do texto, os significados aderentes, ou os intertextos, compõem um mosaico que pressupõe uma imanência reguladora. Cabe ao analista desvendar o jogo de signos, já que no significado latente do texto estão presentes os subcódigos de abertura para a prospecção do sentido. Sendo a Literatura um componente da cultura humana, os profundos sentidos de cada texto só aparecerão se for contemplada a sua inter-relação com os outros textos e com o contexto que o envolve. Considerando-se o uso consciente da intertextualidade,

³ RIFATERRE, Michael. *Essais de stylistique structurale*. Paris. Flammarion, 1971.

os jogos estabelecidos nas relações intertextuais são desvios maiores ou menores em relação ao original. A estilização apareceria como um desvio tolerável (e mesmo desejável!), uma forma de desvio em que o autor proporia o máximo de inovação que o texto original poderia admitir, sem inverter-lhe ou subverter-lhe o sentido. A paródia, por sua vez, deforma o sentido que a paráfrase conforma. A estilização reforma, ou seja, ela reagrupa os elementos formais, sem modificar o essencial da estrutura, considerando-se aí a formalização teórica de Affonso Romano de Sant'Anna (1985).

Em relação a esta mesma forma, na qual se estrutura o discurso poético, podemos dizer que não se pode reduzir ao plano da expressão, pois inclui, indissociavelmente, um conteúdo articulado com o real histórico.

Segundo os pressupostos teóricos de Barthes, se o signo vale por seus contornos, suas vizinhanças, a diferença entre o signo linguístico e o semiológico estaria, precisamente, no nível da substância: é a sociedade que transforma a função de utilidade (o valor de uso) em significação.

De uma forma ou de outra, o que se pretende com a análise intertextual, na segunda parte deste trabalho, é verificar metodologicamente e explicitar de que modo o intertexto incorporou o material do qual se apropriou. Em outras palavras, mostrar a singularidade dos textos analisados.

Desvelar um texto literário, hoje, significa, portanto, desvendar, no mosaico de códigos que o compõem, as relações subjacentes do ser humano com o mundo (real ou imaginário) que o envolve. Descobrir uma imanência reguladora não significa engessar-se a ela. Significa tão-somente que temos uma base e um ponto de partida para a investigação das diversas constituições de sentido, suscitadas pela incidência dos fatores socioeconômicos e ético-políticos, sem os quais não há leitura interpretativa possível. É Bakhtin (1997, p. 36) quem nos diz: "se privarmos a consciência de seu conteúdo semiótico e ideológico, não sobra nada. (...)". É devido a esse papel excepcional de instrumento da consciência que "a palavra funciona como o fenômeno ideológico por excelência", porque..., como diz Chico Buarque de Hollanda em "Cálice":

*"... talvez o mundo não seja pequeno nem
seja a vida um fato consumado."*

1.4-Canção: hipertexto cultural

No processo de semiose ilimitada é possível passarmos de um nó qualquer a qualquer outro nó, mas as passagens são controladas por regras de conexão que a nossa história cultural de algum modo legitimou. Umberto Eco

A canção pode ser definida como uma produção artística que resulta da união de uma sequência melódica com as unidades linguísticas tensionadas justamente pela simultaneidade do encontro de duas características em si contrárias: a continuidade e a segmentação.

O fluxo contínuo da primeira (a melodia) adapta-se imediatamente às vogais da linguagem verbal, mas sofre o atrito das consoantes que interrompem sistematicamente a sonoridade. Uma força de continuidade contrapõe-se, assim, a uma força de segmentação (em fonemas, palavras, frases, narrativas e outras dimensões intelectuais), fundando um princípio geral de tensividade que a habilidade do cancionista vai administrar e disseminar ao longo da obra. (Tatit, 1996, p. 10).

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 a França, a partir da Provença, sendo o trovador Giraud de Bosneil (1165-1199) o primeiro que lhe emprestou a estrutura fundamental, segundo Massaud Moisés (1993, p. 981), que ainda ressalta o profundo impacto deste gênero quando foi difundido na Itália pelos jograis que percorriam a península, por volta do século XIII. Assim, a *canço* provençal, adaptando-se ao clima literário itálico e sofrendo naturais transformações, vai gerar a *canzone*, matriz da canção erudita cultuada doravante.

Segundo Piva (1990, p. 36 e 37):

A música grega é por excelência música vocal: o laço natural entre a linguagem das palavras e a linguagem da música não se encontra desfeito. Para os gregos era através do canto que se reconhecia uma canção, e ao ouvi-lo sentia-se também a íntima unidade de palavra e música. Além dessa fraternidade entre poesia e arte musical, a música possuía outras características como sua riqueza de meios de expressão rítmica. Ao lado da estrutura rítmico-musical em períodos, movendo-se em estreito paralelismo com o texto, contava-se, como meio de expressão externa, com a orquês-trica. Enquanto a música incrementava o efeito da poesia, a orquês-trica aclarava a música.

É evidente que na tragédia o caráter da música se congraçava com o do poema. Já nos referimos à questão da relação entre a música e as palavras. Conviria, talvez, determo-nos um pouco mais no assunto. Na *Anti-guidade*, Platão fez referência à relação música e texto no terceiro livro de *A República*. A educação pela música é capital porque o ritmo e a harmonia penetram mais fundo na alma. A música é, para os Gregos, a arte das Musas, na qual os sons e as palavras não podem ser dissociadas. Dos três elementos da poesia lírica, "a harmonia e o ritmo devem acompanhar". Depois das harmonias é preciso tratar dos ritmos,

Não os procurar variados, nem pés de toda a espécie, mas observar quais são os correspondentes a uma vida ordenada e corajosa. Depois de os distinguir devem forçar-se os pés e a melodia a seguirem as palavras, e não estas aqueles. Platão não deixa de afirmar que todo o esforço do poeta lírico deve orientar-se no sentido de conformar a música ao texto.

Luiz Piva situa a importância maior da palavra poética ao se referi período renascentista:

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

⁴ PLATÃO, *A República*, Liv. 111. Tradução de Maria Helena da Rocha Pereira.

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 trovado-resco, 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.

Em termos históricos o discurso poético está, portanto, ligado à música. Como se sabe, houve a cisão à época do Renascimento, e a Literatura foi-se configurando de forma autônoma, apreensível para a crítica, como objeto de estudo teórico, sobretudo com os formalistas, no século XX, e a noção de imanência. Reflexão interessante sobre esse aspecto faz Otávio Paz (s/d, p. 117-118): "A invenção da imprensa não foi a causa do divórcio, mas acentuou-o de tal modo que a poesia, em vez de ser algo que se diz e se ouve, converteu-se em algo que se escreve e se lê." Transformada em uma arte do entendimento, a poesia pressupõe para o leitor um processo mental diferenciado do espectador da arte múltipla dos antigos trovadores.

O leitor de poesia, hoje, precisa de maior atenção e concentração para compreender o que lê. Segundo Paz (s/d, p. 118), "as transformações neste domínio correspondem também às da imagem do mundo, desde a sua aparição na pré-história até o seu eclipse contemporâneo. Palavra falada, manuscrita, impressa: cada uma delas exige um espaço distinto para manifestar-se e implica numa sociedade e numa mitologia diferentes (...) a letra de imprensa corresponde ao triunfo do princípio de casualidade e a uma concepção linear da História. É uma abstração e reflete o paulatino ocaso do mundo como imagem. O homem não vê o mundo: pensa-o. Hoje a situação transformou-se de novo: voltamos a

ouvir o mundo, embora não possamos vê-lo. Graças aos novos meios de reprodução sonora da palavra, a voz e o ouvido recobram seu antigo lugar."

Foi a série de vanguardas no século XX que, valorizando o caráter ambivalente da palavra poética, a reaproximaram, por ser de sua natureza mesma o ser aproximativa e correlacionai, das demais artes sonoras e visuais. Ganha a palavra, assim, nova dimensão com a valorização dos espaços em que se inserem os signos. O ritmo é, então, percebido como a essência mesma da poesia. Na sequência de suas reflexões, Paz diz também que o reaparecimento da palavra falada não implica numa volta ao passado, já que o espaço é outro, mais vasto e, sobretudo, em dispersão; mas a palavra não pode ser estática, ela também está em rotação. Assim, nota-se que a poesia contemporânea é passível de mutação, descida da torre de marfim em que durante algum tempo esteve, por sua inserção natural no momento presente, impregnada dos sentidos que a conjunção verdade-homem-história sempre lhe reservou. "Nossa poesia é consciência da separação e tentativa de reunir o que foi separado." (Paz, s/d, p. 123)

Toda criação poética é História se "História" for denida como o que é comum aos homens. Sabe-se o quanto a noção de Literatura se ampliou com as conquistas dos estudos históricos. Estes ampliaram os postulados do método linguístico de estudo do objeto literário para além da investigação da estrutura e da explicitação das redes de correlação e oposição das unidades componentes do texto, enquanto sistema, contemplando as linhas de pesquisa dedicadas às análises das conexões entre o texto literário e os processos sociais, culturais, ideológicos, históricos, psicológicos, filosóficos e econômicos. Essa amplificação abriu o texto a outros métodos de investigação, desengessando-o, portanto.

Ainda que as artes possuam cada uma delas seu próprio ser bem definido, não deixam de estabelecer entre si um diálogo fecundo. A inter-relação da literatura e da música tem sido vista com grande interesse a partir dos novos ideais e técnicas postos em voga pelos poetas simbolistas. O elo entre literatura e música tem-se evidenciado de maneiras diversas através dos tempos. Em nossos dias, a noção de que a poesia conduz à música, que se transforma em música quando atinge a intensidade máxima de seu ser, foi

posta em relevo por George Steiner. Por uma gradual transcendência de sua própria forma o poema procurou libertar-se das amarras determinadas pela lógica da sintaxe linguística, na tentativa de alcançar a simultaneidade e imediaticidade da música. (Piva, 1990)

Assim é que a canção brasileira ocupa hoje um espaço artístico amplo o suficiente para permanecer desvinculada das reflexões dos teóricos da Literatura. Como um fenómeno cultural complexo, a MPB - Música Popular Brasileira - tornou-se veículo de expressão do imaginário popular, produzida no meio popular e para ele especialmente dirigida. Na canção, a palavra não representa uma linguagem autónoma. Uma canção é um composto entre elementos melódicos, linguísticos e entoativos. Segundo Tatit (1996), "no mundo dos cancionistas não importa tanto o que é dito, mas a maneira de dizer" (...) "compor é decompor e compor ao mesmo tempo. O cancionista decompõe a melodia com o texto, mas recompõe o texto com a entoação. (...) compatibiliza as tendências contrárias com seu gesto oral". É sua a idéia também que "cada melodia contempla seu texto". E, como nasce o texto da canção? O texto da canção popular brota da própria vida e dos seus estados. O cancionista ora fala de si, ora de alguém ou de algo. Não há um consenso entre os compositores do que lhes acontece primeiro: o texto ou a melodia? Ora é um, ora outro, ora ambos. De qualquer forma, a conversão dos ingredientes psíquicos em matéria fônica compreende o encontro de dois diferentes níveis de experiência: de um lado, sua vivência pessoal com um determinado conteúdo e, de outro, sua intimidade com a expressão e a técnica de produção. Ou, em outras palavras, a habilidade da condução do conteúdo subjetivo para a matéria objetiva.

Assim, cabe ao estudioso literário da letra alguns procedimentos metodológicos que começam com o levantamento dos constituintes do texto: a perspectiva narrativa, os personagens, as imagens. O segundo passo será acompanhar a forma com que se relacionam no texto, assumem determinada carga semântica e sua recorrência, o que propiciará uma interpretação baseada na lógica da complementariedade. O estudioso, estando localizado no interior desse jogo de signos, estará apto a fazer as conexões que a história cultural de algum modo legitimou psiquicamente e a desvelar a dimensão simbólica engendrada justa-

mente pela pluralidade de sentidos propostos no discurso perceptível, no nível da manifestação.

O enraizamento das artes na trama da existência coletiva, longe de en-fraquecer-lhe o poder, aumenta-lhe a significação comunicativa e pode mesmo prolongar-lhe o sentido. É esta abrangência na literatura moderna que traz consigo uma preliminar consciência dos nexos, por meio dos quais o trabalho da linguagem a vincula à sociedade e à cultura. Colocada a questão de outra forma, se poderia reafirmar que esta sociedade viva é que vai servir de pano de fundo como princípio dinâmico e motor do conjunto, porque cada um dos seus aspectos só terá significado neste espaço de incessante transformação que é uma sociedade. Este conceito permite, então, situar a obra em um todo vivo, de que o artista é o cristalizador momentâneo.

A decifração poética da produção literária será realizada a partir da rein-teração no sistema de sinais dinâmicos que o artista constitui e de que devemos descobrir a íntima significação. As teorias propostas por Lukács mostram ser possível estabelecer relações entre a totalidade da experiência social e a expressão que um indivíduo propõe da sua época, através de uma representação simbólica.

A investigação de Francastel (1972) prolonga essa direção e dá-lhe um sentido. O espaço torna-se um problema, porque o homem se apropria, através dele, de uma substância social que não depende de uma intuição mística do real, que os materialistas pretendem impor. A genialidade da criação seria, portanto, a genealogia da vida social, e a vida social encontra na especulação individual o princípio e o motor de sua transformação.

Enfim, Lukács e seus discípulos fazem da obra de arte um conhecimento em si mesmo, conhecimento do mundo e conhecimento do "homem". Mas não podia ser de outra maneira, porquanto se trata de uma teoria que vê o artista como o receptor momentâneo de problemas existentes antes dele, já intelectualizados no seu mundo, quer pela ação dos homens, quer pelo crítico de uma época posterior. Tudo se passa, pois, como se a obra traduzisse e reconstituísse, num todo imaginado, temas propostos anteriormente.

E também de Lukács a idéia de que, quando uma cultura se exprime através de uma obra, é porque essa obra atinge um tal grau de especificidade que torna irreduzível a qualquer outra ordem de realidade que não seja o absoluto que procura alcançar.

Se por trás da obra literária está o Homem, o Ser, só se pode detectá-lo em sua dinâmica de estruturação se o estudo de sua criação abrange o contexto histórico em que se insere, a perspectiva diacrônica da obra produzida e a leitura poética, que permitirá, por meio da análise de toda uma simbologia, explicá-la em seu valor artístico.

É de Theodor Adorno⁵ a idéia de que não há um conteúdo objetivo, nem uma categoria formal da poesia, por mais irreconhecivelmente transformada e às escondidas de si mesma, que não proceda da realidade empírica a que se furta. Com isso e com o reagrupamento dos diferentes aspectos, graças a suas leis formais, a poesia condiciona seu comportamento para com a realidade. Mesmo o distanciamento das obras para com a realidade empírica é antes, ao mesmo tempo, intermediado por esta. "A imaginação do artista não é nenhuma *creatio ex-nihilo*".

Voltamos, portanto, à conexão entre interior e exterior, já que nenhuma palavra inserida numa obra de arte desvincula-se completamente das significações que possui no discurso comunicativo. A verdade de uma obra de arte é sempre a dialética entre os dois momentos.

Literatura é criação humana. Lucien Goldmann⁶ diz que o homem só é autêntico na medida em que se considere ou se sinta como parte de um conjunto em devir e se situe numa dimensão transindividual, histórica ou transcendente. Iguamente a Adorno, Goldmann enfatiza que a obra literária se situa no ponto de encontro entre as formas mais elevadas das tendências para a coerência da consciência individual do criador. O óbvio desta reflexão deve-se ao fato de que todo comportamento humano é uma tentativa de dar uma resposta significativa a

⁵ ADORNO, T. W. *Théorie Esthétique*. Paris, Kinecsieck. 1974. ⁶

'GOLDMANN, L. *Sociologie du Roman*. Paris, Kinecsieck, 1980.

uma situação particular e tende, por isso mesmo, a criar um equilíbrio entre o sujeito da ação e o objeto sobre o qual essa ação se verifica no mundo ambiente.

A seleção de temas, vocábulos e estruturas é feita pelo artista, tanto de forma consciente como inconsciente. A integral significância de uma obra não existe em sua estrutura, mas na totalidade dos seus momentos. Porém, é ao mesmo tempo o que a essa estrutura, como a da aparência estética, transcende.

Sabemos que toda literatura implica numa semiose, isto é, num processo de significação, cuja produção está ligada ao valor artístico. O alcance profundo desse valor deve ser buscado na articulação do texto literário com a História. Isto não significa que o texto literário contenha a figuração da aparência de estrutura social, mas que contém aquilo que ficou latente na História, já que não foi dito pela linguagem. Em outras palavras, será dizer que a Literatura implicaria em um discurso simbólico que analisa o mundo histórico da maneira específica da arte, criando significados, e não de forma imediata, pelo momento real, em si. O valor artístico do texto seria encontrado não em seu sentido literal ou manifesto, mas no sentido profundo, gerado por esta dimensão simbólica interiormente referenciada.

Se literatura é criação humana, o seu inter-relacionamento com o ser que a produz só pode ser compreendido como o filósofo Martin Heidegger em *Sobre o Humanismo*, 1967, o apresentou: "Transformar em linguagem cada vez esse ad-vento permanente do ser que, em sua permanência, espera pelo homem, é a única causa (Sache) do pensamento. É por isso que os pensadores essenciais dizem sempre o mesmo (das Gleiche), o que não quer dizer que digam sempre coisas iguais".

Pensar e falar é articular o destino do ser. Por isso, só o homem pensa. Só o homem fala. Só o homem é histórico. Inclua-se, aí, o papel essencial da arte como verdade de manifestação do ser através do homem, pois é no destino "epocal" do ser que se essencializa a história da humanidade. Assim sendo, toda e qualquer forma de arte pode ser produto e agente de transformação. O artista é aquele ser articulador, atormentado, quase sempre, entre o que o mundo lhe oferece à reflexão e à análise e os seus sentimentos mais íntimos.

2. Os contextos dos textos

2.1 - Códigos culturais / nexos sociais

*O indivíduo só vivência a si mesmo
quando socialmente mediado.*

Theodor Adorno

O texto, em contato com a mente dos leitores, está contactando uma multiplicidade de contextos e códigos culturais - psicológicos - políticos - sociológicos - históricos - linguísticos - literários, entre outros, propiciando a proliferação dos sentidos e permitindo aos significados uma expressão constante. A instância do código é, portanto, essencialmente cultural e toda escritura fundamentalmente ideológica. É nesse sentido que compreendemos ser toda obra literária uma rede de relações voltada para o mundo. Segundo Barthes (1964, p. 32), "História e Literatura são manifestações que, somadas, totalizam a própria humanização do 'ser', e toda escritura é um ato de solidariedade histórica."

É a consciência dos nexos que vinculam linguagem / sociedade / cultura que nos permite situar o texto poético em um todo vivo, de que o artista é o cristalizador momentâneo. A compreensão da criação artística vinculada às articulações dos fatos sociais se fundamenta na observação de que grandes períodos criadores se situaram em momentos de crise ou ruptura social e na consequente necessidade de auto-afirmação do ser social. Exemplos significativos na literatura brasileira podem ser encontrados da *Canção do Exílio* de Gonçalves Dias, que traduz o furor ufanista pós-independência, às dezenas de "canções" retomadas sobre o mesmo tema, em diferentes momentos da história pátria, abordado de formas diferenciadas.

O universo mental dos cidadãos brasileiros, emissores ou receptores, é constituído do que os fez sofrer nesta continuada construção de uma nação que tem exposto em verso e prosa todos os atos humanos, poético-estéticos e políticos, em suas causas e consequências sociais e culturais. Se está-se dizendo que "a literatura está enraizada na trama de experiência coletiva" (Goldmann), se a

ideologia é uma representação da relação imaginária dos indivíduos com suas condições reais de existência, segundo Marx, está-se dizendo que todas as categorias de pensamento são coletivas e sociais.

O fenômeno poético deve ser investigado em suas implicações globais de integração e estranhamento do homem em seu meio. Se toda literatura implica uma semiose, o alcance profundo do valor artístico da obra deve, assim, ser buscado na articulação do texto literário com a História. Em outras palavras, a utilização do método semiótico implica na análise do discurso simbólico e seu sistema de analogias, que se integra à camada conotativa da linguagem. Essas analogias estão na relação dialética entre a vida nacional e a expressão literária criada por ela. Na decodificação da camada semântica, serão estabelecidos os dados de realidade histórica que, selecionados e combinados, receberam o tratamento poético do autor. Sendo a Literatura um componente da cultura humana e a expressão codificada dos contextos em que se insere o ser social, o profundo sentido de cada texto só aparecerá no rastreamento da sua inter-relação com os outros textos e com o texto que o envolve.

O discurso poético, portanto, não pode ser reduzido ao plano da expressão estrutural linguística, pois inclui, indissociavelmente, um conteúdo articulado com o real histórico. O sentido das palavras é também determinado por seu contexto já que há tantas significações possíveis quanto contextos possíveis. Sendo a enunciação de natureza social, o tema da enunciação é tão concreto como o instante histórico ao qual ela pertence. Como ensina Barthes (1964, p. 59), "a língua é o domínio das articulações e o sentido é recorte, antes de tudo". Defrontamo-nos neste aspecto com o problema do "valor". O valor leva a "despsicologizar" a Linguística e aproximá-la da Economia. "Na maioria das Ciências, há dualidade entre a diacronia e a sincronia (...) Há uma ciência entretanto, em que essa dualidade se impõe: a Economia. O mesmo acontece com a Linguística. Nos dois casos lida-se com um sistema de equivalência entre duas coisas diferentes: "um trabalho e um salário, um significante e um significado". (Saussure 1969, p. 94). Segundo Barthes (1964, p. 57), para que haja signo (ou "valor" económico) é preciso, portanto, "poder permutar coisas dessemelhantes e, por outro

lado, comparar coisas similares entre si." O sentido se fixará realmente a partir desta dupla determinação: significação e valor.

Buscar no texto o ser "social", mais do que datá-lo, tomando-o um endosso histórico, significa identificar as estruturas de poder sinalizadas em sua semântica, já que "as estruturas do universo da obra são homólogas às estruturas mentais de certos grupos sociais ou estão em relação com elas." (Goldmann, 1967, p. 16). Forma-se, assim, uma cadeia ideológica que se estende de consciência individual em consciência individual e os signos emergem do processo de interação entre uma consciência individual e outra, lembrando que a consciência individual é um fato sócio-ideológico, já que só adquire forma a existência nos signos criados por um grupo organizado, no curso de suas relações sociais. Assim sendo, a lógica da consciência é a lógica da comunicação ideológica e a realidade dos fenômenos ideológicos é a realidade dos signos sociais.

Segundo Bakhtin (1997, p. 36), "as leis dessa realidade são diretamente determinadas pelo conjunto de leis sociais e econômicas", ou, em outras palavras, formam uma superestrutura situada imediatamente acima da base econômica. Podemos daí inferir que as formas do signo (e esta é a base da filosofia marxista da linguagem) são condicionadas, tanto pela organização social dos indivíduos, como pelas condições em que a interação acontece. Esta é, então, exatamente, a abordagem que permitirá perceber o ser social no signo, em sua relação dialética de mútua influência.

A poesia que vem sendo escrita nas últimas décadas repropõe o caráter público e político da fala poética com as questões sociais nacionais penetrando a alma sensível do cancionista, mergulhando-o nas ambiguidades e contradições de sua experiência como homem, trazendo às obras, forte e constante, uma consciência do seu ser político e cultural. Essa consciência será sempre perceptível, na medida em que a realidade se dá sempre enquanto história humana, e cultural, já que a história humana se dá como destino comum, socialmente definido.

O conceito de cultura, portanto, remete a valores comuns entre indivíduos de determinado grupo social, sendo por estes desenvolvidos e regulados.

"**Cultura** [do lat. *cultura*] s. f. 4. O desenvolvimento de um grupo social, uma nação, etc, que é fruto do esforço coletivo pelo aprimoramento desses valores; civilização; progresso." (...) 5. Atividade e desenvolvimento intelectuais (...)." (Aurélio, 1986, 2^a ed. 36^a reimpressão). Por ser um dos termos mais usados pela crítica contemporânea em vários contextos, seu significado específico dependerá do uso que dela for feito. É preciso apontar aqui pelo menos dois significados distintos que poderão clarear o sentido que se quer dar a essa palavra no presente estudo. Nas Ciências Sociais, como a Antropologia, *cultura* normalmente se refere à produção material de uma sociedade. Já para a Literatura como para a História, *cultura* são os sistemas de significação e de produção de significados. No entanto, uma tentativa de aproximação das duas noções (chamadas de materialismo cultural), pensada por Williams (1983), é a que será considerada para efeito de referência neste trabalho, nas análises dos textos literários. Defendendo a tese de base marxista de que o ser social determina a consciência, Raymond Williams reforça que *cultura* tem que ser entendida como um processo social integral. Assim sendo, várias formas de cultura contribuem para o progresso de uma sociedade, que não pode bastar-se apenas dos padrões da elite dominante, em termos de moral, comportamento e modelo.

A abertura do conceito faz-se necessária, como necessária é a incorporação da cultura popular e da voz dos marginalizados no contexto dos estudos literários. Tal afirmativa se justifica se voltarmos às questões da intertextualidade:

A polissemia da matéria artística escapa-lhe do controle. (...) Na apropriação inerente à produção cultural, a fusão intertextual é múltipla e cada segmento ou instância discursiva dialoga em vários níveis com o conjunto da vida cultural.⁷

Do sentido original de *cultura*, que significava o cultivo de alguma coisa na esfera agrícola, ao início do século XVI, quando foi estendido para o processo do desenvolvimento humano, passando pela sua aproximação ao conceito de civi-⁷

ABDALA, Benjamin. *Literatura, História e Política*. São Paulo, Ática. 1989. p 24.

lização, no início do século XIX, em oposição ao de barbárie, chega-se às atuais concepções antropológicas de *cultura*. Tanto em seu sentido etnográfico ou descritivo complexo, o qual inclui conhecimento, crença, arte, moral, lei, costume e todas as demais capacidades e hábitos adquiridos pelo homem enquanto membro de uma sociedade, quanto em sua concepção semiológica (padrão de significados incorporados nas formas simbólicas que inclui ações, manifestações verbais e objetos significativos de vários tipos, em virtude dos quais os indivíduos comunicam-se entre si e partilham suas experiências, concepções e crenças), o fenômeno cultural se aproxima da idéia de uma "montagem de textos como trabalhos imaginativos elaborados a partir de materiais sociais".

No século XX, em determinado momento, Antropologia e Linguística descobriram-se usuários essenciais da noção de estrutura. Lévi-Strauss e Saus-sure trabalhavam com essa concepção estrutural, ou seja, com a concepção de textos e contextos socialmente estruturados, nos quais as formas simbólicas estão inseridas. É preciso ressaltar que o aspecto estrutural da cultura não se confunde com a corrente estruturalista, da qual Lévi-Strauss é o pai, e que se fundou como uma corrente de pensamento à qual estão ligados os formalistas russos e sua proposta de análise textual, baseada na imanência do texto.

A contemporânea "concepção estrutural" da cultura preocupa-se em evitar, precisamente, as limitações das abordagens estruturalistas que, como se sabe, se atêm à análise de traços estruturais internos da obra de arte, abstraindo-se das circunstâncias sócio-históricas. Thompson (1995) elabora a "concepção estrutural" de cultura a partir de cinco características das formas simbólicas e que seriam, assim, os parâmetros pelos quais o analista textual deve guiar-se, a saber: os aspectos intencionais, centrados na observação de como o sujeito que produz, ou "tensiona", deixou sua marca; os aspectos convencionais, que contemplam a observação dos códigos utilizados pelo autor como as convenções de estilo; os aspectos estruturais, que visam a analisar o sistema corporificado na percepção dos casos concretos de expressão dos elementos articulados; os aspectos referenciais, pela explicitação da especificidade referencial na representação ou descrição de um pensamento de um indivíduo ou de uma ação, e os as-

pectos contextuais que têm por fim ir além dos traços estruturais internos para alcançar as características sócio-históricas amalgamadas nos signos. Em relação a este último aspecto, é preciso que se ressalte a importância do fato de que, se as características dos contextos sociais são constitutivas da produção de formas simbólicas, são, também, constitutivas dos modos pelos quais essas formas são recebidas e entendidas.

A extensão da explicação dos conceitos de cultura justifica-se aqui pela necessidade de embasamento para a valorização da canção popular como objeto de estudo literário. A emergência e o desenvolvimento da comunicação de massa foram propícios para o significativo espaço que a canção passou a ocupar como constructo da cultura brasileira no século XX. A mediação da cultura moderna, que teve seu início com o processo de mercantilização no século XVI é, agora, de caráter global. O termo "massa" não deve ter nesse trabalho um caráter pejorativo. Tal expressão deriva do fato de que o que é transmitido pelas indústrias da mídia é geralmente acessível a audiências relativamente amplas, embora nem sempre. Não se deve, portanto, tomar tal vocábulo em termos apenas quantitativos. O importante, na verdade, é que ele serve para definir que as mensagens divulgadas estão disponíveis para uma pluralidade de receptores. Também, tais receptores não seriam necessariamente um amontoado indiferenciado. Receptores são pessoas, indivíduos, situados em contextos particulares e que, como tais, interagem na recepção da mensagem, dando-lhe um sentido subjetivo.

Em que pese as várias características positivas da comunicação mediada por meios técnicos - livros e canções entre elas - tais como o aumento da acessibilidade das formas simbólicas no tempo ou no espaço, há o fato de que governos autoritários, grupos reguladores e instituições de poder valeram-se, em muitos momentos da história recente, do caráter intrinsecamente público dos produtos da mídia para tentar exercer o controle sobre as instituições da comunicação de massa, pela via da censura e da coersão económica. No Brasil, sob o regime militar que se instaurou após o golpe de 1964, a política cultural propunha três pilares - a integração nacional, a segurança nacional e o desenvolvimento nacional. Nenhum problema, não fossem os métodos para atingir tais objetivos.

A política do regime militar - desmantelar e pulverizar a cultura brasileira -dedicou minuciosa atenção à área da música, detectada como sendo a forma de expressão preferida da juventude, e aquela com maior eficácia e aglutinação (comprovada nas canções de protesto) e poder de corrosão e perturbação da 'paz de cemitérios' (comprovada com o Tropicalismo). A repressão atingiu mísseis da prisão, do exílio e de agressões físicas aos principais nomes da vanguarda sonora.⁸

É justamente sobre a importância da Música Popular Brasileira a partir da década de 1960 e seu papel cultural e literário no Brasil que tratará o capítulo a seguir: "Poética cultural da canção e indústria cultural da nação", como seqüência e exemplificação dessas reflexões.

Cita-se aqui a introdução do livro, *A Forma da festa. Tropicalismo: a explosão e seus estilhaços*, nas "Palavras iniciais" de Hilda Lontra, p. 9:

A poesia brasileira, a partir da década de 60, desloca-se do seu cenário habitual, o livro, e passa a circular por meio de outras formas de comunicação, principalmente pela música popular brasileira. As letras poéticas de muitas canções apresentam um processo de construção lingüística semelhante ao empregado nos melhores exemplos da produção literária, bem como revelam a busca de novas estruturas de significação, ligadas aos problemas contemporâneos, conforme o fazem as poéticas de vanguarda. Pode-se afirmar que o imenso acervo poético da música popular brasileira não deve permanecer marginalizado como subproduto literário, desmerecendo, portanto, uma análise crítica. Nessa segunda metade do século XX surgiram grandes letristas, como Luís Carlos Capinam, Geraldo Vandré, Torquato Neto, assim como Caetano Veloso e Gilberto Gil, os quais, dotados de grande talento poético, vão fazer com que se verifique uma hegemonia qualitativa da letra poética sobre a poesia tradicional. Essa afirmativa encontra respaldo em importantes críticos literários, como Augusto de Campos (1974), Affonso Romano de Sant'Anna (1978), Silvano Santiago (1978) e Heloísa Buarque de Hollanda (1980), entre outros.

⁸ GOODWIN, Ricky. Da Independência Musical. In: Maria Amélia Mello (org.) *Vinte anos de Resistência. Alternativas da Cultura no Regime Militar*. Rio de Janeiro, Espaço e Tempo, 1986, p. 138.

2.2- Poética cultural da canção

*Há nada como um tempo
Após um contratempo Pro
meu coração. Julinho da
Adelaide⁹*

Em relação à confirmação do texto poético pela eliminação da música, a poesia foi-se reduzindo até converter-se em uma arte do entendimento. A poesia não entra mais pelos ouvidos e sim pelos olhos (Paz, 1971). Segundo o autor, as transformações nesse domínio correspondem às da imagem do mundo. O homem passou a não ver o mundo, mas a pensá-lo e a representá-lo por meio da abstração dos signos lingüísticos. No entanto, como já foi citado, "Hoje a situação transformou-se de novo: voltamos a ouvir o mundo, embora não possamos vê-lo. Graças aos novos meios de divulgação sonora da palavra, a voz e o ouvido recobram seu antigo lugar." (Paz, 1971, p. 118).

A ênfase da modernidade na comunicação pela linguagem volta a estabelecer pontes, no mundo da tecnocultura, entre a palavra e a música, fenômeno que será abordado na seqüência. Embora em sua ambivalência a poesia participe da arte musical, a escritura só vive quando se libera de toda companhia. Nesse movimento aparentemente paradoxal, a poesia também não existe se não se deixar nutrir dos tempos, espaços e características históricas e sociais em que é concebida, mesmo à revelia do autor. Sabe-se que "nossa poesia é consciência da separação e tentativa de reunir o que foi separado (...). Poesia, momentânea reconciliação: ontem, hoje, amanhã; aqui ali; tu eu, ele nós. Tudo está presente" (Paz, 1971, p. 123). Se o homem do Terceiro Milênio busca o resgate da fragmentação e caminhos para a integração e a integridade, é compreensível e desejável que o fenômeno plurivocal da música popular seja focalizado e analisado sob o prisma de uma significação cultural e estética que poderá contribuir para a elucidação dessas questões.

⁹ Pseudônimo usado em três canções por Chico Buarque de Hollanda, em 1974.

A expressão "música popular" ainda provoca controvérsias, já que, em sentido amplo, engloba a música folclórica e a música urbana. Enquanto a primeira seria manifestação das classes populares, o mesmo não se dá com a segunda. No caso brasileiro criou-se mesmo uma sigla - MPB - que contempla somente a produção de uma "classe média", excluindo a música rural ou folclórica, e cujos criadores se utilizam de um instrumental teórico-musical para grafar e produzir suas canções. Tal caracterização não nos permite contrapô-la, então, à música erudita.

Segundo Theodor Adorno, para o ouvinte, a música erudita se caracteriza pela atitude contemplativa em relação a uma obra de arte, possuindo um va-lor-de-uso musical. Já a música popular se caracteriza pela estandardização, que é a subordinação da linguagem a padrões uniformizados, visando o mercado, sem adotar uma perspectiva histórica que atribui aos avanços tecnológicos trazidos pela revolução industrial o aparecimento da indústria cultural e a conseqüente consolidação de uma economia de mercado, baseada no consumo de bens por uma "sociedade de consumo".

O fato de a música popular ser um produto de um complexo industrial ideológico não basta para relegá-la como objeto de estudo nas academias. Se assim fosse, também muitos romances publicados em folhetim pela imprensa, no século XIX, como *O Guarani*, de José de Alencar, não mereceriam fazer parte do chamado cânone. A importância destas reflexões se deve ao fato de que a música popular urbana "provavelmente mais do que qualquer outra manifestação cultural, por sua penetração indubitável na camada média urbana da população, tem tido papel fundamental na formação de uma identidade nacional" (Ribeiro da Silva, 1993, p. 31).

As canções são um bem cultural de consumo e a elas podemos atribuir o papel de porta-voz de anseios e memórias que circulam em sociedade. O foco das análises de textos de canções aqui propostas concentra-se, independente de temas, a partir da década de 1960, no Brasil. O valor estético dos versos dos compositores mais profícuos e versáteis das últimas décadas será demonstrado por meio do instrumental científico da análise do discurso e da análise semiótica, aliado à referenciação cultural, social, histórica, política e ideológica do período.

Referenciação que situará não só as características impostas por uma nova ordem tecnocultural que provocou mudanças paradigmáticas, bem como as relações da cultura de massa com o imaginário complexo e pluralizado da sociedade brasileira. Para tanto, reproduzo algumas reflexões de Xico Chaves (1999, p. 137-140) sobre o período em questão:

Lá estava o dia primeiro de abril de 1964 e com ele a ditadura militar veio passar as esteiras de seus tanques sobre os sonhos e perspectivas de muita gente, atingindo de frente a intelectualidade, a juventude politizada e organizações sindicais. Cassou diretos políticos, extinguiu entidades representativas de setores de classe, exilou os melhores pensadores e ativistas políticos, prendeu, torturou e lançou na clandestinidade mais de uma geração de progressistas e revolucionários, proibindo a livre manifestação de idéias que viessem a contrariar seus interesses. Vieram a censura da imprensa, as perseguições políticas, o fechamento de entidades e veículos de comunicação e opinião considerados esquerdistas, lançando sobre o país uma nuvem carregada de violência, subserviência, arrogância e autoritarismo. Sobre esta catástrofe de efeitos mais negativos que positivos temos já uma vasta literatura recomendada a todos os que pretendem ter uma postura crítica para compreender o Brasil e os caminhos que poderia ter tomado caso não ocorresse. Com ela, nossa autonomia política se diluiu e os movimentos culturais que vieram a seguir, até o seu esvaziamento, tiveram características mais de resistência do que de consolidação de valores e tendências praticadas com ampla liberdade de expressão (...). A *Música de Protesto* se estabelecerá num amplo sistema de comunicação, através do teatro, do cinema e nas entrelinhas de sua parca produção fonográfica.

Com a manifestação da música pela televisão, em meados dos anos 60, e tendo ela o poder de difundir ainda mais a própria TV, outros grupos de jovens compositores e intérpretes que se formaram sob influência da Bossa Nova e movimentos poético-musicais engajados encontraram nela também seu maior canal de expressão. Estava inaugurada a era dos festivais que mudaria, mais uma vez, definitivamente o cenário da MPB (...) Como era de se esperar, os festivais passaram a refletir, através da músi-

ca, todos os conflitos e contradições que efervesciam na realidade brasileira e internacional. Uma espécie de gigantesco tubo de ensaio misturava todas as tendências, sem que formassem uma uniformidade, mas que se interpenetrassem e até mesmo se confundissem umas com as outras. No entanto, as diferenças eram detectadas através das canções e posturas

Os festivais de música já haviam lançado seus principais representantes e canções que iriam ressoar para sempre na música brasileira. Só para lembrar, além dos já citados, dentre centenas de outros artistas: Sidney Miller, Jair Rodrigues, Hermeto Pascoal, Nara Leão, Nana Caymi, Milton Nascimento, Egberto Gismonti, Ivan Lins, Alceu Valença, Walter Franco, Jards Macalé, Nelson Motta, Capinam, Martinho da Vila, Jorge Ben, Gon-zaguinha, Antonio Adolfo, Baden Powell, Hermínio Bello de Carvalho, To-quinho, Elza Soares, Marília Medalha, Rita Lee, Os Mutantes, Sivuca, Francis Hime, Júlio Medaglia, Rogério Duprat, Sérgio Ricardo, Quarteto em Cy, MPB4, Paulinho da Viola, Tayguara, Jorge Mautner, Caetano Veloso e Gilberto Gil, estes dois últimos, com notório saber, catalizadores e mestres do Tropicalismo, que ocorreu simultaneamente dentro e fora dos festivais.

Para o estudioso Charles Perrone (1988), é praticamente impensável pensar a história cultural do Brasil recente sem nos remetermos ao mundo discográfico. A questão é que sobretudo sobre a imprensa e a música popular é que se concentra a ação da censura na década de 1970. A música popular é o bem cultural mais consumido pela população urbana, justamente por meio do rádio e da TV. Para burlar a censura, os compositores utilizaram-se de toda a sua argúcia poético-lingüística a fim de veicular suas mensagens. É antológico, nesse sentido, o "personagem" Julinho da Adelaide criado por Chico Buarque de Hollan-da, como forma de continuar divulgando seu trabalho, sem a perseguição implacável da censura. Em depoimento à Rádio Jornal do Brasil, em 1990, o artista conta como funcionou o esquema:

Bom, é evidente que você, uma vez proibido, ficava marcado. (...) Então, uma música que chegava com o meu nome chamava a atenção. E eu comecei a sofrer uns cortes bastante arbitrários (...) Enfim, e aí eu senti que

a barra tava pesada e falei: "Vamos experimentar com outro nome que pode ser que melhore." E realmente melhorou. Quer dizer, as primeiras duas músicas que eu mandei, ou três, as músicas que eu assinava Julinho de Adelaide, elas passaram. Se fossem com o meu nome provavelmente não passariam, né? Foi um artifício que funcionou durante um pouco... Depois ficou meio marcado porque só eu gravava esse tal Julinho de Adelaide.

É essa fatia da Música Popular Brasileira, a música universitária, que apresentou seus compositores nos festivais, com suas elaboradas letras de protesto, menos ("Apesar de Você") ou mais ("Pra não dizer que não falei de flores") explícitas, que, definitivamente, configurou a ideologia de uma década e se inscreveu na história literária brasileira. A comprovação de seu valor artístico-literário vem sendo explicitada desde a década de 1960, é necessário repetir, por críticos como Augusto de Campos, Haroldo de Campos, Affonso Romano de Sant'Anna, Anazildo Vasconcelos da Silva, Celso Favaretto, Gilberto Vasconcelos, Heloísa Buarque de Hollanda, José Miguel Wisnik e Luís Tatit, dentre outros.

Contemplar a investigação do fenômeno cultural e lingüístico das canções da MPB é investigar uma plurivocidade, ainda pouco explorada sob a luz das Ciências Literárias, de ícones determinantes da nacionalidade brasileira. Os cancionistas pós-1964 refletiram sobre as grandes questões sociais e suas consequências existenciais e as expuseram por meio de seus textos, como um mosaico do imaginário.

Igualmente importante, o estudo comparativo da obra poética de cancionistas e poetas do cânone literário revela uma abertura para a compreensão do sentido de nossa condição humana situada e contextualizada pelos múltiplos fatores culturais que "enformaram" e "informaram" o signo poético. Mostrar a existência do intertexto que compõe o universo simbólico comum às obras poéticas dos cancionistas e dos poetas do cânone é mostrar as diversas tematizações do ser cultural e ideológico brasileiro, esteticamente elaboradas.

2.3 - Sentido / significação - valor / ideologia

*Os fatos nunca falam por si, mas são sempre levados a falar por uma rede de mecanismos discursivos. S la vo j
Zize k*

Em primeira e última instância, o objeto de análise deste trabalho é a linguagem. Linguagem entendida como a matriz do comportamento e do sentimento humanos, que, organizada de modo estético, passa a denominar-se Literatura.

Alguns conceitos da teoria lingüística serão a base das análises literárias e a eles serão feitas referências no curso deste capítulo. Um deles refere-se à diferença entre significado, ou conceito de um signo, e significação, ou união entre o significado e um certo significante. A diferença entre os dois está em que a língua (o texto) se realiza em dois níveis: o significado, referente ao sistema - ato coletivo -, e a significação como ato individual, que depende do contexto de onde emerge. Volta-se aqui à noção de polissemia, ou seja, o que a linguagem pode significar, além da notação inicial, que é o seu caráter conotativo. Teoria lingüística básica será, por associação, a de paradigma e sintagma. A coexistência desses dois eixos para a linguagem, que unem duas ordens de valores, exemplifica o conceito que levou Ferdinand de Saussure a dedicar-se aos estudos lingüísticos: "a linguagem é essencialmente uma rede de relações: mais do que os elementos que a demarcam, interessam as relações entre eles."

Já se tem, então, mais pistas de como ler um signo num texto literário. Se de fato se acredita (e não é só uma questão de fé, pois falamos do real concretizado e, portanto, observável) que cabe às leituras libertar os sentidos impressos nos signos e não engessá-los sob uma única perspectiva, é necessário voltar mais uma vez à Barthes, agora em *Essais Critiques*, quando nos relaciona três tipos de consciência: a simbólica, a paradigmática e a sintagmática. Demarcy

(1978)¹⁰, por exemplo, privilegia o primeiro tipo de consciência, que embasa a leitura interpretativa no que o signo representa na sociedade, ou seja, uma leitura a partir do contexto, que, segundo ele, é a verdadeira dimensão profunda do signo. Os outros dois tipos de consciência servem apenas para reforçar a área de significado trazida pelo simbólico. A proposta de Demarcy é oposta a de uma leitura sintagmática e tem o mérito de re-instaurar a verdade, por algum tempo esquecida pela onda estruturalista, de que não há texto que não seja ideológico, já que "a palavra é o modo mais puro e sensível de relação social." (Bakhtin, 1997, p. 36) e "nenhum signo cultural, quando compreendido e dotado de um sentido, permanece isolado: torna-se parte da unidade da consciência verbalmente constituída." (Bakhtin, 1997, p. 38).

O que se pode concluir é que, pensando nas características do mundo em que vivemos, produzimos e nos relacionamos, cabe dizer aqui que a busca dos sentidos de um texto deve ser realizada de forma a situar a interpretação na interseção dos três tipos de consciência, sem privilégio de nenhuma, pois nenhuma é suficiente para captar o signo em sua dimensão integral e nenhuma tem função isolada, já que só funcionam em relação com as outras. 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.

O texto literário é privilegiado como fonte de conhecimento, sempre revelador do ser humano e de suas relações com os micro e macrocosmos sociais. Interpretar um texto deve ter, portanto, um sentido para além do exercício narcísico intelectual, deve abrir fronteiras intersubjetivas (o que não significa, necessariamente, que sejam coletivas) de compreensão do mundo em que vivemos:

Pretender o ponto de vista do coletivo foi a grande ilusão do pensamento e da prática no mundo moderno. Buscavam-se e afirmavam-se as leis uni-

¹ DEMARCY, Richard. La lecture transversale, in *Semiologia do Teatro*, São Paulo, Perspectiva. 1978.

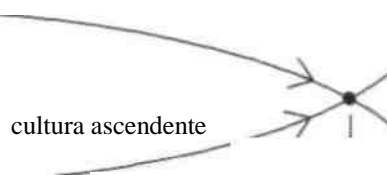
versais a todos em todas as circunstâncias e as certezas únicas. A reviravolta foi perceber que se incorreu em um duplo erro: afirmar uma facilidade de acesso ao coletivo e pretender que é possível falar em seu nome. Sem dúvida, partia-se de um dogma: a raiz do coletivo estava presente em cada parte. Hoje, simplesmente não se acredita mais nisso. (...) O grupo não é senão uma totalização parcial. O conjunto de grupos não forma um todo. É apenas isto: um conjunto de grupos. (Zajdsznajder, 1994, p. 120-121)

Assim como o mundo que construímos é outro, nós, outros, deveríamos ultrapassar os pensamentos totalitários de uma pretensão à unificação. Nesse momento de particularização, são os aspectos qualitativos do pensamento que buscam voz pela via do particular, que é social (mas não só), contra a idéia de homogeneização, vinda de uma interpretação errônea do significado de mundo globalizado. A se chamar esse mundo de "pós-moderno", o que se percebe é que se estrutura sobre o afastamento dessa "unificação", já citada, bem como da centralidade e da fundamentalidade. Instaura-se a realidade particular, menos ficcional do que a que se queria "universal", já que o particular é a abertura do possível e do que é viável, fora da utopia. Os particularismos são arranjos, regiões, grupamentos, que nem representam totalidades nem são meros fragmentos. São organizações parciais, com um sentido e um alcance limitados.

Esse fenômeno torna possível entender o caminho da cultura ascendente que toma forma no "ponto de mutação" (Capra, 1982) que é a mudança de milênio. O mundo vivência a interseção de valores, provocada pelo encontro, nada pacífico mas extremamente rico de conhecimento do humano, da cultura ascendente com a cultura descendente¹¹. Segundo Capra, é a mudança definitiva-

das culturas nascentes e declinantes no atual processo de transformação

cultura declinante



representação esquemática. (Capra, 1982)

va da concepção mecanicista (ou cartesiana) para a concepção holística da realidade. Esse novo enfoque inclui a emergente visão sistêmica de vida, mente, consciência e evolução; uma reação de dimensões intelectuais, morais e espirituais, já que o antigo sistema de valores que ainda vigora, de origem racionalista, desprezou e abafou a própria natureza integrada e interconectada dos elementos vivos.

Estudos de períodos de transformação cultural em várias sociedades mostraram que essas transformações são tipicamente precedidas por uma variedade de indicadores sociais. (Capra, 1982, p. 24)

Assim é que se tem podido observar que a antiga rigidez de idéias e comportamentos, com o fim único e absoluto do crescimento material das sociedades, tem-se desintegrado em favor das chamadas minorias criativas, num processo de transformação e adaptação dos antigos valores que foram petrificados. A deterioração do meio ambiente social seria um dos indicadores de que fala Capra. Como reação de sobrevivência da espécie, um novo paradigma se instaura. O conhecimento das experiências de sucesso e fracasso da história da humanidade trouxe ao homem uma visão de futuro possível, mais consciente de sua responsabilidade: é preciso instaurar um equilíbrio dinâmico entre os domínios do mundo físico e os do mundo psicológico e social.

Se as últimas linhas parecem digressivas, é preciso lembrar o início deste capítulo, no qual Saussure é referenciado. Volte-se à questão da leitura dos textos. A postura do leitor-analista referencia-se no seu mundo e é por ele referenciada, uma vez que a experiência de significação é a percepção do nexos entre pensamento e sinais - entre eles, os textuais. Assim como uma sociedade compõe-se dos indivíduos, mas não é a simples soma de suas individualidades, assim o signo no qual buscamos sentidos não é apenas a união de significado e significante - há um espaço onde se instaura o imponderável, sempre. A incompletude é constitutiva do homem, como da linguagem. Assim, a questão dos sentidos é uma questão em aberto; está sempre em curso, o que nos remete à noção fundamental da análise do discurso: o multidimensional do texto. Nesses termos, é possível interpretar o

texto literário com alguma segurança? Em Orlandi (1996) esta pergunta é respondida de forma clara, com base nas idéias de M. Pêcheux (1969)¹²:

Não é porque é aberto que o processo de significação não é regido, não é administrado. Ao contrário, é por estar aberto que há determinação. O lugar mesmo do movimento é o lugar do trabalho da estabilização e vice-versa, (p. 13)

Nas diferentes direções significativas que um texto pode tomar há, no entanto, um regime de necessidade que ele obedece (...) e que vem da relação com a exterioridade. (p. 15)

Assim é dizer que, quando se faz um gesto no sentido da interpretação, está-se considerando o texto literário em sua materialidade, como uma peça em que elementos articulados são relevantes para a construção dos sentidos. O efeito de evidência será provocado pela ideologia, ou a interpretação do sentido em certa direção, determinada pela relação da linguagem com a História em seus mecanismos imaginários. A interpretação se mostra discursivamente como necessidade da relação da língua com a História, ideologicamente constituída:

O discursivo pode ser definido como um processo social cuja especificidade está no fio de materialidade de sua base, a materialidade lingüística, já que a língua constitui o lugar material, em que se realizam os efeitos de sentido. Daí decorre que a forma de interpretação - leia-se: da relação dos sujeitos com os sentidos - é historicamente modalizada pela formação social em que se dá (...). Em outras palavras, o sujeito é sujeito à interpretação e sujeito da interpretação (p. 146, 147).

A proposta de interpretação dos textos selecionados para a segunda parte deste estudo se baseia nas instruções que a semântica da enumeração oferece para explicar como se construíram os sentidos que serão "desvelados". Desvelar, aqui,

¹² PÊCHEUX, Michel. *Analyse Automatique du discours*. Paris, Dunod. 1969.

significa identificar as várias posições assumidas pelo sujeito (o "sujeito afetado pela ideologia", de que fala Pêcheux), já que o texto é uma dispersão do sujeito, bem como o discurso é uma dispersão de textos. Estas diferentes posições do sujeito no texto correspondem a diversas formações discursivas, pois a própria constituição do texto não é homogênea, do ponto de vista da ideologia; o que significa dizer que não há uma relação automática do discurso com a situação, "... a relação entre as marcas [que atestam a relação do sujeito com a linguagem] e o que elas significam é tão indireta quanto é indireta a relação do texto com as suas condições de produção." (Orlandi, 1985, p. 54). "Há uma dispersão de textos, mas o seu modo de inscrição histórica permite defini-la como um espaço de regularidades enunciativas." (Orlandi, 1998, p. 55, apud. Maingueneau, 1984).

2.4- Ética nacional / estética textual: uma relação dialética

Terra

por mais distante o errante navegante

quem jamais te esqueceria? Caetano

Veloso

A existência da nacionalidade sempre foi no Brasil "uma indagação a exigir resposta" (Gullar, 1969). Tido como marco de início do nosso Modernismo, 1922 era o ano em que se comemorava o centenário de nossa independência política. Não foi por acaso, portanto, que os idealizadores da Semana de Arte Moderna escolheram esta data com a intenção de simbolizar, após cem anos, finalmente, o início de nossa independência cultural. Pois bem, diz Gullar, acompanhar o desenvolvimento de nossas Artes, sobretudo a Literatura, é "observar o percurso de um processo desalienante."

Graça Aranha, na conferência "A emoção estética na arte moderna", com que inaugurava a Semana de Arte Moderna, em 13 de fevereiro de 1922, afirmava:

É prodigioso como as qualidades fundamentais da raça persistem nos

poetas e nos outros artistas. No Brasil, no fundo de toda poesia, mesmo liberta, jaz aquela porção de tristeza, aquela nostalgia irremediável, que é o substrato do nosso lirismo. É verdade que há um esforço de libertação dessa melancolia racial, e a poesia se desforra na amargura do humoris-mo, que é uma expressão de desencantamento, um permanente sarcasmo contra o que é e não devia ser, quase uma arte de vencidos (...) Onde a nossa grande pintura, a nossa escultura e a nossa música, que não devia esperar a magia da arte de Villa-Lobos para ser a mais sincera expressão do nosso espírito divagando no nosso fabuloso mundo tropical? E, no entanto, eis a paisagem brasileira. É construída como uma arquitetura, são planos, volumes, massas. A própria cor da terra é uma profundidade, os vastos horizontes absorvem o céu e dão uma perspectiva de infinito. Como ela provoca a transposição pela arte, que lhe dê no máximo realismo a mais alta idealidade (...)

Em "Canto de Regresso à Pátria", de Oswald de Andrade, o poeta inverte o sentido do texto original de Gonçalves Dias, contrapondo a estética modernista à estética romântica. Realiza, portanto, um texto parodístico, na tomada de uma consciência crítica em relação à terra natal, que não havia no texto matriz¹³. O que Oswald busca não são as semelhanças do seu exílio com o de Gonçalves Dias, mas sim as diferenças. Segundo Affonso Romano de Sant'Anna (1985), a paródia, assim, agiria como um espelho invertido ou uma lente que exagera os detalhes de tal modo que pode inverter uma parte do ele-

Canção do Exílio

Gonçalves Dias

"Minha terra tem palmeiras.
Onde canta o Sabiá; As aves,
que aqui gorjeiam. Não
gorjeiam como lá.

Nosso céu tem mais estrelas.
Nossas várzeas têm mais flores.

permita Deus que eu morra.
Nossa vida mais amores.
Em cismar, sozinho, à noite.
Mais prazer encontro eu lá;
Minha terra tem palmeiras.
Onde canta o Sabiá.

Minha terra tem primores, Que
tais não encontro eu cá; Em
cismar - sozinho, à noite -Mais
prazer encontro eu lá; Minha
terra tem palmeiras, Onde canta o
Sabiá.

Nossos bosques têm mais vida.

Não

Sem que eu volte para lá; Sem
que desfrute os primores Que
não encontro por cá; Sem qu'
inda aviste as palmeiras. Onde
canta o Sabiá".

mento focado num elemento dominante, invertendo, portanto, a parte pelo todo, como se faz na caricatura:

Canto de regresso à pátria

Oswald de Andrade

Minha terra tem palmares Onde
gorjeia o mar Os passarinhos
daqui Não cantam como os de lá.
Minha terra tem mais rosas E
quase que mais amores Minha
terra tem mais ouro Minha terra
tem mais terra.

Ouro terra amor e rosas, Eu
quero tudo de lá Não permita
Deus que eu morra Sem que eu
volte para lá. Não permita Deus
que eu morra Sem que volte para
São Paulo, Sem que veja a Rua
15 E o progresso de São Paulo.

Apoiando-se nos caminhos de renovação abertos pela geração de 22, é nos anos 30 que a sociedade brasileira ganha nova consciência e um enfrentamento mais consciente da realidade, por parte do intelectual brasileiro. Nosso índio e nosso caboclo, sobretudo após *Macunaíma* - com o escritor, pesquisador e folclorista Mário de Andrade -, não vão mais aparecer como personagens idealizados; aparecem, sim, como seres humanos sofridos, maltratados pela realidade miserável da terra que os abriga (abriga?...).

O Nordeste e seus retirantes oferecem o panorama repetido, porém transfigurado, de acordo com o estilo de cada escritor dessa época, para roman-

ces e poesias. E, portanto, na segunda fase do Modernismo, situada nas décadas de 1930 e 1940, que a literatura nacional delineia seu perfil como tal, e, com isso, os valores, conceitos, preconceitos e atitudes advindas da final "união" da matriz lírica importada com a matriz nativa, pela via da "naturalização" poética.

O esteticismo que marca a terceira geração modernista, em seguida, trabalhará com a feição formal da palavra, mas deixará como "clássicos" em nossa literatura o romance *Grande Sertão: Veredas*, de Guimarães Rosa, que captou, com rara percepção, as tradições e contradições de nosso povo, e o fortíssimo poema de cunho social, *Morte e Vida Severina*, de João Cabral de Melo Neto.

A arte é um dos meios em que mais claramente os povos encontram a sua identidade, e é exatamente nos momentos de crise nacional, em que os poetas, sobretudo estes, mais expressam a autoconsciência de seu "ser" político. Há, segundo Lukács, um sistema simbólico que se integra à camada conotativa-expressiva da linguagem. Estas analogias representam a relação dialética entre a vida nacional e a expressão literária criada por ela. Assim sendo, a partir da década de 1960, canções como "Sabiá", de Chico Buarque de Hollanda e Tom Jobim e "Fado Tropical" ou "Terra", de Caetano Veloso, podem ser consideradas como "Canções do exílio" contemporâneas, recuperando, por meio de um sistema simbólico, que remonta à "Canção" matriz do século XIX, o sentimento de nacionalidade passado pelo filtro da subjetividade do poeta.

A resposta à "indagação" a que se refere Gullar explicita-se na conjunção dos fatos estéticos, culturais, sociais e políticos que, em cada poema, expressaram-se por meio dos mesmos signos que, primeiro, foram criados para identificar a terra Brasil. O poema "Canção do Exílio" de Gonçalves Dias deve ser valorizado como exemplo por ter tido ele o mérito de, com este poema, ser o primeiro de nossos autores a criar uma obra esteticamente válida em sua totalidade, fundamentada na nacionalidade. Os elementos nativos do Brasil, vistos pelo poeta romântico de forma ufanista, abriram caminho para que, posteriormente, outros poetas, utilizando outra estética, pudessem expressar seus sentimentos sobre a terra natal. A importância que é atribuída à "Canção do Exílio" depreende-se não apenas dos aspectos formais ou do trabalho com as áreas do

significado. Resulta, sim, da transcendência desse acordo significante/significado, gerador do mito, que influencia dezenas de poetas da literatura brasileira há um século e meio.

Sabe-se que, por menor que seja a participação efetiva de qualquer homem em seu tempo, esse mesmo tempo em que vive caracteriza suas vivências e pensamentos. Gonçalves Dias nasceu um ano após a Independência do Brasil em 1823 e viveu sua fase adulta duas décadas depois, em meio ao grande entusiasmo produzido por esse marco histórico brasileiro. É, portanto, natural que o sentimento nacional, de amor à terra, esteja presente - e a *priori* - em sua obra; e é nesse espírito que devemos ler Gonçalves Dias. O grande poeta soube, com mestria, associar, em equilíbrio, a força ufanista ao poder verbal que caracterizou sua expressão.

Isso porque o nacionalismo de Gonçalves Dias não apenas traduziu o furor ativista da pós-independência, ou o sentimento saudosista de um jovem exilado em Coimbra. O poeta falou de emoções universais, transcendendo espaço e tempo: seu lirismo interno abriu caminhos na sensibilidade do século XIX, perpe-tuando-se até nossos dias. É certo que novas formas de expressão foram trabalhadas, novos movimentos literários, após o Romantismo, ampliaram o "dizer" e o "fazer" poéticos vinculados ao tema do exílio, mas a "Canção do Exílio", escrita em 1843, estabeleceu-se como a grande inspiradora, o poema "clássico", princípio da nacionalização literária brasileira.

O Brasil vem descobrindo-se e descobrindo formas de identificar-se culturalmente em seus 500 anos, uma necessidade que na literatura remonta às sátiras poéticas de Gregório de Matos que, justamente por sua verve crítica sobre governo, poder, igreja, comportamento social e outros, recebeu o codinome de "Boca do Inferno".

A lírica brasileira sempre trilhou o veio político. Política como forma de reflexão sobre as grandes questões sociais que envolvem a um tempo as ações individuais e as ações coletivas, identificando o indivíduo a seu momento histórico, contextualizando-o, denunciando forças e fraquezas e abrindo espaço para uma autocrítica poderosa. A produção artística de alguns nomes consagrados da Músi-

ca Popular Brasileira, como Chico Buarque de Hollanda, Caetano Veloso, Gilberto Gil, Capinam, Tom Zé, Tom Jobim, Edu Lobo, entre tantos outros, evidencia uma estrutura textual que é elaborada sobre um trabalho estético morfo-semântico tensi-onado e que, portanto, não deixa nenhum débito para com os poetas canonizados. Além disso, a MPB tornou-se, dos anos de 1960 para cá, um fenômeno cultural complexo, como veículo de expressão do imaginário popular. Embora se saiba que a extensão global do sentido produzido por uma canção seja inatingível pelo instrumental da análise literária, o que se propõe é destacar o elemento literário da canção - a letra - e observá-la com todas as suas implicações temáticas lingüística-mente motivadoras.

Questão ainda polêmica no meio universitário e, por isso, instigadora de pesquisa, as relações da literatura com a música popular têm sido motivo de debate desde Mário de Andrade, na década de 1920. A título de exemplo dessa relação que se vem desenvolvendo em nível intertextual, é relevante lembrar o aproveitamento do mito do índio Peri do romance *O Guarani*, de José de Alencar, com toda a sua significação nacionalista, pelo compositor Caetano Veloso (Cyn-trão, Chaves, 1999, p. 29, 30):

Um índio

Caetano Veloso

Um índio descerá de uma estrela colorida brilhante
De uma estrela que virá numa velocidade estonteante
E pousará no coração do hemisfério sul na América num claro instante
Depois de exterminada a última nação indígena
E o espírito dos pássaros das fontes de água límpida
Mais avançado que a mais avançada das mais avançadas das tecnologias
Virá
Impávido que nem Muhammad Ali
Virá que eu vi
Apaixonadamente como Peri
Virá que eu vi
Tranqüilo e infalível como Bruce Lee

Virá que eu vi
O axé do afoxé Fihos de Gandhi
Virá
Um índio preservado em pleno corpo físico
Em todo sólido todo gás e todo líquido
Em átomos palavras cor em gesto em cheiro em sombra em luz em som magnífico
Num ponto eqüidistante entre o Atlântico e o Pacífico
Do objeto sim resplandecente descera o índio
E as coisas que eu sei que ele dirá fará não sei dizer assim de um modo explícito
Virá
Impávido que nem Muhammad Ali
Virá que eu vi
Apaixonadamente como Peri
Virá que eu vi
Tranquilo e infalível como Bruce Lee
Virá que eu vi
O axé do afoxé Filhos de Gandhi
Virá
E aquilo que nesse momento se revelará aos povos
Surpreenderá a todos não por ser exótico
Mas pelo fato de poder ter sempre estado oculto quando terá sido o óbvio.

Esse "super-herói" da literatura brasileira será referência-base de Caetano numa projeção de futuro de uma nação não nomeada mas que podemos inferir: "(...) coração do hemisfério sul na América". As características deste índio, "impávido/apaixonado/tranquilo/infalível" são emprestadas das figuras legendárias Muhammad Ali, Bruce Lee e... **Peri**. Dos três, Peri é o único personagem de ficção, mas aqui retratado, pela aproximação com os dois outros, como ser real. E este índio que "virá" e "surpreenderá a todos não por ser exótico" mas pelo fato de ter guardado uma força-física e espiritual em "estado oculto", não percebida em seu tempo (...) "terá sido o óbvio", já que este ser tão especial "mais avançado que a mais avançada das tecnologias" só "virá" depois de "exterminada a última nação indígena". Caetano Veloso retoma o mito indígena da nacionalidade brasileira, Peri, e o coloca ao lado dos maiores ícones da "luta" no século XX. No entanto, o

texto de Caetano não reitera simplesmente o ufanismo nacionalista de Alencar, mas o atualiza, quando "denuncia" o massacre das nações indígenas e a sua inutilidade, já que o índio sobreviverá, seja por sua mística ou por sua cultura para sempre incorporada, já que dela fundadora, à identidade brasileira: "Um índio preservado em pleno corpo físico/Em todo sólido todo gás e todo líquido/Em átomos palavras cor em gesto em cheiro em sombra em luz em som magnífico."

Estas analogias, tanto na poesia quanto nas letras de canções, explicitam uma relação dialética entre a vida nacional e a expressão criada por ela. O universo mental dos cidadãos brasileiros, emissores ou receptores da comunicação poética, é constituído do que os fez sofrer nesse processo continuado de construção da nação. Muitos textos poéticos proclamaram uma independência política que ainda não foi possível vivenciar. Apesar de 500 anos de civilização, a produção artística brasileira ainda não recebe o prestígio e o respeito que devem merecer do público. No entanto, os corajosos artistas, por meio de sua arte, têm agido como refletores e/ou sintetizadores desta força sensível que emana da terra natal, de seu povo, de suas tradições e de seus costumes.

São autores como Gonçalves Dias que fazem com que vibre em nós, ainda, aquele orgulho de quem valoriza o que é tão importante à vida: o amor à pátria. E foi o amor, sempre, que animou os poetas a cantarem as belezas, as tristezas e mesmo as incongruências de sua terra natal seja de forma ufanista ou crítica. Os símbolos de brasilidade da "Canção do Exílio" matriz foram, através de décadas, sempre revigorados por meio de estilizações, paródias ou paráfrases.

No Brasil, por suas características raciais de miscigenação, a canção popular ganhou com a força de muitas culturas e apresenta-se nuanceada, rica e como poderosa força de expressão da "brasi-nacionalidade". É realmente expressivo o número de cancionistas que, em momentos críticos de nossa história, foram a própria voz do povo contra as injustiças dos dominadores. De nossa história recente, basta lembrar que artistas como Chico Buarque de Hollanda e Geraldo Vandré, para citar apenas dois, produziram canções que se tornaram hinos de resistência à ditadura como: "Para não dizer que não falei de flores", "Cálice" ou

"Apesar de Você".

Chico Buarque ganhou de fato seu lugar ao lado dos grandes poetas modernistas, quando, em parceria com Antônio Carlos Jobim, compôs (ganhando um Festival de MPB) "Sabiá". Na década de 1960, mais de cem anos após Gonçalves Dias ter composto sua canção com os elementos-símbolo da Terra Brasil, sobretudo o **sabiá** e a **palmeira**, o poeta Chico Buarque resgata estes mesmos símbolos numa época de crise social e política em que, como filhos da terra, não poderíamos deixar de lutar por nossos direitos de cidadãos, como a liberdade de expressão e a justiça que haviam sido suprimidas pela força política vigente.

Sabiá

Vou voltar, sei que ainda
Vou voltar para o meu lugar
Foi lá e é ainda lá
Que eu hei de ouvir cantar
Uma sabiá, cantar uma sabiá
Vou voltar, sei que ainda
Vou voltar
Vou deitar à sombra de uma palmeira
Que já não há
Colhera flor
Que já não dá
E algum amor
Talvez possa espantar
As noites que eu não queria
E anunciar o dia
Vou voltar
Sei que ainda vou voltar
Não vai ser em vão
Que fiz tantos planos
De me enganar
Como fiz enganos
De me encontrar

Como fiz estradas
De me perder
Fiz de tudo e nada
De te esquecer
Vou voltar
Sei que ainda vou voltar
Para o meu lugar
Foi lá e é ainda lá
Que eu hei de ouvir cantar
Uma sabiá.

Em "Sabiá", o autor reitera a idéia de retorno, apesar de demonstrar a consciência da destruição de valores característicos de sua terra. "Vou voltar, sei que ainda / Vou voltar / Vou deitar à sombra de **uma palmeira** / Que já **não** há / Colher a **flor** que já **não dá** / E algum **amor / talvez** possa encontrar."

Os vocábulos **noite** e **dia** aparecem, em seguida, como referentes para opressão, tempo sombrio e recomeço, esperança de novos tempos. A fé nesta reconstrução, apesar de tudo, aparece na seqüência: "As **noites** que eu não queria / E anunciar o **dia** / Vou voltar, sei que ainda / Vou voltar, sei que ainda / Vou voltar / **Não vai ser em vão.**"

O poeta termina sua composição rememorando os percalços por que teve de passar durante algum tempo, na intenção até de esquecer o lugar de sua origem, tantos eram os problemas que se apresentavam, mas não conseguiu. Ele termina com um outro tipo de reiteração da idéia do amor à pátria, colocando-se sentimentalmente no verso final: "Que fiz tantos planos de me enganar / Como fiz enganos de me encontrar / Como fiz estradas de me perder / **Fiz de tudo e nada de te esquecer.**"

Contemporâneo de Chico Buarque, o poeta compositor Caetano Veloso também vivenciou o exílio forçado e, mesmo não apresentando em sua poética os mesmos símbolos que inspiram o primeiro, compôs sobre seu afastamento da terra natal muitos versos, dos quais distinguimos os seguintes: "(...) e eu te direi que num dia / as estradas voltarão / voltarão trazendo todos / para a festa do lugar

/ abre os olhos mostra o riso / quero careço preciso / de ver você se alegrar / eu não estou indo-me embora / 'tou só preparando **a hora / de voltar.**"

Existe nos textos de Caetano uma certa dificuldade em discernir entre aquilo que é externo ao sujeito e aquilo que compõe sua intimidade. É a questão da identidade e da vitalidade do sujeito, que pressupõe um confronto com o que pode vir a acontecer em outro espaço. No entanto, o "eu" poético define-se positivamente e assegura uma volta, no momento adequado, para resgatar-se e ao que deixou neste lugar.

Caetano Veloso, como homem e artista, sofreu os ataques da censura, à época da ditadura militar dos anos de 1960 e 1970, e foi obrigado a exilar-se em Londres. Caetano, "por entre fotos e nomes/sem livros e sem fuzil/sem fome sem telefone/no coração do Brasil," inaugurou um movimento, que será posteriormente avaliado neste trabalho, cujas raízes estariam centradas nos problemas e nas possibilidades brasileiras e que foi denominado "Tropicália". Era o Brasil urbano, interiorano e suburbano retratado ludicamente nas canções de Caetano: "Viva Maria/Viva a Bahia(...) Viva Iracema/Viva Ipanema (...) Viva a Banda/Carmem Miranda".

Sabemos da importância dos artistas, observando e decompondo-se, através de sua arte, nas "cores" mais variadas. Agem como refletores, por vezes, e, em outras, como sintetizadores. Foram e são assim Caetano Veloso e Chico Buarque, dos quais será analisado um *corpus* de poemas na segunda parte deste trabalho.

É este o universo mental onde até hoje estamos inseridos. Na mediação, através dos signos, entre o ato estético e os demais atos humanos (sociais, políticos, econômicos...), ressurgem os símbolos de brasilidade em cada período de crise nacional. A "Canção do Exílio" de Gonçalves Dias e O *Guarani* de José de Alencar funcionaram como nossa certidão de nascimento da nação brasileira, que precisava, naquela época, do ufanismo dos românticos e da supervalorização de seus maiores elementos nacionais.

Estas obras mitificaram-se através dos tempos, e pode-se percebê-lo nas inúmeras composições que revigoraram os mitos por elas propostas em estilizações ou paródias. Há que se refletir muito sobre este fato. Este trabalho não é o primeiro a fazê-lo, nem será o último.

2.5- Capital lingüístico / capital simbólico e indústria cultural

Os indivíduos não absorvem passivamente formas simbólicas, mas ativa e criativamente dão-lhes um sentido e, por isso, produzem um significado no próprio processo de recepção.

John B. Thompson

Vista como uma prática social em diversos campos do conhecimento, como a crítica literária, a psicanálise e a teoria da cultura, a linguagem é para a sociedade pós-moderna o elemento fundante das relações sociais, como o foi também a economia no início do estabelecimento da sociedade industrial. Cada vez mais empenhado no agir comunicativo, o ser social percebe a linguagem como ponte de suas relações éticas e estéticas. No sentido inverso, a sociedade mediatizada, com suas práticas culturais, articula-se via *medias*, local em que se dará a produção social do sentido. É o que Sodré (1996) vai chamar de "estratégia circulatória" da cultura, como um sistema de mercadorias e de um tipo de liberalismo econ mico caracterizado pela maior velocidade de seu fluxo. Cultura   aí, portanto, algo pragmaticamente vinculado ao mercado, já que esta será veiculada prioritariamente pelas novas teletecnologias, e as decisões econ micas de largo alcance estão cada vez mais dependentes de uma avalia o dos padrões culturais subjacentes aos contextos implicados.

Essa necessidade de consonância dos desejos da sociedade de consumo e dos produtos culturais cria o valor de troca e faz com que a arte não se afaste do mercado e este daquela. Mudou a dinâmica do trabalho criativo, "cuja forma deixa de reger-se pela esfera pré-capitalista (mística, trans-histórica) e passa a guiar-se pelos imperativos da demanda, empresarialmente auscultada." (Sodré, 1996, p. 144). Seria o fim da "aura" da obra de arte, de que fala Benjamim, ou a integra o capitalista dos bens culturais. Tal fato não impede que a obra possa ter uma dimensão universal ou que tenha valor estético, literário. Apenas,   indústria cultural coube abrir às massas o acesso ao patrimônio simbólico acu-

mulado pelas elites históricas do Ocidente. Se a canção popular é uma mercadoria cultural e ainda sofre preconceitos em função de sua origem, devemos lembrar que o mesmo aconteceu com os escritores Dickens, Dostoiéwski e o brasileiro José de Alencar, só para citar alguns, cujas obras foram, a princípio, rejeitadas pela elite intelectual apenas pela *medíã* que utilizavam: o folhetim.

Assim funciona a realidade sociologicamente analisada: pela via ideológica, menos do que pela lógica. No mundo da tecnocultura, o que se propõe é a arte divulgada, não importa por qual meio comunicacional, com o objetivo de uma abertura do ser-no-mundo, com toda a sua multiplicidade diferencial.

É preciso, assim, abrir-se a novos modos de ver a cultura e, com ela, a arte literária propriamente dita. É ainda Sodré (1996, p. 127) quem afirma não existir produto cultural independente de uma demanda social gerida por um mercado, o que "não parece extinguir aquilo que os alemães têm chamado de *kuns-twollen*, ou "querer artístico"; em outras palavras, o desejo de sair da demagogia (movimento adulatório do mercado) e reencontrar na atividade simbólica algo do que Tolstói atribuía à arte:

Não é uma atividade lúdica em que o homem despende o excedente de energia; não é a produção de objetos agradáveis; não é um prazer; é um meio de reunir os homens, angariando-os pela unidade de sentimentos. (...) desafio da produção simbólica, na verdade o desejo humano de sensibilidade profunda em face do real, é hoje levar a obra a gerar suas demandas fora da sistematização requerida pela realização do valor do capital no interior de um espaço social mediatizado (...).

Caberá, assim, um novo papel também à crítica literária, já que, se não se pretende avalizar a standardização nem as formas estereotípicas, tampouco se pretende aceitar a negação do valor poético dos textos da música popular brasileira, sob o pretexto preconceituoso e mal disfarçado de estarem contaminados pela música e, portanto, não fazerem parte da "pura" literatura. Como já foi amplamente considerado nos capítulos anteriores, a literatura sem contatos, contágios e contaminações não existiria como produto da alma humana, uma vez que o

próprio ser é o ser "duplo", é o não-ser e é a um tempo o que todos somos: "A esfera do discurso cultural e o domínio do poder social são estreitamente ligados, mas não são homólogos: a primeira se interpõe às distinções do segundo e suspende-as, desconstruindo-se e reorganizando-o de uma nova maneira, temporariamente transpondo suas gradações verticais para um plano horizontal" (Eagleton, 1991, p. 6, 7).

Sendo o texto poético o veículo dos processos simbólicos de produção de formas de subjetividade, considera-se que cabe ao crítico a receptividade a tais manifestações, e não uma resistência empobrecedora. "Em termos da história cultural, os críticos que vêem essa busca [as preocupações com os processos simbólicos] como modernosa e novidadeira estão equivocados. Elas representam uma versão contemporânea dos temas mais caros à crítica, antes que esta fosse levada à pobreza do chamado cânone literário" (Eagleton, 1991, p. 116). O problema do cânone é sintetizado nas palavras de Kõthe (1997, p. 11) desta forma:

A historiografia literária tende a consolidar modelos de interpretação segundo interesses de oligarquias, a ponto de não se perceber mais, com a repetição e o estabelecimento do cânone, a diferença entre os fatos havidos e a narrativa desses fatos, entre a interpretação institucionalizada e a natureza do objeto (...) Toda interpretação que postule algo diverso do cânone - uma visão, por exemplo, a partir de uma minoria étnica, de uma periferia econômica, de uma classe social não-dominante -tende a ser ignorada ou excluída, seja sob a espada da discriminação *a priori*, seja sob a capa da desqualificação quanto à capacidade de formular conteúdos científicos. e prossegue (p. 15):

O cânone pretende ser a totalidade do consagrável, e a sua leitura institucionalizada pretende ser totalizante: tende, porém, a tornar-se "totalitária". A totalidade é aquilo que nos escapa sempre: ela pode ser a meta, mas é também a dimensão do "fracasso" epistemológico. É preciso partir dessa impossibilidade metodológica: não há cânone nem leitura definitivos, mas uma cadeia "infinita" de significantes.

Quando se propõe a análise literária do texto da canção, o que se busca é desvendar a sua textualidade, ou seja, os sentidos do discurso que se explicitam na sua espessura lingüística e histórica, a relação codificada entre ideologia e inconsciente. Segundo Jameson (1997, p. 100):

... hoje, em pleno pós-modernismo, a linguagem mais antiga da "obra" - a obra de arte, a obra-pura - tem sido, em geral, deslocada pela linguagem um tanto diferente do "texto" e da textualidade, uma linguagem da qual a realização da forma orgânica ou monumental é estrategicamente excluída. Tudo agora pode ser, nesse sentido, um texto (a vida cotidiana, o corpo, as representações políticas). A obra de arte autônoma desse modo - juntamente com o velho sujeito autônomo ou ego -, parece ter desaparecido, ter-se volatilizado.

No entanto, é preciso deixar claro que fazer investigações literárias das letras de canções obriga a certas acomodações dentro das perspectivas analíticas, já que as estruturas musicais intervêm em graus variados na linguagem da canção. A música, sem dúvida, empresta uma dimensão nova à palavra escrita, sublinhando seu sentido por meio dos intervalos melódicos, das harmonias e dos timbres. Assim, a leitura independente da letra de uma canção pode provocar impressões diferentes das que provoca sua audição, mas torna-se válida se é definida como tal: uma leitura. Perrone (1988, p. 16) expõe muito claramente essa questão: "a avaliação literária do texto não implica uma completa apreciação estética da canção. Os poemas escritos e as letras podem ser consideradas como subdivisão da categoria geral da poesia em seu sentido amplo, um texto versifica-do com beleza de expressão e pensamento."

A publicação literária de letras de música e a participação de vários escritores como letristas da música popular são a prova concreta do cruzamento inevitável dessas duas ordens culturais. Podemos, como enunciou Augusto de Campos (1974), ir além: "Se quiserem compreender esse período extremamente complexo de nossa vida artística, os compêndios literários terão que se entender com o mundo discográfi-

co. No novo capítulo da poesia brasileira que se abriu a partir de 1967, tudo ou quase tudo existe para acabar em disco."

E... apenas como mote para o próximo item, que começa a traçar um panorama do que de mais poético o Brasil produziu da década de 1960 aos nossos dias, transcrevo parte da letra de "Táxi Lunar", de Geraldo Azevedo e Zé Ramalho, e pergunto o que a desmereceria em face dos poemas simbolistas, em nível imagístico, estético e estilístico...

"Pela sua cabeleira vermelha
pelos raios desse sol lilás pelo
fogo de seu corpo centelha pelos
raios desse sol, apenas apanhei
na beira-mar um táxi pra estação
lunar."

2.6- Influências do imaginário popular nas letras da canção brasileira, da década de 1960 à década de 1990.

*O que será/que dá dentro da gente
e que não devia/que desacata a
gente que é revelia (...) que é feito
estar doente de uma folia/que nem
dez mandamentos vão conciliar (...)/
o que não tem censura nem nunca
terá/ o que não faz sentido... Chico
Buarque de Hollanda*

2.6.1- A construção do imaginário: as "bacias semânticas".

O texto literário, sobretudo a poesia, é uma composição baseada em imagens. Imagens são figuras reais, ou irrealis, que produzimos com a imaginação, ou seja, produtos imaginários, cujo objetivo é a preservação da plurali-

dade de significados e a condensação simbólica dos mesmos: "A imagem é cifra da condição humana. Épica, dramática ou lírica, condensada em uma frase ou desenvolvida em mil páginas, toda imagem aproxima ou conjuga realidades opostas à unidade e à pluralidade do real." (Paz, 1971, p. 38).

As imagens que compõem um poema são a expressão codificada de uma visão de mundo própria: a do poeta. Cria-se, assim, uma verdade estética que, muitas vezes, não tem um sentido explícito e imediato para o leitor, frutos que são da percepção de outro "eu", de sua "versão" do real. Mas cumpre lembrar que a ambigüidade é a maior riqueza do texto literário. Segundo a visão de Paz, todo poema é linguagem em tensão: em extremo de ser e em ser até o extremo. O elemento unificador dessa composição plural que é a imagem, é, justamente, o sentido. É ainda Paz (1971, p. 46) quem nos lembra que o "sentido não só é o fundamento da linguagem como também de toda a apreensão da realidade." É assim que o estudo do mundo imaginário vai nos levar a uma reflexão sobre o papel do mito em uma cultura. Para Durand (1994, p. 97):

Vários mitos se sobrepõem numa cultura e a qualquer momento. Enquanto uns são "atualizados", isto é, expressam-se à luz do dia, perdendo a lógica de qualquer 'pensamento selvagem' para se classificarem na lógica da razão causal e da narrativa descritiva, outros são 'potencializados' e muito mais carregados de possibilidades riquíssimas do alógico do mito.

Roger Bastide coloca essa mesma idéia distinguindo um mito manifesto e um mito latente. Mito manifesto seria o que deixa passar o conjunto de valores e ideologias sociais e que poderíamos também chamar de imaginário oficial codificado. O seu oposto seria o imaginário recalcado, ou latente.

A identificação desses elementos imbricados uns nos outros é a missão do analista literário que visa a abrir o texto analisado em seus possíveis sentidos sócio-históricos, pela via lingüística do desvelamento da imagem. A idéia inicialmente citada neste trabalho de que cada texto tem outro dentro de si deve aqui ser retomada em relação aos sistemas intertextuais que informam o signo poético. Segundo Durand (1994, p. 104), "Um sistema sociocultural imaginário destaca-se

sempre de um conjunto mais vasto e contém os conjuntos mais restritos. E assim ao infinito. Um imaginário social, mitológico, religioso ético e artístico sempre tem um pai, mãe e filhos."

O filósofo francês é também autor do conceito que respalda e fundamenta a proposta de uma mitoanálise que detecte as características de uma era e área do imaginário: seu estilo, mitos condutores e temáticas literárias. É o conceito de "bacia semântica", dividido em seis etapas que demonstram o percurso dos valores sociais, sua negação, sua mutação e sua permanência em qualquer conjunto imaginário. À primeira etapa, Durand denomina de "escoamento"; embora em certas fases a história humana apresente divergências e disparidades de usos e costumes, sempre convergem (ou "escoam") para um ponto comum. A segunda etapa é a "divisão das águas", ou momento da junção de alguns escoamentos que formam uma oposição mais ou menos acirrada contra os estados imaginários precedentes e outros escoamentos atuais. Este é o momento por excelência das "disputas". A partir dele, inicia-se a terceira etapa, a das "con-fluências". "Assim como um rio é formado dos seus afluentes, uma corrente nitidamente consolidada necessita ser reconfortada pelo reconhecimento, o apoio das autoridades locais e das personalidades e instituições". (Durand, 1994, p. 110). À quarta etapa denomina-se "o nome do rio" (ou o "nome do pai"). É quando se estabelece o "campeão" das disputas e se pode estabelecer a paternidade solidamente mitificada de uma nova visão de mundo. É o momento do espírito de síntese entre os sentimentos. As duas últimas etapas são a da "organização dos rios", que consiste numa consolidação teórica dos fluxos imaginários, em cujas "margens" estão os pesquisadores-organizadores e analistas da "mitodologia" do período, e a dos "deltas e meandros": "esta ocorre quando a corrente mitogênica que transportou o imaginário específico ao longo de todo o curso do rio se desgasta, atingindo, segundo Sorokin, uma saturação 'limite', e deixa-se penetrar aos poucos pelos escoamentos anunciadores dos deuses por vir..." (Durand, 1994, p. 114).

2.6.2- Da década de 1960 à década de 1990

Em suas "Palavras iniciais" em *A forma da festa*, Hilda Lontra remete à situação de crise da década de 1960:¹⁵

Segundo Schwarz, politicamente o Brasil, desde 1964, se encontrava sob o regime militar, com o qual o governo procurava garantir a nação contra a ameaça socialista. A grande maioria da população, social, economicamente oprimida e politicamente despreparada, se assistira passivamente à mudança de governos, imediatamente sofreu as conseqüências do golpe militar (...).

Não houve nesse momento inicial, no entanto, repressão às manifestações culturais de esquerda. A elite intelectualizada continuava a, ideologicamente, posicionar-se na esquerda, mas o maternal por ela produzido não chegava às massas, em função de um intenso policiamento nesse sentido. Ao mesmo tempo a juventude que se colocava contra o comportamento social institucionalizado começava a incomodar. Essa situação dúbia permaneceu até 1968, tendo parte essa mesma juventude, em sua semi-clandestinidade, solidificado o seu posicionamento ideológico e se transformado em uma sólida ameaça ao poder ditatorial. O "endurecimento" do regime se deu "quando o estudante e o público dos melhores filmes, do melhor teatro, da melhor música e dos melhores livros" (Schwarz, 1988) se tornou politicamente perigoso:

Será necessário trocar ou censurar os professores, os encenadores, os escritores, os músicos, os livros, os editores - noutras palavras, será necessário liquidar a própria cultura viva do momento.

(Schwarz, 1978, p. 63)

Em 1997, o Departamento de Teoria Literária e Literaturas da UnB organizou o Seminário "Tropicalismo: a explosão e seus estilhaços." Tendo participado como coordenadora do evento, organizei o livro *A Forma da Festa*, no qual estão compiladas as palestras proferidas por professores, críticos, artistas e políticos que

¹⁵ Cyntrão, Sylvia (org), *A forma da festa*. Brasília: UnB, 2000, p. 33.

participaram e participam ativamente da vida cultural do país, da década de 1960 até nossos dias. Tropicalismo foi o tema central do debate, que se estendeu, sobretudo, à relação dos fatos históricos do período com a literatura e a música. Como a intenção neste capítulo é situar a importância da MPB como veículo estético do imaginário identificativo da brasilidade, será apresentado um mosaico crítico do período, utilizando, para tanto, também as reflexões dos palestrantes.

Após a tomada do poder pelos militares, em 1964, as canções de protesto, em sua maior parte surgidas nos Festivais de Música, espaço de aglutinação e manifestação coletiva, assumiam um papel importante de contestação do regime. Nesse espaço, em 1967, no III Festival da MPB, surge uma canção diferente, em contraste com a linearidade da canção e da poesia sociopoliticamente orientada: "Alegria, Alegria"¹⁶, de Caetano Veloso. A letra de "Alegria, Alegria" apresentava uma montagem diversificada de imagens, em associações inusitadas. Segundo Augusto de Campos (1978), o texto de Caetano representa a "consciência verbal de um postulado crítico", o que significa livrar a música brasileira de seu sistema fechado e abri-la para a experimentação (as guitarras elétricas misturam-se aos berimbaus). É nesse momento, inclusive, em que se dá o encontro entre o poeta Augusto de Campos e o compositor Caetano Veloso, gerando uma profícua aproximação das duas séries artísticas. Seu LP *Tropicália* encantou Augusto, que escreve (1978, p. 162)

"Tropicália", a primeira faixa do LP, é também a nossa primeira música Pau-Brasil, homenagem inconsciente a Oswald de Andrade, de quem Caetano ainda não tinha conhecimento, quando a escreveu. Pau-Brasil: 'Contra a argúcia naturalista; a síntese. Contra a cópia: a invenção e a surpresa. (...) em "Tro-

¹⁶ "Alegria, Alegria"

Caminhando contra o vento / sem lenço sem documento / no sol de quase dezembro / eu vou. / O sol se reparte em crimes / espaçonaves guerrilhas / em Cardinales bonitas / eu vou. / Em caras de presidentes / em grandes beijos de amor / em dentes pernas bandeiras / bomba e Brigitte Bardot. / O sol nas bancas de revista / me enche de alegria e preguiça / quem lê tanta notícia? / eu vou. / Por entre fotos e nomes / os olhos cheios de cores / o peito cheio de amores vãos / eu vou. / Por que não? Por que não? / Ela pensa em casamento / e eu nunca mais fui à escola / sem lenço sem documento / eu vou. / Eu tomo uma coca-cola / ela pensa em casamento / uma canção me consola / eu vou. / Por entre fotos e nomes / sem livros e sem fuzil / sem fome sem telefone / no coração do Brasil. / Ela nem sabe até pensei / em cantar na televisão / o sol é tão bonito / eu vou. / Sem lenço sem documento / nada no bolso e ou nas mãos / eu quero seguir vivendo amor / eu vou. / Por que não? Por que não?

picália", há uma presentificação da realidade brasileira - não a sua cópia -através da colagem criativa de eventos, citações, rótulos e insígnias do contexto. É uma operação típica daquilo que Lévi-Strauss denomina de bricolage intelectual (...) Essa linguagem - que é a linguagem própria da poesia - não entra, é claro, na cabeça dos que querem reduzir tudo a esquemas (...).

"Tropicália¹⁷" é uma alegoria da conjuntura cultural do Brasil dos anos 60 e da própria MPB. Caetano vai estruturar seu texto compondo um mosaico nacional do momento histórico, bem datado, fazendo referência ao atual, por contraposição ao passado ("Viva Iracema/Viva Ipanema"; eu oriento o carnaval/eu inauguro o monumento no planalto central/do país/viva a bossa/viva a palhoça (...); viva a Banda-da-da/Carmem Miranda-da-da-da..."). Neste texto, em que Caetano tematiza o próprio movimento da Tropicália e o espaço histórico em que ela se dá, pode-se notar uma certa diferença em relação a "Alegria, Alegria"./

Observe, por exemplo, que, enquanto "Alegria, Alegria" se constrói praticamente sobre o fragmentário e a dispersão da realidade urbana, em "Tropicália" os termos combinados são claramente contraditórios entre si: o que é multiplicidade e diferença no primeiro é contraste gritante no segundo ("papel crepom", que é um objeto de consumo ordinário, e "prata", "mata" e "sertão"; na "entrada" há "uma criança sorridente feia e morta" e "no pátio interno há uma piscina"). Interessante notar que a expressão "o fino da bossa" refere-se, além do sentido que a frase possa ter em si mesma, ao nome de um programa musical da televisão da época, comandado pelos cantores Elis Regina e Jair Rodrigues. Quanto ao termo "bossa", está ligado ao movimento da Bossa-Nova, que teve em João Gilberto e

¹⁷ "Tropicália"

Sobre a cabeça os aviões / sob os meus pés os caminhões / aponta contra os chapadões / meu nariz / eu organizo o movimento / eu oriento o carnaval / eu inauguro o monumento / no planalto central / do país / viva a bossa-sa-sa / viva a palho-ça-ça-ça / o monumento é de papel **crepon** / e prata / os olhos verdes da mulata / a cabeleira esconde atrás / da verde mata / o luar do sertão / o monumento não tem porta / a entrada é uma ma antiga / estreita e torta / e no joelho uma criança / sorridente feia e morta / estende a mão / viva a mata-ta-ta / viva a mulata-ta-ta-ta / o pátio interno há uma piscina / com água azul de amaralina / coqueiro brisa e fala nordestina / e fârois / na mão direita tem uma roseira / autenticando eterna primavera / e nos jardins os urubus passeiam / a tarde inteira entre os girassóis / viva maria-ia-ia / viva a bahia-ia-ia-ia-ia / no pulso esquerdo um bang-bang / em suas veias corre muito / pouco sangue / mas seu coração balança a um / samba de tamborim / emite acordes dissonantes / pelos cinco mil alto-falantes / senhoras e senhores ele põe os / olhos grandes sobre mim / viva iracema-ma-ma / viva ipanema-ma-ma-ma / domingo é o fino da bossa / segunda feira está na fossa / terça-feira vai à roça / porém / o monumento é bem moderno / não disse nada do modelo / do meu temo / que tudo mais vá pro inferno / meu bem / que tudo mais vá pro inferno / meu bem / viva a banda-da-da / Carmem Miranda-da-da-da-da .

Tom Jobim as suas maiores expressões e em Caetano um dos maiores admiradores. Logo além será citado Roberto Carlos e, como se vê, traça-se aí um esboço do panorama da música popular brasileira nos anos 60.

Como não é o objetivo deste capítulo deter-se na interpretação dos textos de Caetano Veloso, o que será feito posteriormente, apresentam-se aqui apenas alguns *flashes* dos mesmos, no sentido de exemplificar porque o compositor é referência fundamental para que se compreenda a efervescência em que literatura e música mergulharam, juntos, naqueles tempos.

São de Celso Favaretto, presença crítica marcante no Seminário "Tro-picalismo: a explosão e seus estilhaços", as seguintes considerações:

A radicalidade de tropicalista consistiu na reformulação dos processos de abordagem e de análise da assim chamada realidade brasileira, deslocando as interpretações em jogo, pondo em recesso as reformulações artísticas, ideológicas e culturais idealizadas. Sejam aquelas que vivem pela obsessão e pelo mito universalistas da cultura brasileira, ou sejam as que enfatizam as afirmações de um suposto ethos cultural brasileiro, avesso à racionalidade.

Partindo da "Tropicália", que além de ser rigorosamente a canção cultural do movimento é sua matriz estética, percebe-se um projeto de intervenção cultural e um modo de construção que foi de ruptura na época. "Tropicália" configura em linguagem transparente cinematográfica, plástica, poética e musical um painel histórico e uma exposição ideológica que resulta em alegoria do Brasil. Desenha uma situação de um clima contraditório, de um contexto em desarticulação, que convivem indeferenciadamente e referencia a fatos arcaicos e modernos.

O Brasil emerge à medida em que a música se desenvolve como um acontecimento. Emerge a partir da montagem sincrônica de fatos, eventos, citações literárias, políticas, musicais, jargões e emblemas, resíduos e fragmentos, compondo um painel descritivo que hiperbolicamente faz com que imagens emblemáticas do Brasil tomem vulto. Essas imagens são parodiadas, corroidas, desconstruídas no momento mesmo de sua formação, sendo neutralizadas umas pelas outras. Com isso, desconstrói-se a ideologia oficial que trans-

forma as inconsistências histórico-culturais em valores folclorizados ao querer passá-los como valores naturais.

Interessante ressaltar, a partir destas idéias de Favaretto, o destaque para o discurso sintático de "Tropicália", que poderíamos considerar um discurso fundamentalmente significativo. Pela via do "estilhaçamento" da sintaxe, o poeta Caetano Veloso deixa a nu um Brasil estilhaçado, a partir da desmontagem das imagens caras ao imaginário nacional.

Ao lado de artistas como Rogério Sganzerla, Luís Carlos Maciel, Jards Macalé e Jorge Mautner, o referido debate contou com a presença de Xico Chaves, já citado anteriormente, e os líderes políticos de "ontem" e de "hoje", Fernando Gabeira e José Genoíno Neto. Avaliando a importância do fenômeno tropica-lista, Fernando Gabeira lembra o paralelo que se pode estabelecer com a Semana de Arte Moderna de 1922:

A base do Tropicalismo era absolutamente correta e hoje deveria ser repensada quando vivemos esse momento de globalização. Por que ela é absolutamente correta? Porque a questão da identidade é fundamental não só para o indivíduo como também para uma cultura. E essa identidade de um modo geral se faz no diálogo. Num diálogo permanente com outras culturas. E aqui no Brasil, normalmente, a nossa identidade sempre se afirma em relação ou num diálogo com a cultura ocidental. A cultura ocidental é nossa referência. Foi assim também na Semana de Arte Moderna, quando nós decidimos que íamos comer a cultura ocidental e utilizá-la da maneira que quiséssemos. Tanto que o Tropicalismo é considerado, hoje, uma continuidade, uma continuação, da Semana de Arte Moderna de 1922 -uma nova ruptura da cultura brasileira. Tanto que uma das peças que marcaram aquele período foi precisamente "O rei da vela", texto de Oswald de Andrade, que foi encenado pelo José Celso Martinez e que deu toda confusão na época. Repressão e contestação sobre a peça. Essa busca da identidade, essa busca do Brasil, o que é o Brasil, quem somos nós, porque nós somos diferentes e o que caracteriza a nossa diferença, no meu entender, estava presente no Tropicalismo. Estava presente e era um afasta-

mento da cultura ocidental. Era uma incorporação de elementos negros, uma incorporação de elementos indígenas, de uma certa maneira, uma crítica da linearidade, do cartesianismo, de todas aquelas visões bem organizadas que nos vinham da Europa. Enfim, era uma explosão. Era uma explosão de brasilidades. Uma tentativa de localizar o que era brasilidade.

Estendendo o conceito de pluralidade que caracterizou a década de 1960, José Genoíno lembra a polêmica, sob o ponto de vista do engajamento político, que causaram as letras de Caetano Veloso e Gilberto Gil, em contraposição às letras que continham palavras de ordem como "Caminhando"¹⁸, de Geraldo Vandré, ou às que desciam a fortes reflexões existenciais, como "Roda Viva"¹⁹, de Chico Buarque de Hollanda.

Eu comentava que a riqueza, a explosão, a pluralidade do fenômeno político e cultural dos anos 60 não nos permitia juntar toda a geração nem num banquete, nem numa festa, nem numa sala, porque ela foi tão grande que até hoje as pessoas têm dificuldade de encontrar uma linguagem comum, tanto na política, quanto na cultura, sobre esse fenômeno (...). Em 68 eu era presidente do DCE do Ceará e acabava de dirigir uma passeata onde

¹⁸"**Pra não dizer que não falei de flores**" ("Caminhando")

Caminhando e cantando e seguindo a canção Somos todos iguais, braços dados ou não/ Nas escolas, nas ruas. campos construções/ Caminhando e cantando e seguindo a canção./ Vem, vamos embora que esperar não é saber Quem sabe faz a hora. não espera acontecer/ Vem. vamos embora que esperar não é saber Quem sabe faz a hora não espera acontecer. Pelos campos há fome em grandes plantações Pelas ruas marchando indecisos cordões Ainda fazem da flor seu mais forte refrão' E acreditam nas flores vencendo o canhão./ Há soldados armados, amados ou não' Quase todos perdidos de armas na mão/ Nos quartéis lhes ensinam antigas lições/ De viver pela pátria e viver sem razão./ Nas escolas, nas ruas. campos, construções/ Somos todos soldados, armados ou não Caminhando e cantando e seguindo a canção Somos todos iguais, braços dados ou não./ Os amores na mente, as flores no chão/ A certeza na frente, a história na mão/ Caminhando e cantando e seguindo a canção Aprendendo e ensinando uma nova lição.

¹⁹"**Roda Viva**"

Tem dias que a gente se sente como quem partiu ou morreu a gente estancou de repente ou foi o mundo então que cresceu a gente quer ter voz ativa' em nosso destino mandar' mas eis que chega a roda viva/ e carrega o destino pra lá/ roda mundo roda gigante/ roda moinho roda pião o tempo rodou num instante nas rodas do meu coração' a gente vai contra a corrente até não poder resistir na volta do barco é que sente/ o quanto deixou de cumprir/ faz tempo que a gente cultiva a mais linda roseira que ha/ mas eis que chega a roda viva' e carrega a roseira pra lá/ a roda da saia mulata' não quer mais rodar não senhor não posso fazer serenata' a roda de samba acabou/ a gente toma a iniciativa viola na rua a cantar/ mas eis que chega a roda viva' e carrega a viola pra lá/ o samba, a vida. a roseira um dia a fogueira queimou foi tudo ilusão passageira que a brisa primeira levou' no peito a saudade cativa faz força pro tempo parar mas eis que chega a roda viva e carrega a saudade pra lá.

houve tiro, cassetete, bomba de gás lacrimogêneo, corrida da polícia e eu ia à noite para a Faculdade de Direito para um debate num grande auditório, com Gilberto Gil. Nesse debate, aquela nossa geração das passeatas, da UNE, questionava o movimento de Gilberto Gil e Caetano. E era um questionamento em que não existia uma interlocução, porque eles foram filhos da nossa geração e todos nasceram da Universidade: Caetano, Gil, Gal, Bethânia, Chico Buarque, Vandrê. Nós começávamos a questionar aquele fenômeno: o Gil falava que o que ele estava produzindo era revolucionário e a gente dizia, por outro lado, que o revolucionário era a música "Roda Viva", a música do Vandrê e a do Chico. Quando tive a oportunidade de discutir direitos autorais, em 92, junto com Gilberto Gil, com Caetano, com Djavan, com Chico Buarque, com Paulinho da Viola, na casa de Chico Buarque, eu dizia: - eu quero discutir uma parte aqui sobre o direito autoral mas quero ter o direito de dialogar agora, como um cara que admira vocês. Estou colocando tudo isso para dizer que o Tropicalismo marcou a nossa geração política (...). Qual era o impasse da geração política dos anos 60? Era uma geração libertária, essencialmente libertária em relação à família, em relação à universidade, em relação ao padrão cultural da época, ao *status quo*, à ditadura. O Tropicalismo, do ponto de vista cultural, era a sinalização do impasse, do ponto de vista da cultura (...). Nós não entendíamos a universalidade do Tropicalismo: uma universalidade na forma e no conteúdo; e esse diálogo era muito difícil. Depois eu dizia para o Caetano e o Gil: - quando na cadeia cantávamos as músicas de vocês, os agentes da repressão batiam na gente, porque eles não queriam ouvir aquelas músicas, como eles não queriam as músicas de Chico Buarque. Uma maneira de afrontar os carcereiros, então, era cantar. E me lembro que o Gilberto Gil disse: - por isso eu te falei naquela época que a nossa postura era revolucionária, porque o Tropicalismo radicalizou no plano cultural. Na minha avaliação, aquela rebeldia ampla e irrestrita da geração política dos anos 60 foi uma rebeldia que depois se materializou, inclusive, no padrão das organizações de esquerda: em puxar estátua do reitor com corda, em ocupar as universidades e colocá-las de cabeça para baixo. A idéia da rebeldia como um valor intrínseco à nossa geração teve no Tropicalismo uma correspondência com esse nível de universalidade.

O Seminário sobre o Tropicalismo e seus "estilhaços" durou cinco dias, nos quais as personalidades aqui citadas reforçaram, sem exceção, o papel inovador e vanguardista da estética tropicalista e de grande parte da produção musical das décadas de 1960 e 1970, seja pela melodia ou pelas letras das canções. Ivo Lucchesi, autor com Gild Korff de *Caetano: por que não?* (1993), posicionou-se contra os críticos que têm insistentemente teimado em renegar a importância dos estudos em que acadêmicos contemplam as letras das canções. No entanto, sabe-se que alguns desses críticos têm sido mal compreendidos em suas posições. Questionada pelo Prof. Pedro Lyra (citado em seu depoimento por Lucchesi) em congresso onde falava da importância da letra de "Sabiá", de Chico Buarque, notei sua preocupação (aliás, bastante justificável) com a "baniização" do conceito de literário, não tendo ele se colocado, portanto, contra o estudo das letras, apenas por serem letras. Outros críticos, como sabemos, não têm argumentos que se sustentem, deixando explícita a sua desinformação literária e musical. A esse respeito observe-se parte do depoimento de Ivo Lucchesi.

Curiosamente, a MPB, que, nos últimos 30 anos, tem ocupado progressivo lugar de destaque, de quando em vez vira alvo das mais intensas e iradas acusações. Não menos curioso é o fato de essas críticas partirem de segmentos constitutivos da própria produção cultural e, invariavelmente, desfechadas contra figuras emblemáticas da MPB, como Caetano Veloso, Gilberto Gil e Chico Buarque. Os anos 90 têm sido pródigos nessa recorrente perseguição. Ariano Suassuna, Bruno Tolentino, José Paulo Paes, Júlio Medaglia, Olavo de Carvalho, Pedro Lyra, Wilson Martins, entre outros, de tempo em tempo, ocupam as vitrines midiáticas (preferencialmente o jornal *O Globo* e a revista *Veja*) para, através delas, disseminarem veneno sobre o que, na experiência cultural brasileira, deu certo. Máscaras, talvez da erosfobia?

Tais nomes tendem a fazer eco em torno do fato de recusarem qualquer possibilidade de aproximação entre a cultura considerada nobre (poesia) e o que, na visão deles, não vai além de simples formas de entretenimento (música popular, shows). Se esta avaliação se mostra justa em relação a

outras culturas, o mesmo não se oferece plausível para o entendimento da nossa experiência e trajetória culturais, em função da qualidade lítero-musical que, entre nós, pôde ser desenvolvida.

Combinado a esse teor judicativo, sobrevém, ainda segundo a concepção deles, o argumento (?) de que a construção das letras, dado o atrelamento à melodia, não sobrevive poeticamente como texto. Se assim pensam verdadeiramente, então significa que desconhecem mínimos fundamentos da semiótica e da semiologia, entre os quais o princípio da sobredeterminação de códigos. De há muito estabeleceu-se um consenso quanto ao fato de que a sobredeterminação torna a cadeia sígnica ainda mais enriquecida de significações. A palavra vigorosa na música é a mesma que empresta seu vigor ao teatro e ao cinema. Por conta disso, não se pode ler peça de teatro ou roteiro de filme? Tudo é texto. E, como tal, portador de sentidos. Por acaso, a metáfora de um poema não haverá de existir no verso de uma música? Esses senhores precisam, além de atualizarem-se, rever o que já aprenderam.

Cabe passar ao depoimento de Anazildo Vasconcelos da Silva, que, em 1973, apresentou como Dissertação de Mestrado o primeiro estudo literário brasileiro sobre a obra poética de Chico Buarque de Hollanda. Aqui são reproduzidas suas reflexões acerca dos problemas enfrentados pela geração poética dos anos de 1960 e a sua migração para a série musical:

Duas propostas coloco aqui: a primeira é a de que a música popular constitui uma etapa de manifestação do Modernismo brasileiro, integrando seu percurso lírico, e todo historiador da literatura brasileira, ao chegar à década de 60, ou toma a ponte da MPB para não perder de vista o nosso percurso literário, ou cai no abismo cavado pelas vanguardas (...). A geração poética de 60 não pôde participar da série literária porque ela estava tomada pelas vanguardas, que desenvolviam uma proposta puramente experimental de mentação lírica sobre linguagem, mas a arte, sabemos, não caminha só com a linguagem. Ela se articula a partir de dois pólos, a linguagem e a realidade, sendo que nem uma nem outra é literária por natureza.

Quando surge a geração de 60, surge uma geração poética legítima que vem das universidades, todos eles passaram por lá, Chico, Gil, Gonzagui-nha, Sidney Miller, Torquato Neto etc. Eles não tinham como disputar a série literária com as vanguardas. Lançar um manifesto àquela altura e nada era a mesma coisa (...). A geração poética de 60 invade o setor música reacendendo as cinzas da Bossa-Nova, que era, àquela altura, um movimento clássico e seus representantes dormiam na fama. Ora, clássico é sinônimo de esgotado. É das cinzas mornas da Bossa-Nova que o grupo reabre o canal de comunicação sonora para a poesia. Porém, esse primeiro momento da invasão integra a perspectiva modernista. Por quê? Ora, porque era necessário que o Modernismo, esgotado com as vanguardas na mentação lírica da linguagem, completasse seu esgotamento com a men-tação lírica da realidade, o que vai ocorrer com a atuação da MPB e da Poesia Marginal.

Silva aprofunda tais idéias em *A Lírica Brasileira do séc. XX* (1999). Segundo ele, é na década de 1960 que se rompe o paralelo entre a manifestação poética literária, a poesia e a manifestação paraliterária, ou seja, a letra poética. A presença de novos elementos significantes na poesia, como decorrência da utilização dos canais de comunicação de massa, a televisão e o rádio, não vai afetar a sua natureza poética. Silva faz também referência à noção de paraliteratura, termo proposto por Tortel²⁰ para abarcar a massa da escritura reconhecidamente não literária, dizendo não significar, no entanto, que paraliterário possa ser confundido com sub-literatura ou má literatura.

Segundo o crítico, a música popular era um setor tipicamente paraliterário até ocorrer a invasão poética da geração de 1960, já que a análise das letras de até então indicam em sua maior parte uma natureza linear da mensagem, a falta de questionamento de sua significação, a evocação fácil e a sentimentaliza-ção como forma de evasão. Muitos elementos contribuíram para a mudança desse paradigma, dentre os principais: a atuação no setor da canção de poetas com livros publicados, como Vinícius de Moraes, bem como a musicalização de obras

²⁰ TORTEL. Jean et alii. *Entretiens sur la paralittérature*. Paris, Pbon. 1970.

de autores consagrados da série literária, como Cecília Meireles e João Cabral de Melo Neto, por Chico Buarque de Hollanda. Silva cita ainda Drummond e Bandeira, cujos poemas foram musicados por Paulo Diniz; Gregório de Matos e Oswald de Andrade, por Caetano Veloso; Fernando Pessoa, por João Ricardo... e a discussão teórica sobre criação literária em entrevistas e ensaios.

Voltaremos às análises de Silva na segunda parte deste trabalho, com os conceitos de auto-referenciação e hétero-referenciação poética, princípios que sustentam a logicidade estrutural e a concepção mítico-mágica da poesia das canções que serão citadas nos espaços de análise.

Em *Música Popular e Moderna Poesia Brasileira* (1986), Affonso Romano de SanfAnna apresenta o Tropicalismo, liderado por Caetano Veloso e Gilberto Gil, como a última de uma série de tendências na poesia de vanguarda contemporânea. SanfAnna não apresenta sua coleção de artigos como uma história literária no sentido convencional. Ainda assim, seu resumo da trajetória da poesia no século XX coloca a MPB, no período que vai de 1967 a 1973, como dominante. Seu estudo sobre Chico Buarque focaliza a questão temática da música no discurso do compositor, mas sem referência aos elementos musicais das canções. O estudo sobre Caetano Veloso, ao contrário, identifica as qualidades literárias do seu trabalho até 1973 e traça paralelos entre as técnicas textuais e musicais. A importância do processo criativo complexo de Caetano está também relacionada a uma abertura de horizontes poéticos: "Restitui a palavra ao som, tirando-a dos limites da escrita (*écriture*), e dá de graça à poesia brasileira uma saída, redescobrimo a *phoné* onde o radicalismo só vê a visualidade e o *graphein*". O artigo final, entretanto, mostra que, além da re-exploração de efeitos sonoros, os compositores também adaptaram efeitos visuais e gráficos.

SanfAnna considera que a dominação temporária por parte da música popular sobre a poesia se deveu a um interesse reduzido pela poesia escrita e a uma relativa diminuição das publicações qualificadas, enquanto paralelamente renovava-se o interesse na transição oral tradicional da expressão lírica e na qualidade intrínseca das próprias letras, que resistiam ao exame crítico, mesmo quando consideradas separadamente de seu ambiente melódico. Ele crê que a

soberania da música popular termina por volta de 1973, quando uma nova confluência de interesses na palavra poética impressa e uma série de conferências sobre a prática poética em vigor permitiram ao crítico afirmar: "A poesia sai da sombra da música popular". O ressurgimento de que fala Sant'Anna, entretanto, não significa que a poesia da música popular tivesse desaparecido. O significado literário do lirismo na MPB certamente continua além da década de 1970.

Depois da efervescência dos anos 60, a década de 1970 permanece sob a censura dos aparelhos repressores da ditadura, cujo auge ocorreu entre 1973 e 1974. Entre idas e vindas do exílio, cresceu e definitivamente encorpou-se a obra lítero-musical de Caetano Veloso, Gilberto Gil e Chico Buarque. Os três foram os ícones de uma geração, mas não ficaram sós. Chaves (1999, p. 152, 153) relaciona os poetas-cancionistas que surgiram na década de 1970 e que, pela qualidade de seu trabalho artístico, vão formar, ao lado de Caetano, Gil e Chico, que continuam compondo, uma expressiva, diversificada e inventiva geração de poetas da música popular brasileira:

O grupo nordestino, que formaria uma frente renovadora na música brasileira, havia chegado aos centros difusores do Rio e de São Paulo, trazendo os pioneiros deste período. Além de Geraldo Azevedo, que estava por aqui desde os tempos de Geraldo Vandré e Alceu Valença, que chegou logo depois, se estabeleciam no Rio de Janeiro Zé Ramalho, Elba Rama-lho, Robertinho do Recife, Fagner, Fausto Nilo, Carlos Fernando, Petrúcio Maya, Gereba, Nonato Luís, Ivan Santos, Stélio do Valle, Ricardo Augusto (Bahia), Nilson Chaves (Pará), e uma constelação multicolorida de artistas (...). Aos poucos foram-se encontrando com os cariocas, paulistas, baianos e mineiros. Aqui abrimos um parênteses para lembrar também do grupo mineiro que já havia descido a serra com o "Clube da esquina", formado por Milton Nascimento, Lô Borges, Ronaldo Bastos, Wagner Tiso, Fernando Brant, Beto Guedes, Flávio Venturini, Toninho Horta, Nelson Ângelo, Márcio Borges, Murilo Antunes, Tavinho Moura e tantos mais cuja história, como todo "causo" mineiro, vai inspirando outra e mais outra numa estrada de terra sem fim (...).

Depois, segundo Chaves (1999, p. 172), vieram os anos de 1980, que, embora não apresentassem nenhuma renovação de impacto, vieram a contribuir com inúmeros acontecimentos, numa espécie de rito de passagem que vem se prolongando até o presente momento. O rock deste período, também catalizador de experiências passadas, renova-se com uma temática mais cotidiana e direta, falando do dia-a-dia e de situações particulares de uma geração que viveu as conseqüências do sufoco deixado pelos anos de chumbo.

Aparentemente superficial, veio trazer uma renovação temática e poética de maior profundidade e identificação com um público mais extenso, abrangendo a classe média, a elite e setores da periferia (...). À medida que se multiplicavam, alguns grupos foram adquirindo posturas mais políticas, calcando alguns discursos na questão social e econômica brasileira, talvez por refletirem já uma certa liberdade de expressão soprada pelos ares da reabertura democrática, pois a ditadura já estava deixando o cenário no cumprimento de sua missão de afastar o fantasma da subversão comunista do país.

Tão forte é a expressão da lírica brasileira de veio social e político que, nos nebulosos anos de 1980, onde a multiplicidade de propostas artísticas não mais deixava configurar um movimento estético com características bem determinadas, o Brasil, ainda assim, pôde conhecer, vindos de grupos de rock brasileiros, três dos mais conscientes cancionistas deste país: Cazusa, Arnaldo Antunes e Renato Russo. E, assim, mais uma vez, irrompem com irreverência e ousadia, falando de Brasil, muitas das letras poéticas das canções destes três ícones da geração de 1980, cuja importância será vista na segunda parte deste estudo. A antológica pergunta de uma das mais célebres letras de Renato Russo é uma das motivações essenciais das análises textuais que se seguirão; configurado no signo poético, emergindo do imaginário individual e do coletivo: "... que país é este?"

2ª parte - A PRÁXIS DE PROSPECÇÃO DA CONVERGÊNCIA DOS SENTIDOS

3- Os textos da canção como instrumento literário e cultural de prospecção da identidade nacional.

É a música a nossa verdadeira originalidade. O lado mais espontâneo da nossa sensibilidade. O que é mesmo mais brasileiro, mais caracteristicamente brasileiro, é nossa música.

José Lins do Rego

3.1- Poetas e cancionistas: ancoragem histórica

O conceito de canção tem evoluído através da História e sua origem remonta a mais remota antiguidade. No entanto, a contribuição dos jograis, no século XV, foi definitiva para o aparecimento das canções artísticas, com letra e melodia recorrentes. 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 uma 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.

Que nexos podemos, a partir daí, estabelecer, pela existência de uma manifestação musical popular urbana em relação à voz do homem das cidades e à realidade social que, desde que surgiu, é a base de seu conteúdo? Nesta sociedade tão diversificada, reunião de várias culturas, o estudo e pesquisa do que dizem alguns dos cancionistas mais representativos dessa diversidade cultural

urbana nos levará a uma discussão (sempre com base nas análises textuais das letras poéticas) que visa à prospecção dos sentidos que se abrem para a compreensão da identidade nacional, esteticamente configurada, no literário das canções.

Poetas que também eram cancionistas não são novidade na história do Brasil. No século XVII destaca-se, na Bahia, a primeira voz nativa da nossa poesia, que também tocava e improvisava cantigas numa viola feita com as próprias mãos: Gregório de Matos. O irmão de Gregório, Euzébio de Matos, era músico e compôs vários cantos sobre a poesia de Gregório. Este cultivava glosas, cantigas, romances e chasonetas, entre outras formas, reproduzindo a tradição trovado-resca quinhentista com motes fornecidos por frases populares. Segundo Tinhorão (1998, p. 57, 58):

A variedade e quantidade dos romances (...) indica, afinal - a exemplo do que viria a acontecer depois com os versos de Domingos Caldas Barbosa enfeixados nos dois volumes da *Viola de Lereno* nos séculos XVIII e XIX -, que também a obra de Gregório de Matos Guerra deveria ser estudada quase toda não como obra poética mas como versos de música popular urbana. E prossegue...

Apreciado sob este ângulo de poeta-compositor urbano pioneiro, em pleno século XVII (...) Gregório de Matos ofereceu em seus versos as mais claras indicações de que o processo de urbanização da capital da colônia já começava a gerar condições para o aparecimento de tais tipos de artistas criadores.

Após o período colonial, já no século XIX, com a irrupção do nacionalismo político do primeiro reinado e do romantismo literário, apareceu a modinha seresteira, inaugurando um novo sistema de criação, hoje muito difundido: a parceria. Estabelecia-se a união profícua dos poetas românticos eruditos, com seu interesse explícito pelas manifestações "do povo", com os músicos populares. A mais antiga formação de parceria foi, segundo vários registros, a de Gonçalves de

Magalhães com o músico português naturalizado Rafael Coelho Machado. Junte-se ao poeta as incursões de Araújo Porto Alegre, Paulo Brito, Joaquim Manoel de Macedo, Laurindo Rabelo e Melo Moraes Filho. Já no século XX, ultrapassadas as primeiras barreiras entre as artes e os preconceitos da elite, pode-se citar ainda Hermes Fontes, Mário de Andrade e Manuel Bandeira. E, pela profícua produção de letras poéticas, já na década de 1930, ocupa lugar de destaque Vinícius de Moraes - descendente de Melo Moraes Filho, cuja obra poética está indelevelmente ligada à Música Popular Brasileira. Tais considerações, historicamente comprováveis, reforçam a importância de um estudo continuado do fenômeno de cruzamento das séries literária e musical, cruzamento buscado pelos próprios poetas, hoje canonizados, como necessidade de participarem concreta e efetivamente de uma cultura que sempre se apresentou multivocal. Se a música popular nasceu com as cidades, sendo produzida e divulgada pela gente do povo para atender às expectativas do lazer urbano, não há como estudar a riqueza desse fenômeno sem referenciá-lo também com base na evolução do desenvolvimento social, econômico e político das cidades. Como a intenção destas reflexões não é a de traçar com detalhes todo o percurso social da canção popular, trabalho, aliás, já realizado pelo crítico José Ramos Tinhorão no seu *História Social da Música Popular Brasileira* (1998), serão feitas apenas algumas referências a fatos históricos, que servirão como contraponto datado para a demonstração de como a identidade nacional foi sendo construída e registrada, tanto pelo discurso da camada social de elite (os chamados dominadores) como pelo discurso, sobretudo, das letras poéticas das canções das camadas sociais mais baixas (os chamados dominados). Instaura-se aí, como não poderia deixar de ser quando o que se investiga tem como foco as vivências humanas, o caráter dialético dos códigos coletivos e existenciais que essa pesquisa busca desvelar.

Para chegar à década de 1960 - quando a canção popular apresenta-se francamente valorizada pela via da letra poética e parte significativa da sociedade brasileira, confrontada com violentas ações impostas pelo regime militar pós-

1964, elege a canção como porta-voz de seus anseios e sua revolta - é necessário, antes, um olhar sobre os acontecimentos que marcaram a década anterior.

Na década do pós-guerra houve um processo de americanização da classe urbana brasileira, beneficiado pela coligação representada pela aliança do latifúndio e da indústria dos monopólios (sob a sigla do PSD - Partido Social Democrático), e da burguesia liberal e classe média sob a sigla da UDN (União Democrática Nacional). Tal coligação levou, no plano dos costumes, a sociedade a identificar as manifestações de caráter regional ou nacional como coisa ultrapassada. Nem a vontade política da maioria popular, que pensava reverter essa situação de dominação econômica com a eleição de Getúlio Vargas em 1951, conseguiu resultados benéficos, já que a contrapartida dessa tentativa de mudança de rumos econômicos levou a uma deterioração da produção nacional.

Também na Música Popular pode-se observar uma decadência em relação ao que, desde 1917, com o sucesso da composição *Pelo Telefone* (do compositor Donga), vinha sendo elaborado por compositores de camadas baixas da cidade. A ascensão social do samba, nascido como gênero carnavalesco do aproveitamento de ritmos baianos por parte de compositores cariocas, não o beneficiou, já que ele passaria a receber uma série de influências estranhas à cultura popular brasileira, como a importação - era essa a época - da música norte-americana das jazz-bands. Nas décadas de 1940 e 1950 não há um só tipo de samba, que passa a variar conforme a camada social a que se dirigia: ou era o samba de morro ou o samba-canção da classe média que dominava a divulgação nos meios de comunicação - o rádio e o disco.

A exclusão do samba de raiz foi, durante algum tempo, um triste sinalizador da exclusão de nossas origens e da "vergonha" do que era tipicamente nacional. Nessa seqüência, na década de 1950, um grupo de alta classe média da zona sul carioca resolve romper definitivamente com a herança do samba popular, modificando-lhe o próprio ritmo e incorporando os recursos da música popular norte-americana e da música erudita. Nascia a Bossa-Nova. No entanto, é a Bossa-Nova que, sendo avaliada criticamente por seus próprios criadores (Carlos Lyra compõe em 1957 o samba "Criticando" e, em 1961, "Influência do jazz"), vai

conduzir a uma reavaliação dos rumos da canção popular e inseri-la como porta-voz dessa mesma classe média que, na década de 1960, passa a sentir os efeitos da política desenvolvimentista do presidente Kubitschek. Juscelino havia criado uma realidade econômica que não absorvia os novos profissionais de nível superior advindos das universidades. Pressionada pela falta de perspectiva de futuro, sem mercado de trabalho, a classe média foi levada a posicionar-se e a participar criticamente da realidade, numa atitude de comprometimento cada vez mais declarado com a política.

Com o golpe militar de 1964, a massa estudantil universitária passa a representar a maior oposição social à ditadura. No âmbito cultural, os festivais universitários foram os grandes divulgadores das canções que veiculavam o protesto dessa camada social. Assim, letras em tom épico transformam-se em hinos contra-ideológicos, tais como "Pra não dizer que não falei de flores", de Geraldo Vandré. Apesar de, na época, serem consideradas como simples espaço de evasão e consolação para a alta classe média, por intelectuais do meio acadêmico, as "canções de protesto" de conteúdo mais explícito, ou menos, propiciaram a abertura para a valorização do trabalho estético da letra poética e para a consagração, por sua densidade e riqueza textuais, de alguns artistas de dupla expressão - já que são músicos e poetas a um só tempo. Dentre eles destaque Chico Buarque de Hollanda, Caetano Veloso e Gilberto Gil.

A questão que se sobrepõe aqui, sendo este um estudo de poética histórica, é porque esse fenômeno artístico foi tão amplamente possível e tão positivamente assimilado pelas classes cultas, inclusive críticos literários, professores e alunos universitários, tendo esse segmento da sociedade se voltado para a percepção do valor das letras poéticas, exaltando-as, em lugar da lírica dita tradicional. Silva (1999, p. 37) considera o setor "música popular" como uma das poéticas das vanguardas que aconteceram na década de 1960. Antes, porém, de corroborar as referidas reflexões do crítico, e mesmo para que se possa fazê-lo com os fundamentos convenientes, será preciso lançar um olhar retrospectivo sobre a história literária brasileira. É Silva (idem, p. 37, 38) quem nos remete a esse olhar:

O projeto poético brasileiro, em seu desdobramento cíclico, realiza-se através de três etapas conclusivas. A primeira engloba a ruptura barroca do século XVII, gerando a expressão diferenciadora da brasilidade, e a integração arcádica do século XVIII, que incorpora a expressão diferenciadora do barroco na matriz importada. A segunda engloba todo o século XIX, assinalada pela ruptura romântica, que gera a expressão nativista da brasilidade, e pela integração parnasiano-simbolista dessa expressão nativista à matriz importada. E a terceira realiza-se com a ruptura modernista, em que as matrizes importadas e nativista, depuradas pela mentação lírica, passam a constituir uma matriz literária única, naturalizada brasileira, e com a integração pós-modernista que, incorporando a essa mesma matriz as tradições importada e nativa, fundem-nas numa só e autêntica expressão da brasilidade.

Em relação à evolução da lírica nacional, pode-se dizer que o projeto poético brasileiro, assim visto, realiza-se artisticamente e culturalmente por meio do processo de ruptura com a tradição importada e de integração da tradição nativa. A experiência lírica será, portanto, a expressão subjetiva do eu-lírico que, por meio da estrutura verbal, pressupõe uma proposição da realidade. Esse processo semiótico de integração da proposição de realidade pressuposta dependerá do momento espaço-temporal que estrutura a imagem do mundo dentro da qual se processa a experiência lírica. Assim é que se pode dizer que, dependendo do momento retórico, a integração pode se fazer: através da reduplicação lírica, como é o caso do Classicismo, do Arcadismo e do Realismo/Parnasianismo; através da sentimentalização lírica, a saber, nos momentos da retórica romântica, Idade média, Barroco e Simbolismo; e através da mentação lírica, que corresponde ao Modernismo e ao Pós-modernismo. A terceira etapa do projeto poético brasileiro vai justamente ser articulada a partir do processo de ruptura, realizado pela poética modernista, e de integração, efetivado pela poética pós-moderna.

Trabalhando com a noção de matriz nativista, que engloba as manifestações discursivas cujo elemento central é a brasilidade, e com a noção de matriz importada, relativa às manifestações discursivas incorporadas dos coloni-

zadores, Silva (idem, ibidem, p. 35) explica o advento da ruptura modernista como o processo de depuração das duas matrizes que passaram a constituir uma matriz literária única, "naturalizada" brasileira, consequência do processo de mentação lírica da linguagem e da realidade. Com a Semana de Arte Moderna é "inaugurada" uma nova fase da poética, propondo-se, por meio dos manifestos poéticos, a nova concepção de ruptura, com o ataque direto e explícito às estruturas poéticas pamasiano-simbolistas esgotadas e à tradição poética de importação. A chamada "geração de 22" busca a afirmação da brasilidade literária, ou seja, a expressão literária como expressão de um povo e de uma cultura. O objetivo maior era o de estabelecer uma linguagem e uma realidade literárias brasileiras, depurando-as, por meio da mentação lírica, dos traços alienantes. Assim, pensar a linguagem significava romper com as estruturas vigentes e buscar uma linguagem renovadora; pensar a realidade significava assumir uma nacionalidade primordial através da regionalidade emergente. Tudo isso foi explicitado nos muitos manifestos que caracterizaram esse primeiro período como bastante combativo e fizeram o movimento extrapolar o âmbito do literário e projetar-se como uma questão nacional.

A exploração de aspectos telúricos, o uso de uma linguagem própria para manifestar as contingências culturais e a interatuação das manifestações artísticas eram temas da nova proposta estética, em que revigorava o sentimento de nacionalidade.

Assim temos que o grupo de 22 foi de fato um grupo geracional, e o que a ele se seguiu a partir de 1930 foi um segmento poético natural de 22, na atualização do processo de ruptura. Da poética explícita do primeiro momento, com as tantas justificativas-manifesto que vieram à luz, os poetas passam à poética implícita, ou seja, o pólo da poética desloca-se do coletivo para o particular.

É a chamada "geração de 45" que instaura uma nova concepção literária, contrária à tradição poética vigente de 22/30. Acata a concepção modernista da mentação lírica, mas desenvolve-a apenas em relação à realidade, já que, mediante a ruptura formal proposta, com a recuperação das formas poéticas clássicas, estagnava-se o pólo da linguagem. É o início da desarticulação dos pólos linguagem/realidade.

Capítulo à parte mereceria, neste correr histórico, a poética de João Cabral de Melo Neto, cuja essência sempre foi a permanente meditação sobre o ofício de criar, desde sua primeira publicação em 1942, *Pedra de Sono*, à última, *Poesia Crítica*, em 1982. Tal preocupação não excluiu a crítica social e histórica de seus poemas, sobretudo os de *O cão sem plumas*, que o próprio poeta chamou de "poesia em voz alta". João Alexandre Barbosa (1999), em seu artigo "A poesia crítica de João Cabral" (*Cult.*, São Paulo, dezembro, 1999), fala da convergência dos dois pólos de comunicação poética: a intransitividade e a transitivida-de, em *Psicologia da Composição e Antiode*, sobretudo, o que pode ser considerado como a contribuição insuperável na poesia modernista, relativa ao esgotamento da linguagem poética como manifestação do eu-lírico.

Na verdade, se se acompanha o percurso do poeta entre os anos 40 e 50, percebe-se como aquilo que está nos poemas do livro de 1947, sobretudo através da *Psicologia da Composição* e da *Antiode*, põe em xeque um certo esgarçamento de linguagem (e, portanto, existencial) tal como se mostra em textos de *Pedra do sono*, *Os três mal-amados* e mesmo *O engenheiro*, não obstante os vestígios de acertos poéticos que se dão, sobretudo, naqueles poemas em que assoma a consciência do fazer poético (como ocorre na própria concepção parodística que está em *Os três mal-amados* ou nas falas do personagem Raimundo, transcritas neste livro de 1982) ou naqueles em que encontra nas artes visuais "correlatos objetivos" apropriados (como ocorre com os dois textos sobre pintores, "A André Masson" e "Homenagem a Picasso"), além daqueles, é claro, em que tematiza a própria criação poética, como é o caso dos dois poemas de *O engenheiro*, "O poema" e "A lição de poesia", também incluídos na antologia de 1982.

Embora tais acertos possam servir de exemplos do modo pelo qual a procura da poesia, envolvendo a meditação poética acerca da própria composição, "fogueira ardendo por si", pode se traduzir também em veículo de transitividade, terminaram, na obra de 1947, por serem, por assim dizer, resolvidos por uma intensa poética da negatividade, como está, sobretudo, na *Antiode* que, na obra do poeta, assume as feições de um verdadeiro manifesto antilírico. E é precisamente este antilirismo, levado a seu extremo, quer dizer, não sendo apenas de recusa temática, mas de incertezas

quanto à maneira de dizer, que vai permitir o encontro de objetos na realidade social e histórica capazes de redefinir o veio crítico daquela poesia que escolhera cultivar o deserto, "pomar às avessas", como está na *Psicologia da composição*. Era o encontro da transitividade possível num legado de dramática (porque dialógica e não pacificada ou pacificadora) intransitividade, cuja primeira manifestação foi o texto dos anos 50, *O cão sem plu-mas*.

(...) Deste modo, a transitividade, que pode enganosamente parecer óbvia, é relativizada pelo que há, como sempre, de abstrato e, portanto, de intransitivo, no trabalho com a linguagem.

Dizendo de outra maneira: o encontro da transitividade possível, e que será o motor principal da continuidade da poesia de João Cabral, não se fez com o abandono de uma consciência poética agudizada pelos limites da intransitividade - o legado, a que, por isso mesmo, chamei de dramático, do tríptico negativo de 1947.

Embora não seja possível concretizar a idéia de um capítulo à parte dedicado ao poeta, pois fugiria ao objetivo deste estudo e não se conseguiria mesmo, em apenas um capítulo, explicitar a relevância de sua obra, como já o fez melhor João Alexandre Barbosa, é preciso destacar a influência confessada pelo compositor Chico Buarque de Hollanda da poética de João Cabral em sua obra, além de, em 1965, ter musicado um dos textos mais encenados no país, "Morte e Vida Severina."

De fato, a análise de grande parte das letras poéticas de Chico Buarque mostra o rigor na construção, o artesanato esmerado da forma, o exercício autocrítico, o poema funcionando por sua própria força de organização anterior, a tensão dialética entre sua visão e a objetividade dos fatos que a delimitam, tão fundamentais na obra de João Cabral. Para referência, lembrem-se alguns versos da letra de "Construção", que serão retomados adiante na seqüência:

"Amou daquela vez como se fosse a última (...)
Subiu a construção como se fosse máquina
Ergueu no patamar quatro paredes sólidas

Tijolo com tijolo num desenho mágico
Seus olhos embotados de cimento e lágrima (...)"

"Construção" dialoga com "Morte e Vida Severina", transcendendo o rigor formal, no exato ponto de encontro da intransitividade e da transitividade operantes do signo poético. "Construção" é a narração onisciente da vida dos muitos Severinos retirantes, atormentados pela falta de saúde que leva à "a mesma morte severina / que é a morte que se morre / de velhice antes dos trinta / de emboscada antes dos vinte / de fome um pouco por dia", Os versos de "Construção" explicitam essa realidade: "Comeu feijão com arroz como se fosse o máximo / Bebeu e soluçou como se fosse máquina (...) se acabou no chão feito um pacote tímido / Morreu na contramão atrapalhando o público."

A partir da década de 1950, surgem no panorama literário as chamadas "vanguardas", que iriam reunir poetas determinados a uma experimentação radical da linguagem. Em outras palavras, nesse processo poético de desdobramento da estética modernista, estaria o rompimento com a proposta de estagnação poética de 45. Estaria aí o "nó" da poesia brasileira que consumou o esgotamento do Modernismo, tendo propiciado a busca de novos caminhos e canais de comunicação para a própria poesia, a partir da década de 1960.

Centrando o fazer poético na busca de novas estruturas lingüísticas, as vanguardas exercem o processo de mentação lírica apenas sob a face linguagem, rompendo com o suporte básico de articulação do projeto poético brasileiro, levando a série literária a um fechamento. (Silva, 1999, p. 87)

Nelly Novaes Coelho (1974, p. 27) define a "geração de 60" como a dos poetas (e ficcionistas) que, embora apresentando variadas tendências de estilo, processos ou temas, compartilham um traço comum que os identifica "como participantes de uma mesma força criadora: a consciência experimentalista no sentido do reajustamento da linguagem às solicitações dos novos tempos; e o impulso dinâmico de integração do homem e da poesia no processo histórico em desen-

volvimento, isto é, uma nova confiança na condição humana."

Escrevendo em plena década de 1970, diz a autora:

Temos, pois, no quadro atual da nossa poesia, duas vertentes principais: a da linha experimentalista ou épica ou da linha contemplativa e lírica (...) de um lado, a poesia que se aceita como construção de palavras e, de outro, a que se vê como reveladora do invisível. Ou melhor, a poesia da razão e a da intuição, pólos que têm atraído a poesia de todos os tempos e determinado a peculiar feição de cada uma: a poesia-objeto e a poesia demiúrgica.

Com a preocupação em explorar novas formas de linguagem, os "van-guardistas" que desenvolveram a "consciência experimentalista", de que fala Nelly Coelho, ingressam em outros campos, fazendo de elementos secundários a base da criação poética. Tome-se como exemplo a poesia concreta que propõe o rompimento com a lógico-discursividade pela justaposição de elementos no espaço. O poema, assim concebido, estaria utilizando signos "verbi-voco-visuais", em que o "verbi" estabeleceria a diferença entre o "voco" e o "visual" e garantiria à composição o nome de poema.

poesia concreta:

produto de uma evolução crítica de formas dando por encerrado o ciclo histórico do verso começa por tomar conhecimento de espaço gráfico como agente estrutural
método de compor baseado na justaposição direta-analógica, não
lógica-discursiva de elementos
espaço e recurso tipográficos como elementos substantivos da composição
atomização de palavras
linguagem direta, economia e arquitetura funcional do verso ideograma:
apelo à comunicação não-verbal seu material: a palavra (som, forma, visual, carga semântica) poesia concreta: uma responsabilidade integral perante a linguagem, realismo total, contra uma poesia de expressão, subjetiva e hedonística. Criar problemas exatos e resolvê-los em termos de linguagem sensível, uma arte geral da palavra, o poema - produto: objeto útil. (Campos, 1975, p. 156)

Assim é que para os concretistas a preocupação será o aspecto formal, a apresentação do poema. Em sua segunda fase, no entanto, o corpo do poema passa a ser apenas visual, ficando o "verbi" e o "voco" excluídos da chave léxica, o que leva à conclusão de que não se estaria frente a um poema, já que tal composição seria apenas um conjunto de signos picturais automatizados rompendo com a ambigüidade do signo poético.

Os movimentos Neo-Concreto e Práxis tentaram desenvolver uma crítica contra os excessos da poesia concreta, relativa ao aspecto visual, bem como ao afastamento da realidade, mas "o esforço não foi suficiente para deter a desagregação dos pólos linguagem e realidade detonada pelos concretistas" (Silva, 1999, p. 88). Prosseguindo sua argumentação, Silva reafirma a saturação da série literária, avaliando como única alternativa para os poetas de 60, que não "comungavam com as idéias formalistas de vanguarda", a busca de outro canal de comunicação que não o tradicional, gráfico, totalmente contaminado e fechado pelos grupos vanguardistas. Diz ele:

(...) foi assim que a poesia invadiu o setor música popular e ganhou o rádio e a televisão, e o palco dos festivais da canção virou plataforma de lançamento dos manifestos poéticos da geração 60.

A poesia invade o setor música popular com a proposta de atualizar a men-tação lírica sobre a face da realidade que fora atrofiada na produção van-guardista. Desse modo, a música popular integra o projeto poético brasileiro como uma etapa de manifestação do modernismo, (idem, 1999, p. 89).

Ao lado da proposta poética apresentada pela música popular há também a da poesia marginal, que assume a "marginalidade gráfica", representada pelos grupos "violão de rua" e "poesia de mimeógrafo". Esse segmento por um lado e as vanguardas por outro, em dois pólos opostos, foram responsáveis pela desagregação dos pólos linguagem/realidade, e o que vai acontecer é a poesia atuando tanto na série literária quanto na série de massa.

O enfoque deste estudo concentra-se, a partir de agora, justamente nesse período de conagração de séries no qual houve intensa discussão teórica em entrevistas, ensaios e livros, aproximando a poesia do cânone da letra poética e valorizando esta última como uma sobredeterminação do projeto poético brasileiro.

Nesse novo tempo, a criação artística nas canções não mais se concentrou na transmissão de sentimentos pessoais, reduplicando as estruturas líricas românticas já esgotadas e voltadas para a evasão. 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 pólo linguagem, e novo, de fato, por outro, se pensarmos no pólo realidade:

[Os cancionistas desejavam] intervir na realidade do homem, procurando preencher a canção - música e letra - com uma função além do seu próprio campo. E esta música serviria para que se compreendesse melhor a realidade em torno. Além do que fosse dito, transmitiria também uma mensagem latente, um "significado 2", que levaria o ouvinte repetidor a apreender a sua situação existencial face ao mundo. (Medina, 1973, p. 104).

Nas bases deste novo gênero estava o movimento de natureza musical que se impôs pela urgência de renovação rítmica e melódica dos padrões vigentes: a Bossa Nova. Tom Jobim ("meu maestro soberano é Antônio Brasileiro", como sentenciou Chico Buarque de Hollanda em *Paratodos*) e Vinícius de Moraes abriram os caminhos para que jovens compositores como Chico Buarque, Caetano Veloso e Gilberto Gil estendessem às suas letras a abertura criativa de que a Bossa Nova foi a primeira portadora na série musical. Estava descoberto o novo canal possível de manifestação da poesia: a canção. Aí nasceram novos poetas (Chico, desde 1966, avalizado publicamente por Carlos Drummond de Andrade, como tal), e para aí migraram muitos dos poetas ditos tradicionais, como Ferreira Gullar e o já citado Vinícius, evidenciando o definitivo esgotamento da série literária, iniciada com as propostas estéticas da geração modernista de 22.

Para a cultura literária brasileira, 1968 foi um ano chave. Ano em que Caetano Veloso lançou o manifesto tropicalista com a proposição poética do sincretismo, antecipando a reciclagem do projeto poético brasileiro que marcou a década de 1970 e resgatando as origens da estética modernista de Oswald de Andrade.

Um ponto de aproximação entre os dois grupos é, sem dúvida, Oswald de Andrade. O antropófago indigesto do Modernismo estava morto e amordaçado à espera de que as novas gerações recolhessem o seu legado revolucionário (...). E a Antropofagia oswaldiana é a própria justificação de Tropicália. (Campos, 1974, p. 286)

Em entrevista a Augusto de Campos, em *Balanço de Bossa* (1974, p. 204) Caetano Veloso fala sobre Oswald:

(...) Todas aquelas idéias dele sobre poesia pau-brasil, antropofagismo, realmente oferecem argumentos atualíssimos ou são novos mesmo diante daquilo que se estabeleceu como novo.

e mais adiante, conclui:

() O Tropicalismo é um neo-Antropofagismo.

Xico Chaves (1999), poeta, compositor, artista plástico e produtor cultural reflete, em uma das mais expressivas passagens de *Da Paulicéia à Centopéia Desvairada As vanguardas e a MPB*, sobre a importância sócio-cultural do Tropicalismo:

Explosão caleidoscópica, rodado de fragmentos, vulcão, ventania ou tempestade pop-tropical, revolução e estilhaços. Já foram usadas dezenas de imagens para identificar o fenômeno tropicalista, que na verdade foi uma resultante natural das transformações pelas quais passavam o mundo e o Brasil. Seria até mesmo previsível, mas ele veio a acontecer assim, numa espécie de combustão espontânea. Defini-lo? Jamais. Foi a consequência radical musical, política e comportamental futura da antro-

poesia dos anos 20? Também, sim ou não, tudo ao mesmo tempo. Uma síntese escalarfobética e altamente conscientizada, eclodindo naturalmente nos trópicos onde já habitava e construía suas malocas, tendas, roças, *sleeping-bags*, tangas, idiomas e tudo que uma cultura antiga e nova pudesse reunir numa enorme turbina-gamela fumegante. Um antropófago que comia a si mesmo, batizado com o nome do labirinto-instalação "*Tropi-cália*" inventado pelo artista plástico carioca Hélio Oiticica. Saído da Bahia, curtido no "solar da fossa" no Rio de Janeiro, preparado e lançado em São Paulo, viveu alucinadamente dois anos apenas, entre 66 e 68, e até hoje, sem herdeiros, sucedido por diversos "neos", permanece, em espírito, em todos os cantos da arte brasileira.

"Roda ! roda ! roda !" já dizia o velho guerreiro Chacrinha, com sua buzina, num turbilhão de fantasias e nádegas chacretes, enquanto Gilberto Gil de cavanhaque, terno, e pasta "james bond" da Jessy Lever, bradava: "a cultura / a civilização/ elas que se danem ou não/ somente me interessam/ contanto que me deixem meu licor de jenipapo/ o papo das noites de são joão...". Caetano Veloso, gola role, magro, com cara de menino ainda, respondia, num centro de palco iluminado por painéis de luz: "*um poeta desfolha a bandeira e a manhã tropical se inicia...*"- musicando as palavras do poeta piauiense Torquato Neto.

Xico nos lembra que naquele "...1968, ano que nunca terminou, segundo o livro interminável de Zuenir Ventura", apesar de o Tropicalismo sintetizar uma linguagem mais radical, não foi compreendido pela esquerda ortodoxa. Sobre este, fato temos o depoimento histórico do Deputado José Genoíno, à época líder estudantil na resistência contra a ditadura militar, no livro *A Forma da Festa: Tropicalismo, a explosão e seus estilhaços* (2000, p. 99-105):

... o Tropicalismo marcou a nossa geração política. Qual era o impasse da geração política dos anos 60? Era uma geração libertária em relação à família, em relação à Universidade, em relação ao padrão cultural da época, ao *status quo*, à ditadura. O Tropicalismo (...) era a sinalização do impasse, do ponto de vista da cultura (...) Nós não entendíamos a universalidade do Tropicalismo: uma universalidade na forma e no conteúdo.

Reflexão semelhante apresenta, no mesmo livro, o hoje Deputado Fernando Gabeira que também participou da resistência pela luta armada (idem, p. 75-85):

... na época em que o Tropicalismo aconteceu eu não o entendi. Eu não o entendi e fui daquelas pessoas dentro da esquerda que consideravam um movimento irrelevante. (...) Nós gostávamos de arte desde que a arte tivesse as nossas posições políticas. Mais ainda: nós gostávamos muito da arte desde que ela fosse um quase panfleto. (...) Essa minha intervenção é quase um pedido de desculpas histórico (...) a base do Tropicalismo era absolutamente careta (...) porque questão da identidade é fundamental não só para o indivíduo como também para uma cultura (...) o Tropicalismo é considerado, hoje, uma continuidade, uma continuação da Semana de Arte Moderna de 1922 - uma nova ruptura da cultura brasileira. Essa busca de identidade, essa busca do Brasil, o que é o Brasil, quem somos nós, porque nós somos diferentes e o que caracteriza a nossa diferença, no meu entender, estava presente no Tropicalismo. (...) Era uma explosão de brasilidades. Uma tentativa de localizar o que é brasilidade.

Ressaltem-se as considerações de Hilda Lontra sobre as opções ideológicas do momento: (idem, *ibidem*, p. 43)

Reconhecia Caetano Veloso, por volta de 1965, que o Brasil, então, era um país que havia escolhido ser dominado e que podia ser indicado como "arauto-guadião-mor da dominação na América Latina" (cf. Veloso, *Alegria, Alegria*). Com Brasil, em emprego sinedócico do termo, Caetano Veloso referia-se ao grupo social dominante. Era necessário, portanto, desmascarar a realidade.

A opção ideológica estava assumida. Para transformá-la em práxis, convinha que se utilizassem os mesmos recursos pelos quais se divulgavam os pensamentos dos dominantes: os canais de comunicação de massa. A mensagem deveria ser impactual: convinha conciliar o uso do corpo com o aparato cênico, e a tecnologia eletrônica com o discurso. Assim, reconhece Hoisel (1980), havia a necessidade de assumir o caos e a contradição

básica do sistema e transformá-los em festa. Na festa tropicalista, espaço ideal para se encenar o jogo de contrastes, a carnavalização propicia dupla leitura: denúncia e dessacralização.

/Coube ao Tropicalismo a desarticulação das ideologias vigentes pela via mesma do trabalho de inversão dos elementos da linguagem convencional, com procedimentos sintáticos e semânticos que simbolizaram alegoricamente o caos histórico do país, as forças em conflito e a postura irreverente necessária à "quebra" da ordem e do *status quo*.

Xico Chaves (1999) ressalta a incorporação da linguagem concretista às letras dos músicos com "Batmacumba", de Gil e Caetano.

O Tropicalismo queria mais e incorporava inclusive o Concretismo, ditado pelo grupo paulista dos irmãos Campos, a exemplo de "Batmacumba" de Gil e Caetano:

batmacumbaieiê batmacumbaobá
batmacumbaieiê batmacumbao
batmacumbaieiê batmacumba
batmacumbaieiê batmacum
batmacumbaieiê batman
batmacumbaieiê bat
batmacumbaieiê ba
batmacumbaie
batmacumba
batmacum
batman
bat
ba
bat
batman
batmacum
batmacumba
batmacumbaie
batmacumbaieiê
batmacumbaieiê ba
batmacumbaieiê bat
batmacumbaieiê batman
batmacumbaieiê batmacum
batmacumbaieiê batmacumba
batmacumbaieiê batmacumbao
batmacumbaieeê batmacumbaobá

A incompreensão da "nova estética" é explicitada pelas vaias dirigidas a Caetano Veloso por sua canção "É proibido proibir", no Festival Internacional da Canção, o que motivou o antológico discurso do compositor ao público, aqui reproduzido em parte, por sua relevância conceitual.

Gilberto Gil está aqui comigo para acabarmos com o festival e com toda a imbecilidade que reina no Brasil... Nós tivemos a coragem de entrar em todas as estruturas e sair de todas. E vocês? Se vocês em política forem como são em estética estamos feitos! E quanto ao júri: é muito simpático, mas incompetente. Deus está solto! e continua cantando e declamando, quase sem voz: "me dê um beijo meu amor/ eles estão nos esperando/ os automóveis ardem em chamas/ ... derrubar as prateleiras/ as estantes/ as estátuas/ as vidraças/ louças/ livros, sim!/ eu digo sim! eu digo não ao não!/ eu digo é proibido proibir, é proibido proibir, é proibido proibir..."

Sem dúvida, era uma nova sensibilidade poética que privilegiava o momento espaço-temporal e o inseria de forma crítica e cáustica ao contexto cultural brasileiro. Segundo Silva (1999, p. 99), um "olhar inventariante que, inaugurando a mentação lírica pós-moderna da síntese, abria um novo ciclo poético, cuja vigência, decorridos 30 anos, permanece até hoje." (...) "Lido a partir do projeto poético brasileiro, o pós-modernismo, que parecia surgir do esgotamento do modernismo (...) tem seu lugar poético no movimento tropicalista."

A operacionalização deste relato teórico sobre a criação artística da geração de 1960 será feita na seqüência deste estudo, com base na exploração da auto e da hétero-referenciação poéticas e da relação inter e intratextual dos enunciados referenciados. A diferença entre a poética modernista e a poética pós-modernista poderá ser vista do ponto de vista do poeta: enquanto o primeiro cria semiotizando, o segundo ressemiotiza o criado.

3.2- O poeta cancionista e o projeto poético e cultural do Modernismo.

A consciência temporal é apenas contraponto de uma consciência espacial, atuando ambas num jogo de complementariedade. Affonso Romano de SanfAnna

Compor uma canção significa para o artista imergir num mundo de possibilidades simultâneas de escolha de linguagem em duas artes, a música e a poesia.

... Como qualquer forma de produção, compor significa dar contornos físicos e sensoriais a um conteúdo psíquico e incorpóreo. Pressupõe, portanto, uma técnica de conversão de idéias e emoções em substância fônica conduzida em forma de melodia (...) E nessa conversão do conteúdo transformações se sucedem (Tatit, 1996, p. 18).

Parece haver o consenso entre os compositores de que há sempre uma certa antecipação melódica ao texto. "Cada fragmento melódico elaborado delimita uma área e os pontos de acento que nortearão o processo de solução lingüística." (Tatit, 1999, p. 19). Chico Buarque de Hollanda declarou certa vez, numa entrevista sobre o processo de criação de suas canções, que para ele não havia regra, mas normalmente música e letra nasciam juntos e, quando a música vinha primeiro, o processo de busca da melhor forma de expressão de suas idéias era mais intenso, para solucionar a melhor seqüência semântica textual que correspondesse à emoção já expressa na melodia. Tal declaração proporcionou o *insight* necessário para explicar a riqueza poética da obra de Chico Buarque e dos demais nomes que, na seqüência, serão revisitados com os olhos perscrutadores da crítica literária: os cancionistas cujas obras foram selecionadas por seus méritos textuais não se bastaram na criação de uma bela melodia, e só consideraram sua expressão completa pela criação de um texto poético que a ela correspondesse. Assim, percebe-se o quão importante é a letra para a canção, que, sem ela, inexistente

como gênero. Também, se há, confessadamente, o trabalho morfo-sintático e semântico da letra, tal fato, por si, valida seu *status* como objeto independente para o estudo literário. Lembro que a totalidade de sentidos de uma letra poética só seria apreensível pela melodia que a acompanha. No entanto, a intenção deste estudo não é a de buscar a totalidade, já que o próprio texto poético abre-se a interpretações que nunca serão exclusivas, dependente que é da recepção e de seu percurso histórico, ou, em outras palavras, das "aderências" inevitáveis que, embora reguladas pela imanência lingüisticamente configurada, poderão sempre sugerir um novo olhar semântico ao texto sob o foro da análise.

Assim é que esta inserção parcial no mundo da canção visa a circunscrever, pelo texto, e a mostrar a recorrência, pelos contextos em que se inserem, de um semelhante e, por isso, poderoso universo simbólico comum aos cancio-nistas que aqui estão sendo mencionados.

Não se poderia trabalhar com a poética histórica sem considerar os novos paradigmas do estudo da História neste final/início de século. De acordo com o paradigma tradicional, a História diz respeito à política. Embora outros tipos de história (como a "história da arte", por exemplo) não fossem totalmente excluídos, eram marginalizados, sendo considerados menos importantes e periféricos. A chamada nova História tem se interessado, no entanto, por toda atividade humana. O conceito de relativismo cultural passa a ser a base desse novo paradigma, cuja premissa é de que a realidade é sempre culturalmente constituída. E mais, 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 antropofágico de longo prazo.

Outro ponto-chave da rejeição da História tradicional refere-se ao fato de que oferece uma visão de cima, concentrada nos feitos dos grandes homens, desconsiderando o enfoque coletivo, baseado nas vivências populares. Hoje, vê-se a necessidade de se alargarem as fontes narrativas, não mais somente o discurso dos dominadores ou dos documentos oficiais, mas as que se pode conse-

guir perscrutando as mentalidades coletivas e as chamadas "minorias". Dessa forma, a história da cultura popular tem recebido bastante atenção, e é a busca de um conhecimento mais aprofundado dessa cultura que vem alargando o horizonte de compreensão de nossa própria época.

Sem procurar o consenso positivista, irrealista que é, já que cada cultura possui uma estrutura de convenções particular, os estudiosos contemporâneos tendem a incorporar o conceito de heteroglossia de Bakhtin (1986) ao deixar a ultra-especialização, inoperante que se tornou para uma integral compreensão dos fatos contemporâneos, e buscar cada vez mais a interdisciplinaridade em suas pesquisas. Embora tais conceitos não sejam exatamente novos, já que remontam à publicação do livro *A Nova História*, de James Hamey Robinson, de 1912, a novidade é que a História, bem como as demais Ciências Humanas (Literatura, Sociologia, Psicologia, Antropologia, Economia etc), está buscando a interação e se recusa a encastelar-se em uma visão que não seja comparativista e que não tenha o embasamento do particular em suas conclusões analíticas dos acontecimentos e das linguagens que os narram, no tempo e no espaço.

Enquanto característica do Pós-Modernismo, o ecletismo, que vem como conseqüência da des-referenciação e da des-substancialização do sujeito, propicia a abertura necessária para mergulhar no universo textual e cultural das letras poéticas das canções populares brasileiras dos artistas da geração de 1960, pela via da observação descritivo/analítica dos signos mitopoetizados da nacionalidade brasileira. Essa observação se dará na identificação da constância dos graus de variedade dos recursos manifestos nos dados textuais, índices que nos remeterão ao sentido profundo e à compreensão do valor cultural e literário das letras das canções como componentes do projeto poético brasileiro de que fala Silva (1999):

A poesia de 1960 abandona o canal tradicional de comunicação poética, o gráfico, e invade os canais de comunicação de massa, o sonoro e o visual, passando a ser editada em disco.

De modo que, ao chegar a década de 1960, o historiador da literatura terá, forçosamente, que considerar a presença da poesia na música popular ou perderá a perspectiva crítico-evolutiva da lírica brasileira.

3.3- Referenciação poética e canção

3.3.1- Os diálogos da poética da canção com a poética do cânone - Chico Buarque de Hollanda / Carlos Drummond de Andrade

(...) viva a música, viva o sopro de amor que a música e a banda vêm trazendo, Chico Buarque de Hollanda, à frente (...). E se o que era doce acabou depois que a banda passou, que venha outra banda, Chico, e que nunca uma banda como essa deixe de musicalizar a alma da gente.

Carlos Drummond de Andrade, *Correio da Manhã*, 14/10/1966.

O texto de C.D.A sobre C.B.H é amplamente conhecido (e citado) pelos estudiosos da música popular brasileira: o jovem compositor, mas já autor divulgado de canções como "Desencontro", "Meu Refrão", "Pedro Pedreiro", "A Rita", "Olê Olá", "Noite dos Mascarados", "Quem te viu quem te vê" era avalizado pelo respeitado escritor e poeta Carlos Drummond de Andrade. "(...) A felicidade geral com que foi recebida uma banda tão simples, tão brasileira e tão antiga na sua tradição lírica, que um rapaz de pouco mais de vinte anos botou na rua, alvoroçando novos e velhos, dá bem a idéia de como andávamos precisando de amor. (...)"

Assim, em outro momento do mesmo artigo citado na epígrafe, Drummond reconhece "algo" e "alguém" que está "alvoroçando novos e velhos" com uma canção. Em seu livro *Noites Tropicais* (2000, p. 113), Nelson Mota relata: "A Banda vendeu mais de cem mil discos em uma semana, se transformou num dos maiores sucessos brasileiros de todos os tempos e foi gravada no mundo inteiro: Chico Buarque virou uma paixão nacional, uma unanimidade. Quase uma obsessão" (...) "O Brasil se apaixonou por sua músicas e letras (...). Sua poesia ágil e moderna, com sólidas raízes no Brasil, unia o popular e o sofisticado em suas harmonias e melodias e avançava pelos caminhos abertos por Tom, Vinícius e João, ídolos máximos do novo ídolo brasileiro."

Conta o cronista, em outro momento, o episódio em que Tom Jobim, sentado em um barzinho no Leblon, respondeu de forma inusitada a alguns co-

nhecidos que, de passagem, o saudaram: "- E aí, Tom, o que há de novo? Ao que o maestro respondeu: - Chico Buarque de Hollanda..."

Ao que parece, Chico em "início" de carreira recebeu o privilégio do aval do já consagrado maestro Tom Jobim e do consagrado poeta Carlos Drummond de Andrade. Com Tom Jobim tinha uma relação de reverência confessada, tendo-o qualificado como "maestro soberano" na canção "Paratodos". Sensibilizado com a homenagem, Jobim retribuiu com eloquência: "Para o Brasil, é uma coisa muito boa ter um Chico Buarque. Ele é um gênio da raça, depositário da cultura popular brasileira. Grande poeta, grande músico, grande letrista, grande escritor, grande tudo." (*Folha de S. Paulo* - 18/06/94) Na entrevista para a *Folha*, Jobim recorda onze parcerias com Chico, das quais destaca-se "Sabiá", já referenciada no capítulo "Ética nacional / estética textual: uma relação dialética", deste estudo, por sua importância textual e contextual como uma canção de exílio contemporânea (data de 1968, composta, portanto, em pleno período de vigência da ditadura militar no Brasil).

Chico Buarque não foi parceiro de Drummond, mas era seu leitor. A referência poética a C.D.A salta aos olhos quando se fazem leituras mais minuciosas e analíticas de suas letras poéticas. Uma visão abrangente indica que a simbiose dos textos dos dois poetas ocorre pelo espaço comum e essencial em que se inserem seus textos, ou seja, o "humano" do ser, quer dilacerado pela paixão, quer porta-voz de uma solidariedade existencial coletiva. A partir daí pode-se observar como lirismo, humor, drama e tragédia formam um amálgama textual onde semelhantes visões de mundo se entrecruzam por meio de temas que são recorrentes em uma e outra obra, a saber: a questão do "tempo" existencial e as questões "sociais" referentes à violência, à identidade nacional e à realidade dos marginalizados. Fazendo um estudo comparativo dos poemas "Mãos Dadas", "Poema de sete faces", "Os Últimos Dias", "Uma Hora e Mais Outra", de C.D.A, e das letras poéticas "Almanaque", "Apesar de Você", "Até o Fim", "Bom Conselho", "Cotidiano", de C.B.H, pode-se perceber o processo de estruturação simbólica mítica comum às duas poéticas, relativa à temática existencial.

Em "Mãos Dadas", Carlos Drummond de Andrade diz: "O tempo é minha matéria/ o tempo presente/ os homens presentes/ a vida presente", e continua em: "Este é tempo partido/ Tempo de homens partidos/ é tempo de meio silêncio/ de boca gelada e murmúrios/ palavra indireta (...). Este sentido universal do poético enriquece-se do específico na referência ao próprio "eu poético": "O poeta declina de toda responsabilidade na marcha do mundo capitalista (...)" e à referência à esperança a ele possível: "Alimenta-te, mão de papel/ é tempo de comida/ Mais tarde será o de amor" e também em "As coisas talvez melhorem/ São tão fortes as coisas". Em "Os Últimos Dias", o eu-lírico diz da vontade de valorizar a vida: "Que a terra há de comer/ Mas não coma já (...)/ A tristeza não me liquide...".

Em Chico Buarque, o tempo é também força presente em "Almanaque"²¹: "Ô menina, vai ver nesse almanaque como é que isso tudo começou/ Diz quem é que marcava o tique-taque e a ampulheta do tempo/ disparou (...) Me res-²¹ "Almanaque" (1981)

O menina vai ver nesse almanaque como é que tudo isso começou
Diz quem é que marcava o tique-taque e a ampulheta do tempo disparou
Se mamava de sabe lá que teta o primeiro bezerro que berrou
Me responde, por favor
Pra onde vai o meu amor
Quando o amor acaba

Quem penava no sol a vida inteira, como é que a moleira não rachou
Me diz, me diz
Quem tapava esse sol com a peneira e quem foi que a peneira esburacou
Quem pintou a bandeira brasileira que tinha tanto lápis de cor
Me responde por favor
Pra onde vai o meu amor
Quando o amor acaba

Diz quem foi que fez o primeiro teto que o projeto não desmoronou Quem foi esse pedreiro, esse arquiteto, e o valente primeiro morador Diz quem foi que inventou o analfabeto e ensinou o alfabeto ao professor Me responde por favor Pra onde vai o meu amor Quando o amor acaba

Quem é que sabe o signo do capeta, o ascendente de Deus Nosso Senhor Quem não fez a patente da espoleta explodir na gaveta do inventor Quem tava no volante do planeta que o meu continente capotou Me responde por favor Pra onde vai o meu amor Quando o amor acaba

Vê se tem no almanaque, essa menina, como é que termina um grande amor
Se adianta tomar uma aspirina ou se bate na quina aquela dor
Se é chover o ano inteiro chuva fina ou se é como cair o elevador
Me responde por favor
Pra onde vai o meu amor
Quando o amor acaba

ponde por favor/ Pra que tudo começou/ Quando tudo acaba". Aí, como em Drummond, há a preocupação com o universal filosófico e a posterior particularização de suas referências em "Bom Conselho"²²: "Corro atrás do tempo/ Vim de não sei onde"; e, em "Apesar de Você"²³: "Apesar de você/ amanhã há de ser outro dia", versos que em Carlos Drummond de Andrade estão em "Uma hora e mais

²² **"Bom Conselho" (1972)**

Ouça um bom conselho
Que eu lhe dou de graça
Inútil dormir que a dor não passa
Espere sentado
Ou você se cansa
Está provado, quem espera nunca alcança

Venha, meu amigo
Deixe esse regaço
Brinque com meu fogo

Venha se queimar
Faça como eu digo
Faça como eu faço
Aja duas vezes antes de pensar

Corro atrás do tempo Vim de não
sei onde Devagar é que não se vai
longe Eu semeio vento na minha
cidade Vou pra rua e bebo a
tempestade

²³ **"Apesar de Você" (1970)**

Hoje você é quem manda
Falou, tá falado
Não tem discussão
A minha gente hoje anda
Falando de lado
E olhando pro chão. **viu**
Você que inventou esse estado
E inventou de inventar
Toda a escuridão
Você que inventou o pecado
Esqueceu-se de inventar
O perdão

Apesar de você
Amanhã há de ser
Outro dia
Eu pergunto a você Onde
vai se esconder Da enorme
euforia Como vai proibir
Quando o galo insistir Em
cantar Água nova brotando
E a gente se amando Sem
parar

Quando chegar o momento Esse meu
sofrimento Vou cobrar com juro, juro
Todo esse amor reprimido Esse grito
contido Este samba no escuro Você que
inventou a tristeza Ora, tenha a fineza de
desinventar Você vai passar e é dobrado

Cada lágrima rolada
Nesse meu penar

Apesar de você Amanhã há de ser
Outro dia Inda pago pra ver O
jardim florescer Qual você não
queria Você vai se amargar
Vendo o dia raiar Sem lhe pedir
licença E eu vou morrer de rir Que
esse dia há de vir Antes do que
você pensa

Apesar de você
Amanhã há de ser
Outro dia
Você vai ter que ver A manhã
renascer E esbanjar poesia Como
vai se explicar Vendo o céu
clarear De repente, impunemente
Como vai abafar Nosso coro a
cantar Na sua frente

Apesar de você
Amanhã há de ser
Outro dia
Você vai se dar mal Etc.
e tal

outra": "Exato, amanhã será outro dia" (...) "pois a hora mais bela surge da mais triste". A esperança de um tempo melhor aparece nos mesmos poemas. Em Chico Buarque de Hollanda estão em: "Água nova brotando/ E a gente se amando / Sem parar (...) Você vai ter que ver/ A manhã renascer/ E esbanjar poesia". Em Carlos Drummond de Andrade: "Amigo, não sabes que existe amanhã?".

É a posse do tempo futuro começando pela conquista iniciada no presente. A experiência do tempo pressupõe, assim, uma alteração do ser. Verifica-se neste aspecto que a consciência temporal atua como contraparte de uma consciência espacial, atuando ambas num jogo de complementariedade, como nos diz Affonso Romano de Sant'Anna. Este aspecto do espacial revela-se nas referências concretas que em muito se assemelham na obra dos dois poetas.

Entre o eu-lírico e os que o cercam há uma solidariedade existencial, onde a liberdade individual relaciona-se com a liberdade alheia. Temas como solidão, revolta, amor, morte ganham uma nova dimensão: quem fala é o homem, não só o brasileiro, mas todos os homens, clamando por liberdade e respeito. O eu poético representa a humanidade e questiona a missão de sua existência, como se pode observar em "Até o fim"²⁴ (Chico Buarque de Hollanda): "Quando nasci veio um anjo safado/ O chato dum Querubim/ E decretou que eu estava

⁴ "Até o fim" (1978)

Quando nasci veio um anjo safado
O chato dum querubim
E decretou que eu tava predestinado
A ser errado assim
Já de saída a minha estrada entortou
Mas vou até o fim

Inda garoto deixei de ir à escola
Cassaram meu boletim
Não sou ladrão, eu não sou bom de bola
Nem posso ouvir clarim
Um bom futuro é o que jamais me esperou
Mas vou até o fim

Eu bem que tenho ensaiado um progresso
Virei cantor de festim
Mamãe contou que eu faço um bruto sucesso
Em Quixeramobim
Não sei como o maracatu começou
Mas vou até o fim

Por conta de umas questões paralelas
Quebraram meu bandolim
Não querem mais ouvir as minhas mazelas
E a minha voz chinfrim
Criei barriga, minha mula empacou
Mas vou até o fim

Não tem cigarro, acabou minha renda
Deu praga no meu capim
Minha mulher fugiu com o dono da venda
O que será de mim?
Eu já nem lembro pronde mesmo que vou
Mas vou até o fim

Como já disse era um anjo safado
O chato dum querubim
Que decretou que eu tava predestinado
A ser todo ruim
Já de saída a minha estrada entortou
Mas vou até o fim

predestinado/ A ser errado assim". Da mesma forma acontece em "Poema de Sete Faces" (Carlos Drummond de Andrade): "Quando nasci um anjo torto/ desses que vivem na sombra/ disse: vai, Carlos! Ser 'gaúche' na vida."

O "gauche" de Drummond e o "errado" de Chico Buarque apresentam a imagem crítica de si mesma, na defasagem entre o "eu" e o mundo.

A obra de Chico Buarque possui uma coerência determinada por algumas invariâncias temáticas e técnicas, como a problemática do tempo, das ideologias e da fusão do problema do indivíduo ao da sociedade. Um dos mitos presentes em vários de seus textos é o do carnaval, representando a utopia e a ilusão, um tempo-espaço em que são liberadas as repressões, através da máscara, e assumida, pela fantasia, a verdadeira identidade do indivíduo. O não-carnaval é o silêncio e a repressão, como podemos ver em "Quando o carnaval chegar"²⁵: "Eu tenho tanta alegria adiada, abafada, quem dera gritar/ Estou me guardando pra quando o carnaval chegar."

O fluxo do tempo aparecerá, por sua vez, com recorrência, na demonstração da consciência X a alienação e a passividade, como em "Apesar de Você",

²⁵ **"Quando o carnaval chegar" (1972)**

Quem me vê sempre parado, distante
Garante que eu não sei sambar
Tou me guardando pra quando o carnaval chegar
Eu tô só vendo, sabendo, sentindo, escutando
E não posso falar
Tou me guardando pra quando o carnaval chegar
Eu vejo as pernas de louça da moça que passa e não posso pegar
Tou me guardando pra quando o carnaval chegar
Há quanto tempo desejo seu beijo
Molhado de maracujá
Tou me guardando pra quando o carnaval chegar
E quem me ofende, humilhando, pisando, pensando
Que eu vou aturar
Tou me guardando pra quando o carnaval chegar
E quem me vê apanhando da vida duvida que eu vá revidar
Tou me guardando pra quando o carnaval chegar
Eu vejo a barra do dia surgindo, pedindo pra gente cantar
Tou me guardando pra quando o carnaval chegar
Eu tenho tanta alegria, adiada, abafada, quem dera gritar
Tou me guardando pra quando o carnaval chegar

"Bom Conselho" ou "Roda Viva", a partir de imagens antitéticas como dia/noite, velho/novo, tempo/contratempo, cansa/alcança.

Chico Buarque trabalha o conteúdo sob a forma de transgressão com a verdade comunitária, com o intuito de provar o equívoco dessa memória e dessa verdade, já que a percepção por parte do artista daquilo que é a essência de seu ser, na sua época, vem da análise do espaço que lhe é dado frequentar. Segundo Affonso Romano de Sant'Anna, a melhor poesia é sempre uma súpula cultural, pois sempre retrata (mesmo que não haja intenção) o conflito entre sujeito e objeto e a consciência dos três tempos: a intuição (presente), aliada à memória (passado) e à expectativa (futuro). É a poesia, em seu sentido amplo e fundamental, a reunião de sentidos, o anti-silêncio, a memória voluntária, instrumento pelo qual o homem se escuta e ressoa através dos tempos. Dessa forma, Carlos Drummond de Andrade e Chico Buarque de Hollanda erigiram uma "fundação", segundo o pensamento de Heidegger ("A poesia é a fundação do ser pela palavra") poematizando o tempo e a si mesmos.

A temática da violência social expõe não apenas "o outro", mas a própria vivência de uma sociedade que oprime e nega direitos básicos ao ser humano, tais como liberdade e respeito. É nesse espaço que o poeta, cristalizador momentâneo dos sentimentos universais, funciona como um armador de símbolos, criando a camada conotativa-expressiva da linguagem e organizando um sistema simbólico que apresenta a relação dialética entre a vida nacional e a expressão literária criada por ela.

O alvo, tanto de Chico Buarque de Hollanda como de Carlos Drummond de Andrade, em seus poemas, é a denúncia e o reflexo da realidade temporal e espacial. Cria-se, assim, entre o sujeito do eu lírico e os que o cercam uma solidariedade existencial: a percepção de que a liberdade individual tem que relacionar-se com a liberdade alheia.

Os poemas de Carlos Drummond de Andrade em que tais idéias ficam bem evidentes são "Sentimento do Mundo", "A Flor e Náusea", "Consolo na Praia", "Movimento da Espada", "Canto ao Homem do Povo Charles Chaplin", "Nova Canção do Exílio" e "América". De Chico Buarque de Hollanda destacam-se as letras poéticas de "Roda Viva", "Deus lhe pague", "Cálice", "Apesar de Você", "Quando o Carnaval Chegar", "Sabiá" e "Vai Passar".

A primeira observação que se pode fazer sobre estes textos é acerca do sentimento de esperança, uma esperança baseada em uma visão de mundo realista: o de que a vida é o espaço da opressão, mas que o ser humano tem poderes insondáveis para fazê-la melhor e fazer-se feliz. O símbolo maior desta idéia está nos versos de "A Flor e a Náusea", em Drummond: "Uma flor nasceu na rua (...) É feia. Mas é uma flor. Furou o asfalto, o tédio, o nojo e o ódio". E em Chico Buarque, em "Apesar de Você": "Apesar de você amanhã há de ser/ Outro dia/ Você vai ter que ver/ **A manhã renascer/ e esbanjar poesia (...)**"

Como se pode perceber, **flor** e **poesia** são representações de um mesmo referencial, a positividade. Situado em um espaço de conflito, no entanto, o eu-lírico sofre de angústia e se revolta com a realidade, antes de propor a esperança como saída para o impasse.

"Tenho apenas duas mãos e o sentimento do mundo/ Mas estou cheio de escravos" ("Sentimento do mundo", Carlos Drummond de Andrade). "Mutilado, mas quanto movimento/ em mim procura ordem (...)" ("Movimento da Espada", Carlos Drummond de Andrade). "Perdeste o melhor amigo/ Não fizeste qualquer viagem/ Não possuis casa, navio, terra" ("Consolo na Praia", Carlos Drummond de Andrade). "Falam por mim os abandonados de justiça, os simples de coração/ (...) os oprimidos, os solitários, os indecisos, os cismarentos (...). ("Canto ao Homem do Povo Charles Chaplin", Carlos Drummond de Andrade).

Em Chico Buarque, a mesma referência aparece em: "A gente vai contra a corrente/ Até não poder resistir/ Na volta do barco é que sente/ O quanto deixou de cumprir. ("Roda Viva")²⁶. "Por esse pão pra comer, por esse chão pra dormir/ A certidão pra nascer e a concessão pra sorrir/ Deus lhe pague. ("Deus lhe Pague"²⁷). "Como é difícil acordar calado/ Se na calada da noite eu me dano/ Quero

²⁶ "Roda Viva" (1967)

Tem dias que a gente se sente Como quem partiu ou morreu A gente estancou de repente Ou foi o mundo então que cresceu A gente quer ter voz ativa No nosso destino mandar Mas eis que chega a roda-viva E carrega o destino pra lá Roda mundo, roda-gigante Roda-moinho. roda pião O tempo rodou num instante Nas voltas do meu coração

A gente vai contra a corrente Até não poder resistir Na volta do barco é que sente O quanto deixou de cumprir Faz tempo que a gente cultivava A mais linda roseira que há Mas eis que chega a roda-viva E carrega a roseira pra lá Roda mundo (etc.)

A roda da saia. a mulata Não quer mais rodar, não senhor Não posso fazer serenata A roda de samba acabou A gente toma a iniciativa Viola na rua. a cantar Mas eis que chega a roda-viva E carrega a viola pra lá Roda mundo (etc.)

O samba, a viola, a roseira Um dia a fogueira queimou Foi tudo ilusão passageira Que a brisa primeira levou No peito a saudade cativa Faz força pro tempo parar Mas eis que chega a roda-viva E carrega a saudade pra lá

²⁷ "Deus lhe pague" (1971)

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

Pelo prazer de chorar e pelo "estamos aí" Pela piada no bar e o futebol pra aplaudir Um crime pra comentar e um samba pra distrair Deus lhe pague

Por essa praia, essa saia, pelas mulheres daqui O amor malfeito depressa, fazer a barba e partir Pelo domingo que é lindo, novela, missa e gibí Deus lhe pague

Pela cachaça de graça que a gente tem que engolir Pela fumaça, desgraça, que a gente tem que tossir Pelos andaimes, pingentes. que a gente tem que cair Deus lhe pague

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

Pela mulher carpideira pra nos louvar e cuspir E pelas moscas-bicheiras a nos beijar e cobrir E pela paz derradeira que enfim vai nos redimir Deus lhe pague

lançar um grito desumano/ Que é uma maneira de ser escutado" ("Cálice")²⁸. Em "Apesar de Você" a revolta chega a níveis insuportáveis, o que leva o eu-lírico a imprecar violentamente: "Quando chegar o momento/ Esse meu sofrimento/ Vou cobrar com juro, juro/ (...) Você vai pagar e é dobrado/ Cada lágrima rolada/ Nesse meu pesar."

A consciência de destruição de valores, pelo desgaste através do tempo, faz com que o eu-lírico expresse por si e por seus semelhantes, companheiros da mesma sociedade opressiva, criando um elo cultural e emocional no signo poético, como nos exemplos: "**Vamos, não chores/** A infância está perdida/ a mo-cidade está perdida/ Mas a vida não se perdeu"/ (em "Consolo na Praia", Carlos Drummond de Andrade); e em "Roda-Viva" de Chico Buarque de Hollanda: "Tem dias que a gente se sente/ Como quem partiu ou morreu/ A gente estancou de repente/ Ou foi o mundo então que cresceu."

Relativo a essa temática, pode-se perceber o desajustamento do eu-lírico em relação à realidade ideológica que o envolve, como em "Cálice".

28

"Cálice" (1978)

Pai. afasta de mim esse cálice
Pai. afasta de mim esse cálice
Pai. afasta de mim esse cálice
De vinho tinto de sangue

/Como beber dessa bebida amarga
Tragar a dor. engolir a labuta' Mesmo
calada a boca. resta o peito Silêncio na
cidade não se escuta /De que me vale
ser filho da santa Melhor seria ser
filho da outra Outra realidade menos
morta Tanta mentira, tanta força
bruta /

Como é difícil acordar calado Se na
calada da noite eu me dano Quero lançar
um grito desumano Que é uma maneira de
ser escutado Esse silêncio todo me
atordoia Atordoado eu permaneço atento
Na arquibancada pra a qualquer momento
Ver emergir o monstro da lagoa

De muita gorda a porca já não anda De
muito usada a faca já não corta Como é
difícil, pai. abrir a porta Essa palavra
presa na garganta Esse pi leque homérico
no mundo De que adianta ter boa vontade
Mesmo calado o peito, resta a cuca Dos
bêbados do centro da cidade

Talvez o mundo não seja pequeno Nem
seja a vida um fato consumado Quero
inventar o meu próprio pecado Quero
morrer do meu próprio veneno Quero
perder de vez tua cabeça Minha cabeça
perder teu juízo Quero cheirar fumaça de
óleo diesel Me embriagar até que alguém
me esqueça

Cálice é o símbolo do sofrimento. Os três primeiros versos apresentam um apelo - "Pai, afasta de mim esse cálice" -, e o quarto verso reforça a idéia dos três, na explicação... "de vinho tinto de sangue". O poema se estrutura, a partir daí, apresentando as possibilidades racionais de se viver uma realidade muito difícil: "Como beber dessa **bebida** amarga/ Tragar a dor de engolir a labuta/ Mesmo calada a boca, resta o peito". Bebida é a metáfora desta realidade -amarga./Há uma intenção em achar a saída, mas é difícil também. "Como é difícil, pai, **abrir a porta**/ Essa palavra presa na garganta". No entanto, o eu-lírico mostra sua forte vontade em resolver a situação, quando reflete: "Talvez o mundo não seja pequeno/ Nem seja a vida um fato consumado/ Quero morrer do **meu próprio pecado**/ Quero inventar meu próprio veneno"/. Enfim, diante desta realidade, a única saída seria manter a própria individualidade, o que representaria a vitória das vontades do eu.

Neste texto, a estrutura formal é recorrente na criação de um clima que reflete o peso da luta pela sobrevivência, na repetição do "r" por cerca de 40 vezes, como em: "Tragar a dor, engolir a labuta", ou em "força bruta", "realidade menos morta", "Abrir a porta", "palavra presa na garganta", "perder de vez a cabeça", "morrer do meu próprio veneno". Tal fato lingüístico acaba por criar uma sonoridade especial em que a "aspereza" do cotidiano é refletida pelo som das palavras que o qualificam: amargo, dor, morta, força, atordoada, morrer, perder, embriagar...".

Assim como explicitamos em Chico Buarque, Carlos Drummond de Andrade lírico, social, prosaico, sempre buscou uma linguagem que melhor expressasse seu "sentimento do mundo". É o Drummond-poeta público e político que põe em evidência na sua "Nova Canção do Exílio"²⁹ a condição torturada do ho-

²⁹ "Nova canção do exílio"

Um sabiá
Na palmeira, longe.
Estas aves cantam Um
outro canto.
O céu cintila Sobre
flores úmidas. Vozes
na mata. E o maior
amor.

Onde é tudo belo
E fantástico.
Só, na noite.
Seria feliz.
(Um sabiá,
Na palmeira, longe.)

Ainda um grito de vida e
Voltar
Para onde é tudo belo
E fantástico:
A palmeira, o sabiá.
O longe.

mem/cidadão, afastado de sua terra natal, em trabalho de intertextualidade com a famosa "Canção do Exílio" de Gonçalves Dias, escrita no século XIX. Distantes, portanto, um século no tempo real, os dois poetas se aproximam por meio dos símbolos que compõem os dois textos: os elementos "sabiá", "palmeiras" e o "eu" reaparecem como símbolos do poeta criador, do espaço da terra natal e da conseqüente relação que se estabelece entre o poeta e suas recordações. Carlos Drummond de Andrade mantém as referências concretas ao **belo** do seu "longe": "céu", "flores", "mata", "amor", mas sem o tom ufanista de Gonçalves Dias. Apenas os constata, em descrição sóbria, porém não menos lírica que a do poeta romântico. Drummond conclui seu poema com uma idéia de esperança: "Ainda um grito de vida e **voltar**", como Gonçalves Dias: "Não permita Deus que eu morra/ Sem que eu **volte** para lá".

Podemos dizer que as "palmeiras" de Gonçalves Dias e Carlos Drummond de Andrade transcenderam a mera significação de elementos concretos de um mundo real, já que, em sua articulação, conquistaram um campo mítico como símbolos que remetem à brasilidade e ao nacionalismo.

Considerando que os jogos estabelecidos nas relações intertextuais são desvios maiores ou menores em relação ao original, a estilização aparece como um desvio tolerável (e mesmo desejável), uma forma de desvio em que o autor propõe o máximo de inovação que o texto original pode permitir, sem inverter-lhe ou subverter-lhe o sentido. Enquanto a paródia deforma e a paráfrase conforma, a estilização reforma, ou seja, ela reagrupa os elementos formais, sem modificar o essencial da estrutura (Affonso Romano de Sant'Anna, em *Paródia, Paráfrase e Cia*). Temos assim em C.D.A os mesmos procedimentos de retomada dos mitos da identidade nacional que, mais tarde, também pela via da estilização, foram utilizados por C.B.H em "Sabiá".

Ainda dentro de um mesmo universo simbólico, que visa a traduzir os estados de alma do "eu", em relação ao "estar" no mundo e a participar da realidade, Carlos Drummond de Andrade e Chico Buarque de Hollanda se identificam pelos poemas "América" e "Vai Passar". Em ambos há a reflexão sobre uma pátria e a memória crítica dos fatos. À parte a semelhança temática, os dois poe-

mas se diferenciam pelo tom imposto ao tratamento do tema: o texto de Carlos Drummond de Andrade, "América", apresenta um clima melancólico, sofrido, enquanto "Vai Passar", de Chico Buarque de Hollanda, apesar do "resultado" melancólico que fica ao leitor, apresenta um tom de alegria irônica, já que identifica a história da pátria como a passagem de uma seqüência de loucuras, representado no poema pelo verso "o estandarte do sanatório geral vai passar". A loucura é, por definição, contrária a toda lógica e, em "América", Carlos Drummond de Andrade também reflete isso nos versos: "Como poderia **compreender-te**, América?/ É muito difícil".

A história que serve de referencial é a mesma para os dois poetas - a história de um continente que foi construído às custas da luta e do sofrimento do povo: "olho ao pé do fogo/ homens agachados/ esperando comida/ como a borda cresce/ como as mãos são duras/ negras de cansaço (...) olha: uma cidade/ Quem a viu nascer?/ o sono dos homens/ após tanto esforço/ tem frio de morte" ("América"), e em "Vai Passar"³⁰: "Seus filhos/ Erravam cegos pelo continente/ Le-

³⁰ "Vai Passar" (1984)

Vai passar
 Nessa avenida um samba popular
 Cada paralelepípedo
 Da velha cidade
 Essa noite vai
 Se arrepiar
 Ao lembrar
 Que aqui passaram sambas imortais
 Que aqui sangraram pelos nossos pés
 Que aqui sambaram nossos ancestrais
 Num tempo
 Página infeliz da nossa história
 Passagem desbotada na memória
 Das nossas novas gerações
 Domia
 A nossa pátria mãe tão distraída
 Sem perceber que era subtraída
 Em tenebrosas transações
 Seus filhos
 Erravam cegos pelo continente
 Levavam pedras feito penitentes
 Erguendo estranhas catedrais

E um dia, afinal
 Tinham direito a uma alegria fugaz
 Uma ofegante epidemia
 Que se chamava carnaval
 O carnaval, o carnaval
 (Vai passar)
 Palmas pra ala dos barões famintos
 O bloco dos napoleões retintos
 E os pigmeus do bulevar
 Meu Deus, vem olhar
 Vem ver de perto uma cidade a cantar
 A evolução da liberdade
 Até o dia clarear
 Ai, que vida boa. olerê
 Ai, que vida boa. olará
 O estandarte do sanatório geral vai passar
 Ai, que vida boa. olerê
 Ai, que vida boa. olará
 O estandarte do sanatório geral
 Vai passar

varam pedras feito penitentes/ Erguendo estranhas catedrais". Chico Buarque retorna a um símbolo, neste poema, que é fundamental em sua obra - o Carnaval; neste texto, aparece como o único momento em que os construtores da pátria podiam ter uma "alegria fugaz": "E um dia afinal/ Tinham direito a uma alegria fugaz/ Uma ofegante epidemia/ Que se chamava Carnaval" (...) "Meu Deus, vem olhar/ Vem ver de perto uma cidade cantar/ A evolução da liberdade/ Até o dia clarear".

No "América" de Drummond não há nem mesmo este momento de "fala", de possibilidade de expressão: "Esses homens estão **silenciosos**, mas sorriem de tanto sofrimento dominado". E podemos presenciar o forte sofrimento de identificação do eu-lírico com o "outro": "Solidão de milhões de corpos nas casas, nas minas, no ar/ Mas de cada peito nasce vacilante, pálido amor/ procura desajeitada de mão/ **Desejo de ajudar**/ carta posta no correio, sono que custa a chegar/ porque na cadeira elétrica um homem (que não conhecemos) morreu/ Portanto, é possível distribuir minha solidão, torná-la meio de conhecimento/(...) Ela fixa no tempo a memória/ ou o pensamento ou a ânsia/ de **outros** homens que a pé, a cavalo, de avião ou barco, percorrem teus caminhos, América". Esta **América** a que se refere o poeta é a extensão de sua própria terra natal: "Uma rua começa em Itabira, que vai dar em qualquer ponto da terra (...) Sou apenas uma rua/ na cidadezinha de Minas/ **humilde caminho da América**".

Esta memória universal também está presente no poema de Chico Buarque de Hollanda: "Cada paralelepípedo/ Da velha cidade/ Esta noite vai/ Se arrepiar/ Ao lembrar/ Que aqui passaram sambas imortais/ Que aqui sangraram pelos **nossos pés**/ que aqui sambaram **nossos ancestrais**". Espaço e tempo se interpenetram na segunda estrofe, onde o eu-lírico faz uma radiografia do passado: "Num tempo/ Página infeliz da nossa história/ Passagem desbotada na memória, a nossa **pátria mãe** tão distraída/ Sem perceber que era subtraída/ Em tenebrosas transações".

Assim, os dois poemas são expressões literárias contextualizadas, na abordagem lírica e social do homem em sua pátria, seja ela Itabira ou "Qualquer ponto da terra".

Mas Chico Buarque não esgota nestas canções sua expressão sobre a terra natal. É dele também "Não existe pecado ao sul do Equador", uma interessante caracterização sensual-tropical do Brasil ("Deixa a tristeza pra lá, vem comer, me jantar/ Sarapatel, caruru, tucupi, tacacá/ Vê se me usa, me abusa, lambuza/ Que a tua cafuza/ não pode esperar"), onde o poeta mistura imagens referentes a fortes comidas típicas do Norte e Nordeste, a um tipo mestiço brasileiro -cafuzo - e à relação sexual, tendo havido, inclusive, a censura para a divulgação na mídia de um dos versos onde a referência sexual era bastante evidente: "Vamos fazer um pecado **safado** debaixo do meu cobertor", substituído por "Vamos fazer um pecado **rasgado**, suado, a todo vapor".

A análise textual assim realizada sobre os poemas de Chico e Drummond visa a neles encontrar sentidos e a mostrar como despontam, revelando as possibilidades de abertura dos textos. Trata-se de uma análise equilibrada na tensão entre interioridade e exterioridade, através da força mediadora do mito. A análise temática mostra na "arte política" de Chico a presença dos elementos transcendentais da simples significação ligada ao mundo real, já que, em sua articulação com os outros signos do discurso poético, conquistaram um campo mítico, como símbolos que remetem à brasilidade e ao nacionalismo, seja de forma ufanista ou de forma crítica.

A experiência do tempo mostra um poeta questionador do espaço social e histórico. O tema da violência traz a fixação de um tempo - o presente -, em que a carga dramática da realidade é localizada e exposta. Um outro aspecto da obra de Chico Buarque de Hollanda é a preocupação do artista em refletir sobre a cultura e o ambiente desafiador que o envolve. Neste ponto, o poeta mostra a elaboração de um novo mundo, inconformado que está no tempo e no espaço. A poesia aparece como uma memória voluntária e sofrida, um mosaico do real, recomposto sob a intuição estética do eu-lírico na criação de sistemas completos que remetem a episódios particulares ou coletivos de histórias do ser humano e que significam sob a linguagem, no plano da conotação.

Veja-se a letra de "Construção". Tem-se aí o melhor exemplo da "arte" (ação de fazer juntas entre as partes de um todo; articular) de C.B.H., na articulação de 41 vocábulos proparoxítonos (quatro aparecem apenas uma vez - lágrima, pródigo, próximo, máximo; - onze aparecem duas vezes - único/ a, lógico/a, solidão, mágica, pássaro, música, naufrago, flácido/a, tímido, tráfego, público; cinco são retomados três vezes - máquina, última, sábado, príncipe, bêbado). A utilização de tal recurso, cujo objetivo veremos a seguir, usado com tal intensidade, é única na poesia brasileira.

O poema apresenta um homem, um trabalhador ("Subiu a **construção** como se fosse máquina/ **Ergueu** no patamar **quatro paredes** sólidas/ **Tijolo com** tijolo num desenho mágico/ Seus olhos embotados de **cimento** e lágrima) sem rosto, que vamos conhecendo por meio de suas ações. Estas ações aparecem como situações - limite vivenciadas por este homem, que o levam ao dilaceramento do próprio "eu". O indivíduo retratado não age de forma autêntica, o que fica claro pela repetição da expressão "como se" 23 vezes, nos 41 versos (dez na primeira estrofe, dez na segunda e três na última). Pressionado pela realidade, ora age como supõe que deva ser correto: "Beijou sua mulher como se fosse a

31 "Construção" (1971)

Amou daquela vez como se fosse a última
Beijou sua mulher como se fosse a última
E cada filho seu como se fosse o único
E atravessou a rua com seu passo tímido
Subiu a construção como se fosse máquina
Ergueu no patamar quatro paredes sólidas
Tijolo com tijolo num desenho mágico
Seus olhos embotados de cimento e lágrima
Sentou pra descansar como se fosse sábado
Comeu feijão com arroz como se fosse um príncipe
Bebeu e soluçou como se fosse máquina
Dançou e gargalhou como se fosse o próximo
E tropeçou no céu como se ouvisse música
E flutuou no ar como se fosse sábado
E se acabou no chão feito um pacote tímido
Agonizou no meio do passeio público
Morreu na contramão atrapalhando o tráfego

Amou daquela vez como se fosse o último
Beijou sua mulher como se fosse a única
E cada filho como se fosse o pródigo
E atravessou a rua com seu passo bêbado

Subiu a construção como se fosse sólido
Ergueu no patamar quatro paredes mágicas
Tijolo com tijolo num desenho lógico
Seus olhos embotados de cimento e tráfego
Sentou pra descansar como se fosse um príncipe
Comeu feijão com arroz como se fosse o máximo
Bebeu e soluçou como se fosse máquina
Dançou e gargalhou como se fosse o próximo
E tropeçou no céu como se ouvisse música
E flutuou no ar como se fosse sábado
E se acabou no chão feito um pacote tímido
Agonizou no meio do passeio naufrago
Morreu na contramão atrapalhando o público

Amou daquela vez como se fosse máquina
Beijou sua mulher como se fosse lógico
Ergueu no patamar quatro paredes flácidas
Sentou pra descansar como se fosse um pássaro
E flutuou no ar como se fosse um príncipe
E se acabou no chão feito um pacote bêbado
Morreu na contra-mão atrapalhando o sábado

única"/ "Subiu a construção **como se fosse máquina**"; ora age levado por pura emoção: "Amou daquela vez como se fosse a última"/ (...) "Dançou e gargalhou como se fosse o próximo", (...). "E flutuou no ar como se fosse sábado". A seqüência de ações mostra que a emoção prevalece, através das ilusões: "Comer feijão com arroz **como se fosse um príncipe**" (primeira estrofe), "Sentou pra descansar **como se fosse um príncipe** (segunda estrofe) e, ainda, "E flutuou no ar **como se fosse um príncipe**" (terceira estrofe). Vivendo a necessidade de imaginar-se privilegiado, rico, poderoso e galante, o homem é "punido" por estar na "contramão". Na sociedade não há espaço para sonhador, daí:

"Morreu na contramão atrapalhando o tráfego" (primeira estrofe) "Morreu na contramão atrapalhando o público" (segunda estrofe) "Morreu na contramão atrapalhando o sábado" (terceira estrofe)

Na última estrofe, podemos perceber a evidência final de um conflito entre ilusão e realidade, que, **não resolvido**, trará a morte: **amor x indiferença** ("Amou daquela vez como se fosse máquina"); **emoção x razão** ("Beijou daquela vez como se fosse lógico"); **opressão x liberdade** ("Sentou pra descansar como se fosse pássaro"); **realidade x ilusão e poder** ("E flutuou no ar como se fosse um príncipe").

Considere-se ou não um poeta, por modéstia ou timidez, suas características de personalidade tão famosas..., o fato é que Chico Buarque produziu obra esteticamente rica em imagens e símbolos, formalmente cuidada, provida de tensão verbal, conteúdo denso e alcance universal. Parâmetro de poeta para a academia, Drummond é unanimidade. Pois bem, assim como em Drummond, percebe-se que toda a obra de Chico Buarque possui uma coerência rara, determinada por invariâncias temáticas, como a problemática do tempo, das ideologias e da fusão dos problemas do indivíduo aos da sociedade.

O engajamento, a militância política da arte de Chico Buarque foi circunstancial, embora qualquer expressão literária contenha nos signos utilizados a marca do tempo em que foi produzida. Se havia um "papel" a ser cumprido nesse sentido, Chico Buarque o realizou. É preciso lembrar, no entanto, que o verdadeiro poeta

nunca é um mero reproduzidor de fórmulas. Ele tem seu próprio tempo interior, suas angústias pessoais e uma elaboração mental da realidade muito mais aprofundada do que sugerem alguns críticos de suas mais recentes obras.

Assim, o Chico Buarque de "Paratodos" (1997) e de "As Cidades" (1999) é outro, sim, (são outros os tempos!) mas sendo o mesmo, como comprovam as expressivas e elaboradas imagens da letra de "Carioca" (1999): "O poente na espinha / das tuas montanhas / quase arromba a rotina / de quem vê...". Em minhas aulas na Universidade costumo dizer que bastava, porém, que o poeta tivesse composto uma única letra, a de "Construção", para ser considerado um mestre da literatura de língua portuguesa. Sorte da arte literária e musical brasileira que ele fez muito mais.

A letra de "Uma Palavra"³² oferece uma das mais completas reflexões sobre a arte de fazer literatura, como Drummond em "Procura da Poesia". Os dois textos mostram a perplexidade do eu-lírico face ao poder da palavra e da própria eloquência do silêncio, quando aquela não consegue materializar-se.

Carlos Drummond de Andrade expõe tal sentimento nos versos: "Penetra surdamente no reino das palavras/ lá estão os poemas que esperam ser escritos./ Estão paralisados, mas não há desespero. (...)/ Convive com teus poemas, antes de escrevê-lo (...)/ Espera que cada um se realize e consuma/ com seu poder de palavra/ e seu poder de silêncio"/ Em Chico Buarque temos idéias semelhantes em: "Palavra

³² "Uma palavra" (1989)

Palavra prima	Palavra minha
Uma palavra só. a crua palavra	Matéria, minha criatura, palavra
Que quer dizer	Que me conduz
Tudo	Mudo
Anterior ao entendimento, palavra	E que me escreve desatento, palavra
Palavra viva	Talvez, à noite
Palavra com temperatura, palavra	Quase-palavra que um de nós murmurava
Que se produz	Que ela mistura as letras, que eu invento
Muda	Outras pronúncias do prazer, palavra
Feita de luz mais que de vento, palavra	Palavra boa
Palavra dócil	Não de fazer literatura, palavra
Palavra d'água pra qualquer moldura	Mas de habitar
Que se acomoda em balde, em verso, em mágoa	Fundo
Qualquer feição de se manter palavra	O coração do pensamento, palavra

viva/ Palavra com temperatura, palavra/ Que se produz/ Muda/ Feita de luz mais que de vento palavra". Em todo o poema, o vocábulo **palavra** abre cinco das seis estrofes ao lado de outro, formando versos concisos de quatro sílabas métricas na primeira estrofe, "palavra **prima**" na segunda, "palavra **viva**"; na terceira, "palavra **dócil**"; na quarta, palavra **minha**"; na sexta e última estrofe, "palavra **boa**". Cada adjetivo e pronome adjetivo usado pelo poeta para definir a rica palavra **palavra** apresenta a função metalinguística da linguagem, cuja intenção é a explicação do código lingüístico por ele mesmo. No entanto, esta função amplia-se pela criação do jogo interno de palavras, que caracteriza a função poética da linguagem: é a "palavra dócil/ palavra água fora qualquer moldura/ Que se **acomoda em balde/ em verso/ em mágoa** (...).

Na última estrofe, o poeta descobre a função maior desta **palavra** ("Palavra/boa/não de fazer literatura, palavra/Mas de habitar/fundo/O coração do **pensamento**, palavra"), no sentido de que a essência da expressão estará sempre no pensamento).

Também em "Agora falando sério"³³, em que o ato criador é matéria da elaboração poética, e se realiza enquanto crítica da sua própria significação, o

³³ "Agora falando sério"
(1969)

Agora falando sério Eu
queria não cantar A cantiga
bonita Que se acredita Que
o mal espanta Dou um chute
no lirismo Um pega no
cachorro E um tiro no sabiá
Dou um fora no violino Faço
a mala e corro Pra não ver
banda passar

Agora falando sério
Eu queria não mentir
Não queria enganar
Driblar, iludir
Tanto desencanto
E você que está me ouvindo
Quer saber o que está havendo
Com as flores do meu quintal?
O amor-perfeito, traindo
A sempre-viva. morrendo
E a rosa. cheirando mal

Agora falando sério
Preferia não falar
Nada que distraísse
O sono difícil
Como acalanto
Eu quero fazer silêncio
Um silêncio tão doente
Do vizinho reclamar
E chamar polícia e médico
E o síndico do meu prédio
Pedindo para eu cantar

Agora falando sério
Eu queria não cantar
Falando sério

Agora falando sério
Preferia não falar
Falando sério

poeta investe contra o processo criador para desqualificar as imagens líricas e atingir o silêncio "essencial" da letra de poesia. A auto-referenciação remete a duas de suas composições anteriores, "A Banda" e "Sabiá", e anuncia a intenção de fecundar toda a sua obra com o silêncio da poesia, dando-lhe nova significação, mediante a reelaboração poética, como mostram os versos a seguir:

"Agora falando sério/ Eu queria não cantar/ A cantiga bonita/ Que se acre-dita/ Que o mal espanta/ Dou um chute no lirismo/ Um pega no cachorro/ E um tiro no sabiá/ Faço a mala e corro/ Pra não ver a banda passar".

O processo de auto-referenciação em Chico Buarque não se resume, no entanto, aos poemas já citados. Vários outros refletem sobre a arte poética e o papel do artista no seu tempo, como será visto a seguir, tendo como culminante temática a letra da canção "Paratodos" (1997).

3.4-Universos simbólicos em contato na poética dos ícones da canção brasileira pós-1960: os signos mitopoetizados narrando a nação

Falar uma língua não significa apenas expressar nossos pensamentos mais interiores e originais; significa também ativar a imensa gama de significados que já estão embutidos em nossa língua e em nossos sistemas culturais.

Stuart Hall

A noção mais ampla que se pode dar de mito, veiculada primeiramente por Aristóteles, na *Poética*, é a de que o mito é uma narrativa especial, uma forma de alegoria que tem como base um fato natural, histórico ou filosófico. Assim sendo, se o mito é uma expressão da linguagem figurada, nunca seu sentido é literal. Segundo Moisés (1999, p. 345):

O mito implica uma narrativa e, *ipsofacto*, o concurso da imaginação: criar um mito significa conceber, através das forças imaginativas, uma história que reflete um modo não-lógico de enfrentar o mundo. De onde a estreita ligação entre o mito e a metáfora: o mito seria uma macrometáfora, espécie de transposição amplificante de uma metáfora - matriz elaborada a partir de uma analogia elementar, descoberta instintivamente, entre duas entidades ou coisas.

O mito é, assim, uma mensagem cifrada que condensa de forma simbólica valores do que Carl Gustav Jung chamou de **inconsciente coletivo**. Os mitos estariam todos nessa região da mente humana, que é a da experiência coletiva. "Neste lugar, os mitos se encontram. O inconsciente coletivo é, como o nome diz, algo compartilhado pela humanidade toda, é um patrimônio comum." (Rocha, 1999, p. 13)

A expressão poética da nação encontra-se ligada à tradição cultural que cria sua identidade. Existem mitos que fazem parte da história e que são um patrimônio existencial do "ser". Os estudos de Lévi-Strauss, Freud e Jung comprovaram que diferentes culturas produziram imagens e figuras míticas muito semelhantes, pois é na inferioridade psíquica que se origina e onde se manifesta.

Assim, a sociedade brasileira, com seu passado colonial, absorveu neste 500 anos de história elementos sociais, psicológicos, étnicos, éticos e estéticos de outras civilizações, incorporando-os aos elementos nativos e desenvolvendo nas gerações que se sucederam uma identidade composta de "multifaces", "multilinguagens" e de "multimitos". "Interpretar esses multidiscursos" para identificar os mitos representativos da nacionalidade brasileira e sua importância na construção dessa identidade é o que propicia o estudo comparado das letras poéticas dos compositores a seguir. Estes compositores da canção brasileira pós-1960, por sua vez, podem ser alçados - eles próprios - à condição de mitos porque, além de cantar a história da nação, são a representação de uma convergência de valores nacionais.

Impossível separar os signos estéticos produzidos por Chico Buarque, Caetano Veloso, Gilberto Gil ou Renato Russo da *persona* cultural destes poetas. A forte e explícita ligação de cada um deles com diversas referências culturais da recente história brasileira, canonizados como posturas libertárias e transgressoras, faz com que a análise de sua obra, para ser completa, passe necessariamente pelo significado existencial de sua *persona* - em si um sistema semiológico a ser considerado - para que se possa estabelecer as relações de equivalência e/ou superposição entre o *intentio auctoris* e as *intentio operis* e *intentio lectoris* de que fala Eco (1995, p. 6). Ressalte-se que a incorporação da "fala mítica" da *persona* dos poetas só terá valor interpretativo se, no cruzamento com os signos estéticos textuais (*intentio operis*), tiver a função de confirmar estes últimos, ou seja, deve ser aprovada pelo complexo do texto como um todo orgânico.

3.4.1 - Os referenciais sógnicos da nação de Chico Buarque de Hollanda

*Ele encarna o melhor do melhor da história da
música brasileira e era assim que todos o viam.*

Caetano Veloso. sobre Chico Buarque (1997, p. 174)

A obra poético-musical de Chico Buarque de Hollanda é multidimensional: sai do lírico, mergulha no político, expõe os marginalizados, dá voz à voz feminina, dialoga nos intertextos e se auto-referencia na mentação lírica de sua obra, desmistificando o próprio fazer poético. "Baioque" (1972)³⁴ e "Pa-³⁴ "Baioque"

Quando eu canto/ Que se cuide/ Quem não for meu irmão/ O meu canto/ Punhalada/ Não conhece o perdão/
Quando eu rio/ Quando rio
Rio seco/ Como é seco o sertão/ Meu sorriso/ É uma fenda/ Escavada no chão/ Quando eu choro/ Quando
choro É uma enchente Surpreendendo o verão/ É o inverno/ De repente/ Inundando o sertão/ Quando eu amo
Quando amo Eu devoro Todo o meu coração/ Eu odeio/ Eu adoro/ Numa mesma oração Quando eu canto/
Mamie. não quero seguir/ Definindo sol a sol/ Me leva daqui/ Eu quero partir/ Requebrando um rock and roll
Nem quero saber/ Como se dança o baião/ Eu quero ligar Eu quero um lugar Ao som de Ipanema, cinema e
televisão

ratodos" (1997)³⁵ são duas das letras poéticas com maior concentração referencial da "persona brasileira" do autor Chico Buarque. Auto-retrato menos explícito (em "Baioque") e mais explícito (em "Paratodos"), em ambos as imagens que se sucedem vão compondo a rede cultural que informa o poeta. O discurso simbólico, assim composto sobre um sistema de analogias, absorve o crítico-leitor em uma leitura que oferece referentes espaço-temporais bem definidos e um peso semântico resultante tanto do jogo de pares opositivos (as antíteses e metáforas de "Baioque"), quanto da dimensão hiperbólica que explicita a posição do eu-lírico/poeta diante da arte que o identifica e o justifica (em "Paratodos").

"Baioque" - baião com roque - já é, pelo título, a expressão dual que abre o auto-retrato do "cantor", que inicia seu texto com um aviso: "Quando eu canto/ que se cuide/ quem não for meu irmão"; aviso que se desdobra no início de quatro das cinco estrofes que compõem o poema: "Quando rio/ rio seco"; "Quando choro/ é uma enchente"; "Quando amo/ eu devoro". A intenção do eu-lírico, que só se explicita na quinta e última estrofe: "... não quero seguir/ definindo sol a sol /... **eu quero partir.../** nem quero saber/ como se dança o baião/... **eu quero um lugar/ ao som de Ipanema, cinema e televisão**", é intenção que se "justifica" no contraponto sertão x espaço urbano, ambos os espaços definidos por contundentes metáforas: "Quando rio/ **rio seco/** como é seco o sertão/ "meu sorriso/ **é uma fenda/** escavada no chão"; "Quando choro/ **é uma enchente/ ... é o inverno/** de repente / **inundando** o sertão/ (...) O "eu" se define e a seu canto pela antítese ódio x amor na quarta estrofe: "Quando amo / **eu devoro.../ eu odeio/** eu adoro/ numa mesma oração/ quando eu canto". O "canto", espaço do sagrado ("eu odeio/ eu adoro/ **numa mesma oração/** quando eu canto") quer a

³⁵ "Paratodos"

O meu pai era paulista/ Meu avô, pernambucano/ O meu bisavô, mineiro/ Meu tataravô, baiano/ Meu maestro soberano Foi Antônio brasileiro/ Foi Antônio brasileiro/ Quem soprou esta toada Que cobri de redondilhas Pra seguir minha jornada/ E com a vista enevoada/ Ver o inferno e maravilhas/ Nessas tortuosas trilhas/ A viola me redime Creia, ilustre cavalheiro/ Contra fel, moléstia, crime/ Use Dorival Caymmi/ Vá de Jackson do Pandeiro/ Vi cidades, vi dinheiro Bandoleiros, vi hospícios/ Moças feito passarinho/ Avoando de edifícios/ Fume Ari, cheire Vinícius Beba Nelson Cavaquinho/ Para um coração mesquinho/ Contra a solidão agreste/ Luiz Gonzaga é tiro certo/ Pixin-guinha é incontestes/ Tome Noel, Cartola, Oestes/ Caetano e João Gilberto/ Viva Erasmo, Ben, Roberto/ Gil e Hermeto, palmas para/ Todos os instrumentistas Salve Edu, Bituca, Nara/ Gal, Bethânia, Rita, Clara/ Evoé, jovens à vista O meu pai era paulista/ Meu avô, pernambucano O meu bisavô, mineiro/ Meu tataravô, baiano/ Vou na estrada há muitos anos Sou um artista brasileiro

vida que só o espaço urbano pode lhe conferir: "... **não quero** seguir/ **definhando sol a sol...**/ eu quero um lugar/ ao som de **Ipanema, cinema e televisão**". Pode-se dizer que Ipanema, cinema e televisão são mais do que índices espaciais, pois remetem à contemporaneidade.

O artista opta pelo urbano, pelo novo, pelo presente (o *rock and roll*) e renega o espaço das tradições: "Nem quero saber/ como se dança o **baião**". Pode-se interpretar este verso, aliás emblemático, tanto para o próprio poema como para toda a obra do poeta, como a ruptura necessária com o conhecido e aceito, para que novos caminhos se abram, descontaminados do passado e de toda a sua carga negativa de acomodação ao que é, de forma fácil, socialmente aceito. O eu-lírico/ poeta coloca-se como transgressor contundente quando diz que seu canto "**é punhalada**" e "**não conhece o perdão**". O eu subjetivo, no entanto, não está sozinho na empreitada, há "irmãos" que vivenciam como ele esta experiência. Se irmão é aquele que conosco se identifica (irmanar-se é juntar-se a) quando o eu-lírico diz: "Quando eu canto/ que se cuide/ quem não for meu irmão", coloca-se aí num espaço coletivo que comunga objetivos e valores semelhantes. Tal espaço, assim descrito, configura-se, portanto, como um espaço de exclusão, no qual o "baião" é referencial cultural de passado e tradição que não interessam ao eu-lírico.

Quando se mencionou ser este verso emblemático, também ao considerar a obra poética de Chico Buarque de Hollanda numa ampla visão, é porque, de fato, o *locus* privilegiado de seus poemas é a cidade. Nela Chico dá voz aos excluídos, aos marginalizados, expondo os problemas existenciais urbanos do pivete ("Meu Guri"), da prostituta ("Folhetim") ou do malandro ("Homenagem ao Malandro"), para citar três fortes personagens recorrentes em seu discurso, em meio a dezenas de outros. Como um grande mosaico, as letras poéticas de Chico Buarque alcançam sua dimensão mítica, quando as percebemos referenciando a nação brasileira pela via das histórias "narradas" do personagem. Este, ao se manifestar, estabelece o diálogo intersubjetivo, cuja força mediadora une verdade, homem e história, criando o espaço mítico de identidade do ser cultural brasileiro.

É este ser cultural que o poeta veste integralmente em "Paratodos". "Paratodos" é a letra-síntese, ou letra-convergência, dos sentidos e valores éticos e estéticos que Chico Buarque deixou registrados e entranhados em sua expressão poética. "Canção-homenagem" em uma primeira leitura, já que nomina de forma exaltiva os artistas ligados à canção brasileira (**"Viva Erasmo, Ben, Roberto/ Gil e Hermeto, palmas para / todos os instrumentistas/ Salve Edu, Bituca, Nara,/ Gal, Bethânia, Rita, Clara/ Evoé, jovens à vista."**), "Paratodos" é, na verdade, a "profissão de fé" pós-modernista do poeta. Auto-referenciadora ("Vi cidades, vi dinheiro/ Bandoleiros, vi hospícios/ moças feito passarinhos/ avoando de edifícios" -versos que remetem a sua galeria de personagens urbanos) contextualizada no seu tempo, a partir de índices característicos da sociedade contemporânea, ("Use Dorival Caymmi/ (...) **Fume Ari, cheire Vinícius [...]**) e sincrética, pela incorporação do eu-coletivo ao eu-lírico subjetivo, a partir da fusão dos elementos culturais diferenciados: "O meu **pai era paulista/ meu avô, pernambucano/ o meu bisavô, mineiro/ meu tataravô, baiano/ (...) Sou um artista brasileiro**". Este "eu" é, portanto, o resultado de uma confluência de diferentes elementos étnicos e regionais. Na primeira estrofe, além da ascendência familiar, o eu-lírico coloca na seqüência da linhagem seu "pai" profissional: "meu **maestro soberano/** foi Antônio Brasileiro", em reverência ao maestro Antônio Carlos Brasileiro de Almeida Jobim -o Tom.

A segunda estrofe é reveladora. O eu-lírico, já identificado ao poeta Chico Buarque, pela referência ao maestro Tom Jobim (Antônio Brasileiro) apresenta-se como poeta: "Foi Antônio Brasileiro/ quem soprou esta toada/ que **cobri de redondilhas**". Na seqüência da terceira estrofe a metonímia **viola** ("Nessas tortuosas trilhas/ **a viola me redime**") é ambígua, apresentada como instrumento-símbolo de compositor, não é precedida pelo possessivo. Chico não diz "**minha** viola". O que o "redime" é a arte do "outro": "Contra fel, moléstia, crime/ use Dorival Caymmi/ vá de Jackson do Pandeiro", prosseguindo nesta relação de músicos e poetas inspiradores na quarta, quinta e sexta estrofes: "Fume Ari, cheire Vinícius/ beba Nelson Cavaquinho (...)", "Tome Noel, Cartola, Orestes/ Caetano e João Gilberto". Assim o poeta utiliza referenciais que são de seu mundo subjetivo,

mas que já foram incorporados à história cultural da nação e fazem parte do patrimônio da canção brasileira: "Pixinguinha é **inconteste**". Contra o que é negativo -fel, moléstia, crime - na terceira estrofe; - coração mesquinho e solidão agreste - , na quinta estrofe, o poeta propõe a arte que redime. Essa supervalorização da arte e do artista brasileiro aparece pela dimensão hiperbólica de imagens como "maestro soberano", "ver inferno e maravilhas", "me redime", "tiro certo", "inconteste", "viva...", "palmas...", "evoé...". O poeta não só resgata nomes do passado e do presente, mas confirma a força do futuro da arte brasileira com o reconhecimento do que já se antevê: "Evoé, **jovens à vista**".

É somente na última estrofe que o poeta vai se colocar ao lado dos artistas que citou, numa confissão de auto-estima velada, já que valoriza o seu próprio tempo de "profissão" ("Vou na estrada há muitos anos"), tempo que lhe dá a credibilidade para a fala crítica. O último verso: "Sou um artista **brasileiro**", é a confirmação da identidade do poeta com os poetas e músicos citados. Na verdade, o que está implícito nessa confissão é "sou um artista brasileiro, **também**".

Se voltarmos a "Baioque", um estudo comparado mostrará divergências ideológicas em relação a "Paratodos". Enquanto naquela, como vimos, o poeta renega o espaço das tradições ("Nem quero saber, como se dança o baião") e cria um espaço de exclusão, nesta o movimento é inverso: o poeta inclui, incorpora, valoriza e nivela a contribuição do popular (Cartola), da elite (João Gilberto), da jovem guarda e sua ideologia polêmica (Erasmus, Roberto), da contra-ideologia (Caetano, Gil), do urbano (Vinícius) e do regional (Luiz Gonzaga): em "Paratodos" Chico Buarque se "redime" e re-incorpora o "baião" renegado de "Baioque"...

É preciso ressaltar que a identificação de uma mudança ideológica no sentido da expressão poética de um artista como Chico Buarque, cuja obra cobre quatro décadas ("Vou na estrada há muitos anos"...), de cultura brasileira, não deve ser tomada como crítica de principiante. Sabe-se que são as ideologias que regulam a relação entre o visível e o invisível, o imaginável e o inimaginável, bem como as mudanças nessa relação. Seriam como matrizes geradoras da externalização de uma necessidade interna. Assim, seria preferível falar não de mudança de ideologia, mas da atitude que externaliza um valor. Em 1972, a atitude da exclusão da

"tradição" em "Baioque" referenciava a falta de liberdade e de respeito aos jovens libertários. Em 1997, a atitude de "conciliação" de "Paratodos" referencia um Brasil no qual foram as atitudes radicais dos jovens, na luta pela liberdade nos anos de 1970, que tornaram possível a convivência das diferenças e, sobretudo, o respeito democrático às diversas manifestações do eu existencial e cultural na expressão poético-musical. Neste caso, os referentes temporais são os operadores lógicos de contexto que avalizam o processo de interpretação aqui desenvolvido.

Analisados os dois textos poéticos, a partir das formas simbólicas constitutivas do discurso, vê-se emergirem diferentes sujeitos, representativos que são de tempos sócio-históricos distintos. O que foi feito, então, foi menos uma interpretação textual *stricto sensu* e mais uma interpretação da ideologia, possibilitada pelo que a análise das formas simbólicas nos desvelou. Em outras palavras, procedeu-se à explicitação da conexão entre o sentido mobilizado pelas formas simbólicas e as relações que este sentido ajudou a estabelecer e sustentar.

3.4.2 - A versão de brasilidade em Caetano Veloso e Gilberto Gil

*Considero o trabalho de Caetano
revolucionário, como tudo o que ele faz, e sua arte
propõe uma sociedade nova, justa e democrática.*
Chico Buarque sobre Caetano Veloso (cidade de
Salvador, 1977)

Em seu livro *Verdade Tropical*, Caetano Veloso (1997) dedica um capítulo (p. 230-235) a seu contemporâneo Chico Buarque de Hollanda. É importante citá-lo aqui, pois criou-se uma lenda, pela mídia da época de 1960/1970, que havia uma rivalidade ideológica entre Chico Buarque e os mestres do Tropicalismo - Caetano, Gil, Torquato *et alii*. Diferenças nas concepções estéticas, sem dúvida havia, mas diferenças ideológicas no sentido sócio-político-existencial seria impensável, se num *flash-back* hoje fácil e claro, lembrarmos o quanto, sua arte e suas atitudes

personais foram exemplo de luta libertária contra o mais vergonhoso e mais triste tempo da história brasileira contemporânea: a ditadura pós-1964.

A unanimidade que as "pessoas" de Chico e Caetano conseguiram naqueles tempos difíceis, na própria mídia e no apelo popular, elevaram-nos, com o passar de quatro décadas, à condição de mitos. As canções de Caetano e Chico, de formas diferenciadas, falavam pelos que não podiam falar, metaforizando a opressão e a repressão, e estimulavam a reflexão sobre a vida em suas várias nu-ances, subjetivas ou coletivas. Chico e Caetano representaram naquela época a dignidade e a identidade brasileiras. Com o passar do tempo, as canções que poderiam ter tido uma importância apenas contextual mostram seus índices de universalidade, resistindo às análises textuais mais ortodoxas e surpreendendo o analista pela riqueza de sentidos que nelas se abrem a cada investida formal de estudo.

Quanto às divergências pessoais de que a mídia falava àquela época, veja-se a seguir o depoimento de Caetano Veloso, pois um dos objetivos deste estudo é também a caracterização dos sujeitos sócio-históricos dos autores dos quais é valorizada tanto a arte quanto o "ser"-humano por trás do discurso simbólico.

... sua versão [de Augusto de Campos] da oposição inevitável entre o que fazíamos e o que Chico vinha fazendo, embora me parecesse basicamente correta (...) nunca abalou meu amor especial pelo estilo, pela pessoa ou pela importância histórica de Chico Buarque. (...) Chico foi, em todas as oportunidades, o mais elegante, discreto e generoso de todos os nossos colegas. Conheço-o bem e sempre soube que é isso que ele é além de um virtuoso das rimas e dos ritmos verbais, um sujeito excepcionalmente elegante, discreto e generoso. À época mesma em que o enfrentamento de nossos projetos se deu, eu não tinha dele outra imagem. (Veloso, 1997, p. 234, 235).

O objetivo deste estudo, no entanto, não é concentrar-se nas diferenças, mas nas semelhanças que em uma e outra poética constroem um universo simbólico de contato, demonstrando a recorrência dos mitos identificadores da brasilidade.

Sabe-se que Caetano Veloso sempre foi um estudioso da arte poética e que seu contato com os poetas concretistas, Décio Pignatari, Augusto e Haroldo

de Campos, deveu-se muito a sua característica de artista investigativo. Do Brasil alegórico de "Tropicália" (letra referenciada nas páginas 66, 67, 68 e 69) à homenagem implícita aos poetas concretos, a Oswald de Andrade e a Sousândrade, em "Araçá Azul", na hétero-referenciação das letras, passando por "Jóia", Caetano confirma sua forte ligação com o ideário iconoclasta e crítico de Oswald de Andrade: "No pão de açúcar/ de cada dia/ dai-nos senhor/ a poesia/ de cada dia", aproximação inevitável e avalizada por Augusto de Campos em *Balanço da Bossa* (1972). Mas a poética de Caetano tem múltiplas faces e, por isso, é refratária a um único enquadramento descritivo. Duas características eminentemente pós-modernas - o sincretismo e a não-discursividade - são, no entanto, uma constante que pode ser detectada pela análise textual das letras de suas canções. Significa dizer que, tanto a retórica do Barroco quanto a do Simbolismo podem ser percebidas na formação das unidades sintáticas que estruturam suas letras. Nelas serão observados os processos de formações icônicas utilizados pelo poeta na seqüência, bem como a apropriação da retórica modernista do nacionalismo crítico da geração de 1922.

A amplitude de seu gesto artístico faz com que se abra ao estudioso das letras do poeta um rico mundo dialético, cuja essência polissêmica provocará desvelamentos do "eu-lírico coletivo", sempre pela via do ícone, "unidades de sentido indecomponíveis que reclamam uma captação em bloco pelos órgãos sensoriais" (Tatit, 1996, p. 267). Equivale dizer que Caetano se expressa basicamente por imagens, sejam elas metafóricas, metonímicas, antitéticas ou sinestésicas. Mesmo nas canções que retratam vivências e que têm por base a narratividade, os sentidos estão sempre em suspensão, pairando sobre a justaposição das ações, a manifestação das paixões ou as declarações figurativas. Seu texto será sempre "an-a-lógico". Ao analista cabe entender que essa falta de transparência é fruto das diversas dimensões constitutivas do ícone que, nos textos de Caetano, é simultaneamente elaborado nos planos fonológico e morfológico, como será visto em "Canto do povo de um lugar", "Um dia" e "Terra".

Estruturada em três tempos completos, porque circulares, a letra de "Canto do povo de um lugar"³⁶ tem como eixo central o vocábulo **gente**, ícone representativo do coletivo no qual o eu-lírico se insere: " e **a gente** canta/ ao sol de todo dia". Sem referência específica de espaço, o espaço é referenciado como **um lugar** (no título) em que as ações são coletivas. Cada estrofe inicia e finda um período do dia: "todo **dia/** o sol levanta"; "fim da **tarde/** a terra cora"; "quando a **noite/** a lua mansa". As ações - "a gente **canta**", "a gente **chora**", "a gente **dança**" - perfazem um ciclo celebrativo da coletividade, evidenciado no último verso com o gerúndio (ação em progressão) **venerando**: " e a gente dança/ **venerando** a noite". Condensa-se na última estrofe o mito da celebração coletiva, tendo a lua como ícone que remete ao mistério e ao mágico compartilhado. Concorre para a impressão de harmonia e de equilíbrio do eu imerso no social a utilização da nasalização: "levanta/ gente/ canta/ fim/ gente/ finda/ quando/ mansa/ gente/ dança/ venerando." Dos 26 vocábulos significativos do texto, onze são nasalizados, o que nos remete à singularidade de construção textual em Caetano referente ao aproveitamento sensorial-fonológico do significante em contraponto com o significado. O mito da valorização da "terra" e da relação com o "outro" num espaço compartilhado também está presente na letra de "Um dia"³⁷: "e eu te

³⁶ "Canto do povo de um lugar"

Todo dia o sol
levanta e a gente
canta
ao sol de todo dia

Fim da tarde a terra
cora e a gente chora
porque finda a tarde

Quando a noite a
lua mansa e a gente
dança venerando a
noite

³⁷ "Um dia"

Como um dia numa festa
realçavas a manhã luz de
sol janela aberta festa e
verde o teu olhar

Pé de avenca na janela
brisa verde verdejar \ ê se
alegra tudo agora v ê se
pára de chorar

Abre os olheis mostra o riso
quero careço preciso de ver
você se alegrar
Eu não estou indo-me embora
tou só preparando a hora de
voltar

No rastro do meu caminho
no brilho longo dos trilhos
na correnteza do rio vou
voltando pra você

Na resistência do vento no
tempo que vou e espero no
braço no pensamento vou
voltando pra você

No raso da catarina nas
águas de amaralina na calma
da calmaria longe do mar da
bahia limite da minha vida
vou voltando pra você

Vou voltando como um dia
realçavas a manha entre
avencas verdes-brisa tu de
novo sorrirás

E eu te direi que num dia as
estradas voltarão voltarão
trazendo todos para a festa
do lugar

Abre os olhos mostra o riso
quero careço preciso de ver
você se alegrar
Eu não estou indo-me embora
tou só preparando a hora de
voltar de voltar

direi que num dia/ as estradas voltarão/ voltarão trazendo **todos/** para a **festa do lugar.**"

"Um dia" não apresenta os índices de narratividade na instância de superfície, que caracterizam a letra de "Sabiá" de Chico Buarque e Tom Jobim, pela referência explícita a um dos elementos literários-chave para a identificação da terra natal Brasil - o Sabiá - na intertextualidade com a "Canção do Exílio" de Gonçalves Dias ("vou voltar, sei que ainda/ vou voltar para o meu lugar/ foi lá e é ainda lá/ que eu hei de ouvir cantar/ uma sabiá (...)"), mas também abre seus sentidos para a questão da distância e do exílio. Os referentes da pátria: "raso da **catarina/ amaralina/ bania** brisa verde/ luz do sol/ avencas", são conjugados ao futuro que se determina na preparação do presente: "**longe** do mar da bahia/ limite da minha vida/ **vou voltando** pra você." Estruturada em três movimentos, o eu-lírico relata nas quatro primeiras estrofes da letra suas necessidades emocionais do presente a um interlocutor: "vê se alegra tudo **agora/** vê se pára de chorar/ abre os olhos mostra o riso/ **quero careço preciso** de ver **você** se alegrar", desafiando e contrapondo este presente com uma ação cerebral, voltada para o futuro: "eu não estou indo-me embora/ **tou só preparando** a hora/ de voltar."

No segundo movimento o eu-lírico narra o seu caminho de volta (quinta, sexta e sétima estrofes), do qual destacamos a sexta estrofe, pela reiteração da idéia de ação consciente: "na resistência do vento/ no tempo que vou e espero/ **no braço do pensamento/** vou voltando para você".

O último movimento (oitava, nova, décima e décima primeira estrofes) é o espaço da "certificação" realçado pelo uso do futuro do presente: "**tu** de novo **sorrirás**"; "**e eu te direi** que num dia/ as estradas **voltarão/** voltarão trazendo todos para a festa do lugar". A voz que fala e promete é uma voz onisciente ("eu **te** direi...") que, no entanto, não explicita tempo nem espaço. Somente pela via do referencial cultural poderemos adentrar as instâncias narrati-

vas profundas para confirmar as pistas veladas dos significados inicialmente propostos pela voz que se pretende narrativa.

Do estrato morfo-sintático destaca-se o iconizado vocábulo **festa**, se-manticamente acompanhado pelos referentes "alegrar, manhã, luz do sol, brisa verde, riso e sorriso". Houve um dia em que este "lugar" não definido esteve em festa: "**como um dia numa festa/** realçavas a manhã"; o que não acontece no momento identificado pela fala do eu-lírico: "vê se pára de chorar". Na sétima estrofe, os identificadores de Brasil (Amaralina, Bahia) confirmam-no como lugar sem festa, onde fica o interlocutor: "**longe** do mar da bahia/ limite da **minha vida/ vou voltando pra você**". Este "longe" é suavizado pela ação contrária, na negativa: "eu **não estou indo-me embora**" (...) que se confirma em seguida: "tô só preparando a hora/ de voltar". A valorização da volta é a confirmação da identidade do eu-lírico como cidadão baiano-brasileiro, elemento ativo e participante da coletividade: "as estradas voltarão/ voltarão trazendo **todos/** para a festa **do lugar**".

O que a princípio se apresenta como uma relação do afetivo entre um "eu" e um "tu", desvela-se e amplifica-se contrapondo aqueles que "ficaram" no "lugar" e aqueles que "tiveram que ir", mas com a intenção de, mesmo à distância, preparar o momento da volta da festa: "(...) num dia/ as estradas voltarão/ trazendo todos". A voz que fala é a voz do "eu" e é porta-voz do coletivo: "trazendo todos" tem como implícito o pronome pessoal nós. É como se a voz falasse: "Trazendo todos [nós]" de volta para o país de onde tivemos que nos exilar: "longe do mar da bahia/ limite da minha vida". Limite da vida do poeta Caetano Veloso.

Toda seleção é arbitrária. E a que é feita neste trabalho não o é menos. Elegeu-se, portanto, para completar a trilogia de canções que melhor ex-

plicitariam a relação dual eu-indivíduo/eu-coletivo, a canção "Terra"³⁸. Considera-se o conjunto de versos de "Terra" como a convergência dos ícones já demonstrados em "Canto do povo de algum lugar" e em "Um dia", bem como a transcendência do microcosmo nacional para o macrocosmo planetário. Embora primando pela narratividade, a articulação dos estratos tônico, morfológico e semântico se dá nas imagens condensadas de ícones compactos e profundos, numa construção sensitiva do conteúdo. O mesmo que Tatit (1997, p. 271) observa em relação à canção "Ciúme" podemos observar em "Terra": "o elemento sensitivo, o ícone, é eixo central em torno do qual ronda a narratividade. E como esse ícone é um elemento construído em diversas dimensões - em nível

38

"Terra"

Quando eu me encontrava preso
na cela de uma cadeia
foi que eu vi pela primeira
vez as tais fotografias
em que apareces inteira
porém lá não estavas nua
e sim coberta de nuvens
terra
terra
por mais distante o errante navegante
quem jamais te esqueceria?

Ninguém supõe a morena
dentro da estrela azulada na
vertigem do cinema mando
um abraço pra ti pequenina
como se eu fosse o saudoso
poeta e fosses a paraíba terra
terra
por mais distante o errante navegante
quem jamais te esqueceria?

Eu estou apaixonado
por unia menina terra
signo de elemento terra
do mar se diz terra à vista
terra para o pé firmeza
terra para a mão carícia
outros astros te são guia
terra
terra
por mais distante o errante navegante
quem jamais te esqueceria?

Eu sou um leão de fogo
sem ti me consumiria
a mim mesmo eternamente
e de nada valeria
acontecer de eu ser gente
e gente é outra alegria
diferente das estrelas
terra
terra
terra
por mais distante o errante navegante
quem jamais te esqueceria?

De onde nem tempo nem espaço
que a força mande coragem
pra gente te dar carinho
durante toda a viagem
que realizas no nada
através do qual carregas
o nome da tua carne
terra
terra
por mais distante o errante navegante
quem jamais te esqueceria?

Nas escadas dos sobrados
da velha são salvador
há lembranças de donzelas
do tempo do imperador
tudo tudo na bahia
faz a gente querer bem
a bahia tem um jeito
terra
terra
terra
por mais distante o errante navegante
quem jamais te esqueceria?

de palavras, de versos e do conteúdo global do texto - sua configuração original e específica, enfim, sua inteireza, equivale a uma proposta de experiência a ser vivida pelo ouvinte".

Segundo Tatit, as "manobras no nível do código lingüístico" barram a entrada automática no conteúdo do texto. O leitor vê-se preso nas malhas densas do código, tentando assimilar a justaposição de elementos fonológicos, morfológicos, metafóricos e de fragmentos narrativos. E aí está a singularidade do poema.

Os primeiros versos de "Terra" expressam a experiência pessoal do enunciador: "quando **eu** me encontrava preso/ na cela de uma cadeia"... Nessa situação, a voz que fala descreve que viu em fotografias a **terra**. Há vários índices de problematização e distanciamento dessa "terra" na estrofe: a própria "prisão" do eu; o "ver"; o fato de estar "coberta de nuvens", que nos remete ao par opositivo transparência x velamento: "por mais **distante** o errante navegante/ quem jamais te esqueceria". Acrescente-se a esta reflexão, confirmando-a na segunda estrofe, novas marcas do distanciamento: "supõe"; "estrela"; "mando um abraço..."; "saudoso poeta". E nas demais estrofes: "do mar se diz terra à vista", "viagem", "lembranças". Na última estrofe há a identificação do espaço descrito, na qual o eu-lírico define que fala de sua terra Bahia, metonímia de Brasil, o que pode ser confirmado como tal pelo verso que remete às grandes navegações por meio das quais foi descoberto o Brasil: "do mar se diz terra à vista". Assim como nas outras duas letras anteriormente analisadas, o eu-lírico valoriza o lugar privilegiado de sua terra de forma emocionada, na confissão: "eu **estou apaixonado/** por uma menina terra (...)/ eu sou um leão de fogo/ sem ti me consumiria/ a mim mesmo eternamente/ e de nada valeria/ acontecer de eu ser gente". A profusão de imagens sensoriais é condensada a cada estrofe nos mesmos versos, "por mais distante o errante navegante/ quem jamais te esqueceria?", num efeito convergente de uma fala que é mítica, pois que remete a ícones seculares, a lembrar os navegadores portugueses-conquistadores do Brasil, "terra" natal - e milenares - os argonautas de Homero. Encontram-se condensados nos dois versos os sentimentos de falta, sofrimento no exílio e orgulho da pátria-macro (Brasil) e micro (Bahia): "tudo tudo na **bahia/** faz a gente querer bem". Instaura-se aí o discurso

nacional dialético e dialógico, tendo a metáfora **terra** como o eixo em torno do qual circula todo um universo ideológico que se pode datar, bastando para isso identificar a vivência expressa pelo eu-lírico e a do poeta, já que ambos se confundem pelos índices confessionais subjetivos que são também intersubjetivos: ("Terra/ (...) **Quem** jamais te esqueceria?"; "que a força mande coragem/ pra **gente** te dar carinho/ durante toda a viagem").

Da recente história do Brasil lembre-se o momento em que a "terra" estava "coberta de nuvens", e que poetas foram presos em celas de cadeia para serem depois mandados ao exílio, correspondente ao pós-golpe de 1964, quando instaurou-se a ditadura no Brasil. Veja-se o depoimento de Caetano Veloso (1999, p. 413-420):

Depois de passar quatro meses confinado em Salvador, Gil e eu fomos convidados a deixar o país. (...) os policiais nos estavam conduzindo até o interior do avião que nos levaria para a Europa e um deles me disse: "Não volte nunca mais" (...) foi uma horrível tristeza constatar que meus problemas de amor com o Brasil eram mais profundamente complicados do que eu era capaz de admitir (...)

Se foi dito que a arte poética de Chico Buarque é multidimensional, a de Caetano Veloso não é menos. "Seu êxito esteve sempre ligado à amplitude do gesto artístico com o qual cruzou várias vezes o campo da experimentação sem deixar de atingir, para além dele, um *ethos*, superior à técnica (...) Caetano salta de um extremo a outro revertendo toda expectativa em torno de sua obra e obedecendo unicamente aos impulsos internos de criação." (Tatit, 1996, p. 263). Esta "amplitude" conseguida por Caetano deve-se a sua especialíssima habilidade de incorporação da arte de outros cancionistas a sua própria, deixando assim sua obra miscigenada e fortalecida por muitas dicções de artistas nacionais e internacionais. Segundo Tatit, Caetano gosta de ser Jorge Ben Jor, Roberto Carlos, Chico Buarque, Carmem Miranda, Peninha, João Gilberto, Beatles, Bob Dylan ou Stevie Wonder e de referenciá-los em suas canções.

A obra de Caetano traz, também, desde o início com o Tropicalismo, as pistas de seu processo criativo e de suas opções de criação. Um "manual de criação" poderia ser escrito apenas com versos e imagens de sua própria poética. Esta, caracteristicamente pós-modernista, se dá sobretudo pelo processo de incorporação automático de imagens poéticas de ícones criados pela união de fragmentos do mundo exterior, dando passagem à voz da subjetividade pós-moderna. Uma voz cuja existência não pressupõe fronteiras limitadoras e individualizadoras dos conteúdos. Segundo Silva (1999, p. 115), funcionando como uma "vivenciadora do caos" fundem-se na voz lírica "as identidades histórica e simbólica do homem, aliando-se as elaborações histórica e imaginária na construção de uma nova dimensão humano-existencial".

Se "ordenar o caos" é criar semiotizando e aí se instaura a voz auto-referenciadora modernista, no nível da enunciação, "vivenciar o caos é ressemiotizar o criado", fenômeno que ocorre no nível do enunciado. Este, desarticulado do texto original, perde a condição de signo, "passando a integrar o novo texto como significantes do referente poético construído (...)". "A hétero-referenciação constrói um eu-lírico metonímico pela despersonalização da expressão subjetiva que integra o espaço lírico do novo poema" (...) "submetidos à elaboração intra-textual hétero-referenciadora, os enunciados poéticos, inseridos na nova cadeia significante, perdem a condição sógnica particularizada que os prendia aos seus respectivos referentes poéticos e recuperam a condição lingüística original de significantes, que lhes permite assumir nova vinculação sógnica com o referente poético intratextualizado" (Silva, 1999, p. 117).

Caetano Veloso utilizou-se desse procedimento, incorporando nas letras de suas canções conceitos poéticos de autores canônicos da poesia brasileira. É possível achar conexões bastante diversificadas em sua obra, desde Gregório de Matos em "Triste Bahia", a Oswald Andrade, em "Jóia"³⁹, passando por

"Jóia"

Beira de mar beira de mar beira
de maré na américa do sul um
selvagem levanta o braço abre a
mão a tira um caju um
momento de grande amor de
grande amor

Copacabana Copacabana
louca total e completamente louca
a menina muito contente
toca a coca-cola na boca
um momento de puro amor
de puro amor

Gonçalves Dias ou Álvares de Azevedo e pela já mencionada poesia concretista em "Júlia/moreno"⁴⁰.

Contemporâneo de Caetano, seu "pai" (ou irmão) musical, Gilberto Gil, também como aquele, um estudioso da arte poética, valeu-se dos recursos da metalinguagem⁴¹, da auto-referenciação e da hétero-referenciação na composição

⁴⁰ "**Júlia/moreno**"

uma talvez júlia
uma talvez júlia não
uma talvez júlia não tem
uma talvez júlia não tem nada
uma talvez júlia não tem nada a ver
uma talvez júlia não tem nada a ver com isso
uma júlia um quiçá moreno
um quiçá moreno nem
um quiçá moreno nem vai
um quiçá moreno nem vai querer
um quiçá moreno nem vai querer saber
um quiçá moreno nem vai querer saber qual era
um moreno

⁴¹ "**Metáfora**"

Uma lata existe para conter algo.
Mas quando o poeta diz lata
Pode estar querendo dizer incontível

Uma meta existe para ser um alvo.
Mas quando o poeta diz meta
Pode estar querendo dizer o inatingível

Por isso não se meta a exigir do poeta Que
determina o conteúdo em sua lata Na lata
do poeta tudo-nada cabe. Pois ao poeta
cabe fazer Com que na lata venha caber O
incabível

Deixe a meta do poeta, não discuta. Deixe
a sua meta fora da disputa Meta dentro e
fora. lata absoluta Deixe-a simplesmente
metáfora.

das letras de suas canções. Destaca-se a letra de "Marginália II"⁴² na qual, apro-priando-se de referências religiosas, literárias e culturais, o autor compõe um retrato crítico do Brasil: "**Eu, brasileiro**, confesso minha culpa, meu pecado/ meu sonho desesperado, meu bem guardado segredo/ minha aflição".

As referências mencionadas são incorporadas à letra e passam a significar para além do referente original, pois são identificadas pelo inconsciente coletivo do cidadão (leitor) brasileiro. Há as referências culturais como pedir a bênção, a lenda do lobisomem (que "começa" na lua cheia), a canção de Almira e Jackson do Pandeiro ("Yes, nós temos bananas"), referências religiosas ligadas à confissão (mea culpa/pecado/segredo), bem como referências literárias a Gilberto Freyre ("tropical melancolia"), Casimiro de Abreu ("canto da juriti") e Gonçalves Dias ("minha terra tem palmeiras").

A metonímia é o recurso semântico de base desta letra. Há neste texto quatro verbos conjugados na primeira pessoa do singular, vários pronomes pos-⁴²

"Marginália II"

Eu. brasileiro, confesso minha culpa, meu pecado
Meu sonho desesperado, meu bem guardado segredo.
Minha aflição.
Eu. brasileiro, confesso minha culpa, meu pecado.
Pão seco de cada dia, tropical melancolia,
Negra solidão.
Aqui é o fim do mundo, aqui é o fim do mundo.
Aqui é o fim do mundo...
Aqui. o terceiro mundo pede a bênção e vai dormir
Entre cascatas, palmeiras, araçás e bananeiras.
Ao canto do juriti.
Aqui. meu banho de Glória, aqui. meu laço e cadeia.
Conheço bem minha história, começa na lua cheia.
Termina antes do fim.
Aqui é o fim do mundo, aqui é o fim do mundo.
Aqui é o fim do mundo...
Minha terra tem palmeiras onde sopra o vento forte
Da fome. do medo e, muito principalmente da morte.
O lelé. ô lalá...
A bomba explode lá fora, agora o que vou temer?
Oh, yes. nós temos bananas até para dar e vender.
Ô lelé. ô lalá...
Aqui é o fim do mundo, aqui é o fim do mundo.
Aqui é o fim do mundo...

sessivos de primeira pessoa e dois pronomes pessoais "eu". "Eu, brasileiro, **confesso minha culpa, meu pecado/ meu sonho desesperado, meu bem guardado segredo/ minha aflição**". O "eu" e seus referentes representam a personificação metonímica da nação brasileira.

A voz que fala inclui-se no contexto quando identifica-se como cidadão **brasileiro**. Os elementos poéticos, marcos da nacionalidade ufanista, são des-contextualizados, explicitando a realidade presentificada de país: "**Minha terra tem palmeiras onde sopra o vento forte/ Da fome, do medo e, muito principalmente da morte**". O eu-lírico não fala por si, apenas. A "tropical melancolia" está disseminada no identificador espacial: "**aqui, o terceiro mundo...; aqui é o fim do mundo**", imagem que nos remete ainda uma vez a Caetano e às referências sociais nas analogias da canção "Haiti"⁴³: "O Haiti é **aqui**".

⁴ "Haiti"

Quando você for convidado pra subir no adro / Da fundação casa de Jorge Amado / Pra ver do alto a fila de soldados, quase todos pretos / Dando porrada na nuca de malandros pretos / De ladrões mulatos e outros quase brancos / Tratados como pretos / Só pra mostrar aos outros quase pretos / (E são quase todos pretos) / E aos quase brancos pobres como pretos / Como é que pretos, pobres e mulatos / E quase brancos quase pretos de tão pobres são tratados / E não importa se os olhos do mundo inteiro Possam estar por um momento voltados para o largo Onde os escravos eram castigados / E hoje um batuque um batuque / Com a pureza de meninos uniformizados de escola secundária Em dia de parada / E a grandeza épica de um povo em formação / Nos atrai, nos deslumbra e estimula / Não importa nada: / Nem o traço do sobrado / Nem a lente do fantástico, / Nem o disco de Paul Simon / Ninguém, ninguém é cidadão / Se você for a festa do pelo, e se você não for / Pense no Haiti, reze pelo Haiti O Haiti é aqui / O Haiti não é aqui / E na TV se você vir um deputado em pânico mal dissimulado / Diante de qualquer, mas qualquer mesmo, qualquer, qualquer / Plano de educação que pareça fácil Que pareça fácil e rápido E vá representar uma ameaça de democratização / Do ensino do primeiro grau / E se esse mesmo deputado defender a adoção da pena capital / E o venerável cardeal disser que vê tanto espírito no feto / E nenhum no marginal / E se, ao furar o sinal, o velho sinal vermelho habitual / Notar um homem mijando na esquina da rua sobre um saco / Brilhante de lixo do Leblon / E quando ouvir o silêncio sorridente de São Paulo Diante da chacina / 111 presos indefesos, mas presos são quase todos pretos / Ou quase pretos, ou quase brancos quase pretos de tão pobres / E pobres são como podres e todos sabem como se tratam os pretos / E quando você for dar uma volta no Caribe / E quando for trepar sem camisinha / E apresentar sua participação inteligente no bloqueio a Cuba / Pense no Haiti, reze pelo Haiti / O Haiti é aqui O Haiti não é aqui.

3.4.3 - Belchior, Ze Ramalho e o hibridismo poético identificador do "sujeito" brasileiro

*Diz, América, que és nossa só porque hoje
assim se crê./ Há motivos para festa?/
Quinhentos anos de quê?*

Belchior/Eduardo Labarinois

Legítimos "membros literários da comunidade da música popular", como os define Perrone (1988, p. 132), Belchior e Zé Ramalho derivaram suas composições da poesia oral popular do Nordeste brasileiro. As referências do regional, no entanto, embora situem e enriqueçam as letras poéticas, a ele não se limitam. Ambos os poetas dão o salto mítico e conseguem narrar a nação à maneira de Caetano Veloso, superpondo fragmentos, restaurando a tradição, transcendendo espaço e tempo e condensando num simbolismo imagético sua visão de Brasil.

É essa canção lírica de raízes regionais, com implicações problematizantes do "ser" no espaço e no tempo, que adentra os anos 70 com a força icônica da hétero-referenciação.

Belchior faz citações diretas dos poetas do cânone, ou bem incorpora em seus textos os versos de muitos deles. Ele próprio se considera um "cancioneiro", um fabricante de canções no sentido medieval. Belchior considera a letra o mais importante componente de suas canções, e fala da música como uma intensificação dos textos que os torna mais acessíveis e mais poderosos do que a poesia exclusivamente escrita.

O título do poema "Divina comédia humana"⁴⁴ é formado pelos títulos dos clássicos de Dante e de Balzac, e os versos finais incorporam a "Via láctea" de Olavo Bilac. Ao lado desse eruditismo, o poeta abre a primeira estrofe com uma imagem tão prosaica quanto perfeita, na analogia representativa da angústia: "Estava mais angustiado que um goleiro na hora do gol". Na segunda estrofe retorna à referência da *Divina Comédia*, de Dante: "Quero gozar no seu céu:/ pode ser no seu **inferno**/ viver a **divina comédia** humana/ onde nada é eterno". A dicotomia céu x inferno é neutralizada pela disposição anímica do eu-lírico de viver o que a vida a ele apresentar: "**Deixando a profundidade de lado (...)/ dizendo Sim! À paixão,/ morando na filosofia**". A quarta e última estrofe, que referencia "Via Láctea" de Olavo Bilac, é a justificativa ao "interlocutor" de sua escolha: "Ora (**direis!**) ouvi estrelas. Certo,/ per-deste o senso/ E eu vos direi, no entanto, **enquanto houver espaço, corpo, tempo/ e algum modo de dizer Não! Eu canto**". Temos nos versos acima um posicionamento que rompe o individualismo pressuposto pelo "outro": "ora **direis** ouvir estrela (...) e **eu vos direi**, no entanto". A expressão **no entanto** significa, aí, **ao contrário**. "Ouvir estrelas" é o modo do eu-lírico estar vivo, é a marca de sua mais profunda lucidez; da consciência de que há um papel essencial a cumprir como personagem da "divina comédia humana". Esse "papel" é o da voz que não quer nunca se calar e que buscará sempre os meios para se fazer ouvir: "**enquanto houver espaço, corpo, tempo/ e algum modo de dizer Não/ Eu canto**".

⁴⁴ "**Divina comédia humana**"

Estava mais angustiado que um goleiro na hora do gol
Quando você entrou em mim como o sol num quintal
Aí, um analista amigo meu disse que, desse jeito,
Não vou ser feliz direito.
Porque o amor é uma coisa mais profunda
Que um encontro casual
Aí, um analista amigo meu disse que, desse jeito.
Não vou viver satisfeito.
Porque o amor é uma coisa mais profunda
Que uma transa sensual.

Deixando a profundidade de lado. Eu quero é ficar
colado à pele dela, noite e dia, Fazendo tudo e, de novo.
dizendo Sim! À paixão. Morando na filosofia.

Quero gozar no seu céu: Pode ser no
seu inferno. Viver a divina comédia
humana, Onde nada é eterno.

"Ora (direis!) ouvir estrelas. Certo, perdeste o
senso! E eu vos direi, no entanto," enquanto
houver espaço, corpo, tempo e algum modo
de dizer Não! Eu canto.

Outra letra poética na qual a hetero-referenciação se faz presente e "Apenas um rapaz latino-americano"⁴⁵. O eu-lírico referencia Caetano Veloso pela incorporação de duas letras: "Divino, maravilhoso" e "É proibido proibir", reformando-lhes o sentido. Na primeira estrofe há a valorização da composição referenciada: "Eu sou apenas um rapaz latino-americano (...)/ **mas trago de cabeça uma canção do rádio/ em que um antigo compositor baiano me dizia: Tudo é divino.**

⁴⁵ "Apenas um rapaz latino-americano"

Eu sou apenas um rapaz latino-americano sem dinheiro no banco.
Sem parentes importantes e vindo do interior
Mas trago de cabeça uma canção do rádio
Em que um antigo compositor baiano me dizia:
"Tudo é divino. Tudo é maravilhoso!"
Tenho ouvido muitos discos,
Conversado com pessoas.
Caminhado o meu caminho...
Papo. o som dentro da noite
E não tenho um amigo sequer que ainda acredite nisso. não.
(Tudo muda. E com toda razão.)

Eu sou apenas um rapaz latino-americano.
Sem dinheiro no banco, sem parentes importantes e vindo do interior
Mas sei que tudo é proibido.
Aliás, eu queria dizer que tudo é permitido.
Até beijar você no escuro do cinema, (quando ninguém nos vê...)

Não me peça que eu lhe faça uma canção como se deve:
Correta, branca, suave, muito limpa, muito leve.
Sons palavras são navalhas.
E eu não posso cantar como convém.
Sem querer ferir ninguém:

Mas não se preocupe, meu amigo.
Como os horrores que eu lhe digo. Isto
é somente uma canção. A vida.
realmente, é diferente. Quer dizer: ao
vivo é muito pior!

Eu sou apenas um rapaz latino-americano, sem dinheiro no banco Por favor, não saque a arma no saloon. Eu sou apenas o cantor. Mas se depois de cantor você ainda quiser me atirar. Mate-me logo à tarde, às três. Que à noite eu tenho compromisso E não posso faltar por causa de vocês.

Eu sou apenas um rapaz latino-americano, sem dinheiro no banco,
Sem parentes importantes e vindo do interior.
Mas sei que nada é divino
Nada é maravilhoso
Nada é secreto.
Nada é misterioso. Não.

Tudo é maravilhoso". No entanto, o eu-lírico diz na segunda estrofe que "não [tem] um amigo sequer que ainda acredite nisso, não/ (Tudo muda. E com toda razão.); este desencanto é reafirmado pelo próprio eu-lírico na sétima e última estrofe, quando de novo menciona sua condição: "sou **apenas** um rapaz latino-americano, **sem** dinheiro no banco, **sem** parentes importantes e vindo do interior" (índices de exclusão social explicitados de sua condição social).

Apesar dessa condição, o eu-lírico "sabe" mostrar-se consciente da situação contextual presente, quando revela: "**Mas sei** que nada é divino/ Nada é maravilhoso/ Nada é secreto/ Nada é misterioso. Não". É esta condição de "quem sabe" que lhe dá o poder de agradar e de ferir: "Não me peça que eu lhe faça uma canção como se deve: / correta, branca/ suave, muito limpa, muito leve./ Sons palavras são navalhas/ E **eu não posso cantar** como convém,/ **sem querer ferir ninguém**". Está aí a marca de compromisso da poesia com o real ("mas sei que **nada** é divino") x o ideal ("**tudo** é divino[...]), condensada na antítese estabelecida pelos pronomes indefinidos **nada e tudo**.

Já libertos pelo tempo (outro) e pelas mudanças político-sociais que se sucederam no final dos anos de 1970, mas ainda receptores dos estilhaços do pós-1964, Belchior e Zé Ramalho desenvolveram uma poética mais livre das polarizações ideológicas brasileiras que existiram entre os anos de 1964 e 1974, datas que situam os "anos de chumbo" (referência à ditadura militar no Brasil) para a arte brasileira. Não podem ser identificados, no entanto, como pertencentes à geração de 1980, quando há a ascensão das bandas de rock e as letras das canções expõem o desencanto de uma geração herdeira da ação predatória do autoritarismo sobre os sistemas cultural e educacional no País, nas décadas anteriores.

Belchior e Zé Ramalho não se contaminaram pelo desencanto ou pelo niilismo. O fato de terem tido seu auge inicial no cenário artístico em meados dos anos de 1970 os colocou como receptores imediatos dos cancionistas da geração de

1960, entre eles Chico Buarque e Caetano Veloso, sobretudo, incorporando as lições de vanguarda e a elas acrescentando sua singularidade. Segundo Perrone (1988, p. 138):

Existe um conceito todo abrangedor no universo artístico de Zé Ramalho. Sua inspiração é, em suas próprias palavras, "atávica", isto é, uma emanção de uma vasta herança cultural. Para ele, o lirismo é a recepção e transmissão de mensagens de uma fonte arquetípica: "... o trabalho do artista de receber as mensagens do mistério da criação." Esta noção é explorada na recitativa "Avôhai", cuja figura central majestosa é uma combinação de "avô" e "pai": Oh! Meu velho e invisível Avôhai/ Oh! meu velho e indivisível Avôhai.../ Eu tenho a palavra certa pra doutor não reclamar:/ Avôhai Avôhai Avôhai.

Este nome possui um significado simbólico claro na canção, de cuja opacidade podemos extrair uma mensagem representativa: a admiração pelos seus ancestrais permite ao cantor transcender um estado de confusão emocional e espiritual. O próprio poeta comenta sua visão: "... o momento de Avôhai Avôhai representa justamente os antepassados de cada ser humano, a raiz de cada ser humano... um arquétipo inclusive infinito." Esta clara identificação com a cultura dos ancestrais é a chave para uma apreciação deste trovador moderno. O conteúdo de "Avôhai" reflete as características principais da poesia da canção de Zé Ramalho: a utilização de figuras greco-latinas, a modalidade profética e as reformulações da poética de cantoria.

Para exemplificar o hibridismo de sua obra, e para inseri-la na corrente mitogênica que sublinha o projeto nacionalista da poesia brasileira, destacam-se as letras de "Admirável gado novo"⁴⁶ e "A terceira lâmina"⁴⁷. Ambas apresentam as percepções do eu-lírico frente ao contexto sócio-histórico. No primeiro verso de "Admirável gado novo", o eu-lírico dirige-se ao "outro" de forma exclusiva: "**Vocês** que fazem parte dessa massa", evidenciando a não-aceitação em fazer parte de uma "engrenagem" - já corrompida pela "ferrugem": "E ver que toda essa engrenagem/ **Já sente a ferrugem lhe comer.**"

No título há a referência à obra de Aldous Huxley, "Admirável Mundo Novo", que relata a experiência de nosso mundo no futuro, quando a ciência faria nascer seres programados para determinadas funções e que, por isso, estariam sempre satisfeitos, pois não teriam como se frustrar. Seres tratados como gado, marcados e controlados sem individualizações. "Êh, ôh, ôh, **vida de gado povo marcado/ Êh povo feliz**". No entanto, o eu-lírico não fala deste povo no futuro. Seu

⁴⁶ "**Admirável gado novo**"

Vocês que fazem parte dessa massa
Que passa nos projetos do futuro
É duro ter que caminhar
E dar muito mais do que receber
E ter que demonstrar sua coragem
A margem do que possa parecer
E ver que toda essa engrenagem
Já sente a ferrugem lhe comer
Êh. ôh. ôh. vida de gado/povo marcado
Eh povo feliz

Lá fora faz um tempo confortável
A vigilância cuida do normal
Os automóveis ouvem a notícia
Os homens a publicam no jornal
E correm através da madrugada
A única velhice que chegou
Demoram-se na beira da estrada
E passam a contar o que sobrou

⁴⁷ "**A terceira lâmina**"

E aquele que fere
Que virá mais tranqüila
Com a fome do povo
Com pedaços da vida
Com a dura semente
Que se prende no fogo
De toda multidão
Acho bem mais do que pedras na mão
Dos que vivem calados
Pendurados no tempo
Esquecendo os momentos
Na fundura do poço
Na garganta do fosso
Na voz de um cantador

E virá como guerra
A terceira mensagem
Na cabeça do homem
Aflição e coragem
Afastado da terra
Ele pensa na fera
Que começa a devorar
Acho que os anos irão se passar
Com aquela certeza
Que teremos no olho
Novamente a idéia
De sairmos do poço
Da garganta do fosso
Na voz do cantador

tempo é presentificado ("faz, cuida, ouvem, publicam, corre, demoram"); o "controle" se dá agora: "Lá fora faz uma tempo confortável/ A **vigilância cuida do normal**". Os versos finais remetem às conseqüências de uma atitude passiva: "E correm através da madrugada/A única velhice que chegou/ Demoram-se na beira da estrada/ E **passam a contar o que sobrou**".

A letra de "A terceira lâmina" aparece como uma solução que não permita as conseqüências enunciadas em "Admirável gado novo", ou seja, a felicidade pasteurizada, fruto da acomodação e da negação dos problemas da coletividade. Em "A terceira lâmina" o movimento semântico é de inclusão do eu-lírico no contexto que o cerca. As imagens do eu inserido na "multidão" vão se sucedendo, numa primeira instância de leitura, por meio de enxurrada lingüística de associações herméticas: "virá como guerra/ a terceira mensagem/ na cabeça do homem/ aflição e coragem". O ritmo ágil imprimido pelas redondilhas menores confirma em nível estrutural esta "aflição" do eu-lírico.

Numa segunda instância de leitura as imagens se concentram nas referências coletivas ("povo", "multidão", "os que vivem calados") e o caos coletivo encontra a redenção na voz do cantador: "Acho que os anos irão passar/ com aquela certeza/ que teremos no olho/ **novamente a idéia/ de sairmos do poço/ na voz do cantador**". Na expressão metafórica "**sairmos** do poço", com verbo na primeira pessoa do plural, o eu-lírico inclui-se, indicando que há esperança e saída para o povo sofrido, pela via da arte. Esta idéia é encontrada em "Paratodos" de Chico Buarque de Hollanda, no verso "a viola me redime", no qual, como foi observado em análise anterior, **viola** aparece como metonímia para o artista cancionista que é o mesmo "cantador" de Zé Ramalho.

A canção é, portanto, o salto da transcendência do momentâneo, do particular, para a reflexão existencial intersubjetiva sobre a função da arte: "Acho bem mais do que pedras na mão/ dos que vivem calados/ pendurados no tempo/ esquecendo os momentos/ na fundura do poço/ na garganta do fosso/ **na voz de um cantador**. O "cantador" é a voz que fala pelos que não conseguem ou não podem falar ("dos que vivem **calados**"). No encadeamento dos versos aparece a idéia do homem "afastado da **terra**", uma das fontes de seu sofrimento - "afastado da terra/

ele pensa na fera/ que começa a devorar". O conflito deste "ser", que é o conflito do homem do povo na busca de saídas para uma situação momentaneamente de-salentadora, é condensado no texto em vocábulos com forte carga semântica indicativa de dor: **fere, fome, pedras, guerra, aflição, devorar**, compondo uma ima-gética de disjunção e dilaceramento existencial: "É aquele que fere/ que virá mais tranqüilo/ com a fome do povo/ **com pedaços da vida".**

As letras de Belchior e Zé Ramalho mostram um pano de fundo que bebe na tradição da música popular do interior, na música folclórica e as transcende pela incorporação de uma visão poética contemporânea essencialmente urbana.

3.4.4- "Ideologia", "Brasil" e "Geração Coca-Cola": a força crítica das letras do rock da geração de 1980

*Nada mais vai me ferir/ É que eu já me
acostumei/ com a estrada errada que segui.*
Renato Russo

Nesse momento da história da MPB, com o início da redemocratização no Brasil, iniciam-se os anos de 1980 e a ascensão das bandas de rock. Segundo Souza (1995, p. 101):

O principal que postulo é mostrar como a ascensão do rock vai exibir uma dura realidade da sociedade brasileira (enfrentada sobretudo pelos mais jovens) pós-ditadura. É que, no momento em que o autoritarismo começa a perder suas bases de sustentação, permitindo pela primeira vez a publicização dos desejos e assombrações da nova geração, as elaborações artísticas e políticas dessa mesma geração mostram-se fragilizadas pela ação predatória do autoritarismo sobre os sistemas cultural e educacional.

A banda do compositor Renato Russo, "Legião Urbana", vai se afirmar como porta-voz dessa nova geração e apresentar uma poética cuja linha mestra é o enfrentamento entre o eu-jovem e a sociedade. A trajetória das canções da banda vai apresentar um panorama crítico do Brasil herdado da geração anterior,

alimentando a corrente mitogênica pela atualização das questões referentes a injustiça social, à repressão, à ética, à censura e aos desmandos do poder. Em depoimento à jornalista Denise Domingos (Revista Amiga, Bloch, nº 1.024, p. 58) Renato Russo avalia críticas recebidas:

Dizem que não temos caráter. Crescemos em meio a uma Ditadura, vendo Nationalkid e os Três Patetas. Como eles querem que eu saiba o que foi a Coluna Prestes etc? Quer dizer: nega-se o alimento para uma pessoa e depois reclama-se que a pessoa é mal nutrida.

Renato Russo encarna nessa fala o que construiu esteticamente em "Geração Coca-cola"⁴⁸ - São os "filhos da **revolução**" e classe média "somos **burgueses** sem religião", filhos da nação Brasil "somos o **futuro** da nação", uma nação que assiste a sua perda de identidade, e cujos jovens ficaram sem referenciais verdadeiramente pátrios, jovens que são os da "Geração coca-cola". Produzidos, programados, orientados, mergulhados no padrão alienante dos valores da massa urbana que sobreviveu à Ditadura, com a memória fragmentada e o peso enorme de ter que reconstruir o País e sua massa crítica, esses jovens não sabem ainda como caminhar. Seu "grito" é o grito ingênuo da rebeldia que não sabe contra o que rebelar-se, mas que precisa deixar registrado que, embora não saiba o que fazer, não aceita mais calar-se.

Percebe-se aí o contraponto da geração de 1960 e de suas palavras de ordem. Contra o "quem sabe faz a hora/ não espera acontecer", a "geração Coca-cola" rebate: "Desde pequenos nós comemos lixo (...)/ mas agora chegou nossa vez/ vamos cuspir de volta o lixo em cima de vocês". As letras de Renato Russo não explicitam saídas, mas as problematizam. A geração que agora pode falar,

⁴⁸ "Geração coca-cola"

Quando nascemos fomos programados / A receber o que vocês nos empurraram com os enlatados / Dos USA de nove às seis
Desde pequenos nós comemos lixo comercial e industrial / Mas agora chegou nossa vez / Vamos cuspir o lixo de volta em cima de vocês
Somos os filhos da revolução / Somos burgueses sem religião / Nós somos o futuro da nação / Geração Coca-Cola /
Depois de vinte anos na escola / Não é difícil aprender todas as manhas do seu jogo sujo / Não é assim que tem que ser? Vamos fazer nosso dever de casa / E aí, então, vocês vão ver / Suas crianças derrubando reis / Fazer comédia no cinema com as suas leis
Somos os filhos da revolução / Somos burgueses sem religião / Nós somos o futuro da nação / Geração Coca-Cola.geração Coca-Cola
Geração l'oca-Cola.geração Coca-Cola Depois de vinte anos na escola / Não é difícil aprender / Todas as manhas do seu jogo sujo / Não é assim que tem que ser? / Vamos fazer nosso dever de casa / E aí, então, vocês vão ver / Suas crianças derrubando reis
Fazer comédia no cinema com as suas leis / Somos os filhos da revolução / Somos burgueses sem religião / Nós somos o futuro da nação
Geração Coca-Cola.geração Coca-Cola / Geração Coca-Cola.geração Coca-Cola

sem a repressão do censor que Chico Buarque tinha que burlar, explicita preocupações cuja convergência se dará na questão - título da canção "Que país é este?", como será demonstrado na seqüência.

Os poetas-letristas da geração de 1980, entre os quais destacam-se, além de Renato Russo, Cazuzza e Arnaldo Antunes, são os expoentes de uma movimentação artística simultânea que refletiu muito sobre a nação de forma crítica pela via de textos e atitudes sociais irreverentes.

Cazuzza, na canção "Ideologia"⁴⁹, expressou os dilemas de sua geração, a perda das ilusões, através do contraste dos tempos passado e presente: "Aquele garoto que ia mudar o mundo/ agora assiste a tudo em cima do muro". Os últimos dois versos da canção resumem a crítica ao momento presente, quando o muro é a representação da grande barreira que os jovens encontram à participação no mundo contemporâneo. O refrão "Meus heróis morreram de *overdose*/ meus inimigos estão no poder/ ideologia, eu quero uma pra viver" expressa veementemente a necessidade de se ter uma idéia por que lutar e na qual acreditar, uma idéia que o mova, como no passado. Pode-se dizer que "Ideologia" tornou-se um clássico representativo de sua época.

Dapieve (1995, p. 72) observa que, à época em que Cazuzza fazia parte do grupo "Barão Vermelho", "era Frejat que fazia os poemas de Cazuzza caberem nas músicas". Mas foi em carreira solo que o poeta confirmou uma poética nacionalista, inserida no disco "Ideologia", de 1988, sobretudo com as letras da faixa título, já mencionada anteriormente, e "Brasil"⁵⁰ - "hino oficioso de um país sem ética" (idem, p. 76). A visão crítica e cáustica da nação é retratada nas imagens que explicitam o "legado" ilusório que as novas gerações recebem "... essa festa

⁴⁹ "Ideologia"

Meu partido é um coração partido/ e as ilusões estão todas perdidas./ Os meus sonhos foram vendidos tão barato que nem acredito. Eu nem acredito que aquele garoto/ que ia mudar o mundo freqüenta agora as festas do "grand monde"./ Meus heróis morreram de "overdose"/ meus inimigos estão no poder. Ideologia, eu quero uma pra viver./ O meu prazer agora é risco de vida meu "se\ and drugs" não tem nenhum "rock'n roll"./ Eu vou pagar a conta do analista/ pra nunca mais ter que saber quem eu sou. Pois aquele garoto que ia mudar o mundo, agora assiste a tudo em cima do muro.

⁵⁰ "Brasil"

Não me convidaram Pra essa festa pobre/ Que os homens armaram/ Pra me convencer/ Apagar sem ver, Ioda essa droga. Que já vem malhada' Antes de eu nascer/ Não me ofereceram/ Nem um cigarro.' Piquei na porta/ Estacionando os carros Não me elegeram/ Chefe de nada O meu cartão de crédito/ E uma navalha Brasil/ Mostra tua cara' Quero ver quem paga Pia gente ficar assim/ Brasil/ Qual é o teu negócio/ O nome do teu sócio/ Confia em mim/ Não me convidaram pra essa festa pobre Que os homens armaram Pra me convencer/ Apagar sem ver/ Toda essa droga⁷ Que já vem malhada. Antes de eu nascer (...)

pobre / que os homens armaram / pra me convencer / a pagar sem ver / toda essa droga / que já vem malhada / **antes de eu nascer**". O verso em tom imperativo: "Brasil, mostra tua cara" remete, então, circularmente à pergunta "Que país é este?", de Renato Russo e à questão da busca de uma identidade nacional.

O "classificável" como neo-barroco Arnaldo Antunes, em "Inclassificáveis"⁵¹, reflete sobre a condição mestiça que caracterizou a cultura brasileira usando um recurso muito comum ao barroco do séc. XVI, a pergunta iniciativa: "que preto, que branco, que índio o quê?/ que branco, que índio, que preto o quê?/ que índio, que preto, que branco o quê? (...)", ao que ele propriamente responde que "aqui somos mestiços mulatos/ cafuzos, pardos mamelucos sararás/ crilouros guraranisseis e judárabes (...) somos o que somos/ inclassificáveis".

Voltando à poética de Renato Russo, este aborda o mesmo tema social desenvolvido por Antunes, amplificando-o ao nível dialético existencial, como é sua característica. Em "Índios",⁵² apresenta os sentimentos de engano, mágoa e decepção

¹ "Inclassificáveis"

Que preto, que branco, que índio o quê?/ Que branco, que índio, que preto o quê?/ Que índio, que preto, que branco o quê?/ Que preto branco índio o quê?/ Branco índio preto o quê?/ Branco índio preto o quê?/ Índio preto branco o quê?/ Aqui somos mestiços mulatos. Calusos pardos mamelucos sararás/ Crilouros guaranisseis e judárabes ürienlupis orientupis Ameriquítalos lusos nipo caboclos Orientupis Iberibárbaros indo ciganagôs/ Somos o que somos Inclas-sificáveis/ Não tem um. tem dois./ Não tem dois. tem três. Não tem lei. tem leis./ Não tem vez. tem vezes./ Não tem deus. tem deuses. Não há sol a sós/ Aqui somos mestiços mulatos Cafuzos pardos tapuias tupinamboclos/ Americarataís yoru-bárbaros Somos o que somos Inclassificáveis/ Que preto, que branco, que índio o quê?/ Que branco, que índio, que preto o quê?/ Que índio, que preto, que branco o quê?/ Que preto branco índio o quê?/ Branco índio preto o quê?/ Não tem um. tem dois./ Não tem dois. tem três./ Não tem lei. tem leis./ Não tem vez. tem vezes./ Não tem cor. tem cores./ Não tem deus. tem deuses. Não há sol a sós Egipciganos tupinamboclos/ Yorubárbaros carataís Caribocarijós orientapuias/ Ma-memulatos tropicaburés Chibarrosados mesticigenados/ Oxigenados debaixo do sol.

⁵² "Índios"

Quem me dera. ao menos uma vez. Ter de volta todo ouro que entreguei/ A quem conseguiu me convencer/ Que era prova de amizade/ Se alguém levasse embora até o que eu não tinha.// Quem me dera. ao menos uma vez./ Esquecer que acreditei que era por brincadeira./ Que se cortava sempre um pano-de-chão De linho nobre e pura seda./ Quem me dera. ao menos uma vez./ Explicar o que ninguém consegue entender./ Que o que aconteceu ainda está por vir E o futuro não é mais como era antigamente.// Quem me dera. ao menos uma vez. Provar que quem tem mais do que precisa ter Quase sempre se convence que não tem o bastante/ E fala demais por não ter nada a dizer.// Quem me dera. ao menos uma vez Que o mais simples fosse visto como o mais importante./ Mas nos deram espelhos' E vimos um mundo doente. Quem me dera. ao menos uma vez./ Entender como um só Deus ao mesmo tempo é três/ E esse mesmo Deus foi morto por vocês - É só maldade então, deixar um Deus tão triste./ Eu quis o perigo e até sangrei sozinho./ Entenda - assim pude trazer você de voltar para mim.// Quando descobri que é sempre só você que tem a cura para o meu vício/ De insistir nessa saudade que eu sinto/ De tudo que eu ainda não vi.// Quem dera. ao menos uma vez./ Acreditar por um instante em tudo que existe./ acreditar que o mundo é perfeito./ E que todas as pessoas são felizes.// Quem me dera. ao menos uma vez./ Fazer com que o mundo saiba que seu nome/ Está em tudo e mesmo assim/ Ninguém lhe diz ao menos obrigado.// Quem me dera. ao menos uma vez./ Como a mais bela tribo, dos mais belos índios./ Não ser atacado por ser inocente.// Eu quis o perigo e até sangrei sozinho.// Entenda - assim pude trazer você de volta para mim/ Quando descobri que é sempre só você/ Que me entende do início ao fim/ E é só você que tem a cura para o meu vício/ De insistir nessa saudade que eu sinto/ De tudo que eu ainda não vi.// Nos deram espelhos e vimos um mundo doente - Tentei chorar e não consegui.

em contraponto com a inocência simbolizada pelos índios: "Quem me dera ao menos uma vez/ como a mais bela tribo, dos mais belos índios/ não ser atacado por ser inocente". E a esperança manifesta em "Quem me dera, ao menos uma vez/ acreditar por um instante em tudo que existe/ e acreditar que o mundo é perfeito" é aniquiladora com os versos finais: "mas nos deram espelhos e vimos um mundo doente" (...) É o fato - o que é real - percebido pelo sentido da visão ("vimos"...), se opondo definitivamente à vontade inicial do poeta: "Quem me dera ... ao menos uma vez...".

Dapieve (idem, ibidem, p. 20) assim avalia a produção de Renato Russo: "Suas letras eram universais porque eram profundamente pessoais. Tanto ao falar de política quanto ao falar de amor, uma única linha norteava sua poética: a busca da ética perdida" (...). "Dizia o que não poderíamos ou não conseguiríamos dizer sobre o Brasil": "Vamos celebrar a fome/ não ter a quem ouvir/ não ter a quem amar/ vamos alimentar o que é maldade/ vamos machucar um coração/ vamos celebrar nossa bandeira/ nosso passado de absurdos gloriosos/ tudo o que é gratuito e feio/ tudo o que é normal/ vamos cantar juntos o hino nacional" ("Perfeição"⁵³). (...) "De certa forma, todas as canções de Renato Russo eram canções políticas, de certa forma todas as suas canções eram canções de amor".

⁵³ "Perfeição"

1. Vamos celebrar a estupidez humana /A estupidez de todas as nações/ O meu país e sua corja de assassinos/ Covardes, estupradores e ladrões/ Vamos celebrar a estupidez do povo/ Nossa polícia e televisão/ Vamos celebrar nosso governo / E nosso estado, que não é nação/ Celebrar a juventude sem escola /As crianças mortas/ Celebrar nossa desunião/ Vamos celebrar Eros e Thanatos / Persephone e Hades/ Vamos celebrar nossa tristeza/ Vamos celebrar nossa vaidade.// 2. Vamos comemorar como idiotas/ A cada fevereiro e feriado/ Todos os mortos nas estradas/ Os mortos por falta de hospitais/ Vamos celebrar nossa justiça/ A ganância e a difamação/ Vamos celebrar os preconceitos/ O voto dos analfabetos/ Comemorar a água podre/ E todos os impostos Queimadas, mentiras e seqüestros/ Nosso castelo de cartas marcadas/ O trabalho escravo/ Nosso pequeno universo/ Toda hipocrisia e toda afetação/ Todo roubo e toda a indiferença/ Vamos celebrar epidemia:/ É a festa da torcida campeã.// 3. Vamos celebrar a fome/ Não ter a quem ouvir/ Não se ter a quem amar/ Vamos alimentar o que é maldade/ Vamos machucar um coração Vamos celebrar nossa bandeira/ Nosso passado de absurdos gloriosos/ Tudo o que é gratuito e feio/ Tudo o que é normal/ Vamos cantar juntos o Hino Nacional/ (A lágrima é verdadeira) Vamos celebrar nossa saudade/ E comemorar a nossa solidão.// 4. Vamos festejar a inveja/ A intolerância e a incompreensão/ Vamos festejar a violência/ E esquecer a nossa gente/ Que trabalhou honestamente a vida inteira/ E agora não tem mais direito a nada/ Vamos celebrar a aberração/ De toda a nossa falta de bom senso/ Nosso descaso por educação/ Vamos celebrar o horror/ De tudo isso - com festa velório e caixão/ Está tudo morto e enterrado agora/ Já que também podemos celebrar/ A estupidez de quem cantou esta canção.// 5. Venha, meu coração está com pressa/ Quando a esperança está dispersa/ Só a verdade me liberta/ Chega de maldade e ilusão. // Venha, o amor tem sempre a porta aberta/ E vem chegando a primavera/ Nosso futuro recomeça:/ Venha, que o que vem é perfeição.

A canção "Que país é este?"⁵⁴ virou hino (mantendo-se as proporções de contexto) contra a corrupção, grito de horror moral explícito. Os versos iniciais: "Nas favelas, no Senado/ sujeira pra todo lado/ ninguém respeita a Constituição/ mas todos acreditam no futuro da nação" apresentam a revolta do poeta contra uma situação inicialmente contraditória, que desemboca na irônica pergunta: "**que país é este**"...? que, de forma mais explícita ou menos, tem movido a poesia brasileira em sua trajetória de expressão nacionalista.

Esta trajetória remonta ao barroco cáustico de Gregório de Matos, o nosso "Boca do Inferno", ao nativismo neoclássico de José Basílio da Gama, ao indianismo romântico de Gonçalves Dias, ao modernismo crítico de Oswald de Andrade e dos que os sucederam na expressão mitopoetizada da brasilidade, no século XX, como Affonso Romano SanfAnna, com o poema de mesmo título que precedeu o de Renato Russo em uma década. Ambos vão apresentar a visão crítica e atormentada do "eu-lírico" acerca do mito do "Brasil, país do futuro". Como se pode observar pelos extratos grifados a seguir, para os dois poemas, um imaginário específico foi transportado pela corrente mitogênica de que fala Durand (1998), em épocas distintas, atualizando um mito que é latente deste imaginário e que tem perpassado os séculos, sendo retomado pela poética de enfoque nacionalista. Acerca deste estudo comparado, realizado sob a orientação acadêmica da autora deste trabalho, Ildelfonso de Souza, em sua dissertação que lhe permitiu o título de Especialista em Literatura Brasileira, assim percebe:

Seja o que for- inspiração pelo inconsciente coletivo, pode ser um dos casos -certo é que ambos se perguntaram: Que país é este? em título de poemas respectivos. Primeiro o professor doutor Affonso Romano, na segunda metade da década de 1970, e dez anos após, o ex-professor (de inglês) e jornalista Renato Russo, em 1987. O conteúdo com que esmiuça-⁵⁴ "**Que país é este?**"

Nas favelas, no Senado/ Sujeira pra todo lado/ Ninguém respeita a Constituição/ Mas todos acreditam no futuro da nação// Que país é este// No Amazonas, no Araguaia, na Baixada Fluminense/ Mato Grosso, nas Geraes e no Nordeste tudo em paz/ Na morte eu descanso mas o sangue anda solto/ Manchando os papéis, documentos fiéis/ Ao descanso do patrão/ Que país é este// Terceiro mundo se for/ Piada no exterior Mas o Brasil vai ficar rico/ Vamos faturar um milhão/ Quando vendermos todas as almas/ Dos nossos índios em um leilão// Que país é este?

ram a busca de resposta bem poderia render um debate, como esses que são promovidos em acalorados auditórios de colégios secundários, ou de ambientes universitários. As estrofes são, a um só tempo, coincidentes e antagônicas. Parece que se está ouvindo vozes alteradas, intercaladas por vozes moderadas. Achamos melhor, neste momento, promover uma acareação ente os dois "Que país é esse?", ou melhor, um emparelhamento dos versos, assinalando em negrito aqueles mais semelhantes.

*Uma coisa é um país,
Outra um ajuntamento.*

Uma coisa é um país, Outra um regimento. (1)

*Uma coisa é um país,
Outra o confinamento.*

*Mas já soube datas, guerras, estátuas usei
caderno "Avante"*

- e desfilei de tênis para o ditador.

Vinha de um "berço esplêndido para um "futuro radioso"

**E éramos maiores em tudo
- discursando rios e pretensão. (2)**

*Uma coisa é um país, Outra
um fingimento (4)*

*Uma coisa é um país,
Outra um monumento*

**Uma coisa é um país,
Outra o aviltamento (1) (...)**

**Há 500 anos somos pretos de alma branca
não**

somos nada violentos, (3)
quem espera sempre alcança e
quem não chora não mama ou
quem tem padrinho vivo não morre
pagão

Há 500 anos propalamos:
este é o país do futuro, (5) *antes
tarde do que nunca, mais vale
quem Deus ajuda e a Europa
ainda se curva.*

(Affonso Romano de Sant'Anna)

*Nas favelas, no Senado
Sujeira pra todo lado*

Ninguém respeita a Constituição (1)
Mas todos acreditam no futuro da nação

Que país é este? (5)

**No Amazonas, no Araguaia, na
Baixada Fluminense Mato Grosso,
nas Geraes no Nordeste tudo em
paz (3)**

*Na morte eu descanso mas o
sangue anda solto
Manchando os papéis,
documentos fiéis Ao
descanso do patrão que
país é este? (4)*

*Terceiro mundo se for Piada no
exterior **Mas o Brasil vai ficar rico**
(2) **Vamos faturar um milhão (2)**
quando vendermos todas as almas
dos nossos índios em um leilão*

(Renato Russo)

Nesse diapasão, o Sr. Renato Manfredini Júnior registrava disposição de não se sentar "no trono de um apartamento com a boca escancarada, cheia de dentes, esperando a morte chegar". Suas angústias se moviam como uma rosa-dos-ventos. Sempre que as soluções existenciais abriam-lhe brechas, ele se postava em outros *fronts*. Assim, diante de Affonso

Romano, prevaleceu a idéia de questionar desacertos de uma nação ter-ceiro-mundista. Eis o Renato homem dos assuntos políticos.

Claro que Affonso Romano dedicou-se mais na elaboração dos seus versos, cativando mais o ritmo, enriquecendo mais a métrica. Essas não eram, à primeira vista, intenções arrazoadas de Renato Russo, em que pese verticalizado diálogo observado na sonoridade de alguns versos: *...no Senado / ...todo lado / ...Constituição / ...futuro da nação / ...nas Gerais / ... tudo em paz / ...os papéis / ... documentos fiéis / ... se for / ...no exterior / Vamos faturar um milhão / ...dos nossos índios em leilão*. O ritmo e o metro do seu poema estavam a cargo das partituras - dos taróis de Marcelo Bonfá e da guitarra de Dado Villa-Lobos, seus fiéis companheiros de trabalho. A arrumação dos versos quebrados, para que sobressaíssem as rimas, ficava por conta da voz rascante de Renato Russo. Ali estava a deixa para a utilização daquele rock nacionalizado como, apenas, um tijolo a mais na construção da legítima poesia manfrediniana.

Como se pode ver, não há fronteira possível que possa ser estabelecida entre "letristas" e "poetas", nessa movimentação que se iniciou com a geração de 1960 na canção brasileira. Dapieve (idem, ibidem, p. 206) refere-se aos companheiros de geração, Renato Russo, Arnaldo Antunes e Cazusa como poetas, em sua essência:

Assim como seus mais talentosos companheiros de ofício e geração - Arnaldo Antunes e Cazusa - Renato embaralha a fronteira entre os letristas e poetas. O faz de tal modo, com tamanha habilidade e profundidade, que hoje talvez sua obra faça por merecer mais exegetas do que críticas de rock (...) se sofisticou e tornou a se simplificar mas nunca perdeu a densidade. Uma estrela que se expande e se contrai mas mantém a mesma massa.

Definida como uma forma de cultura que amplia a compreensão do nosso tempo, a canção-rock dos anos de 1980 apresenta-se como um sistema de significações para o qual convergem os sentidos antropológico e sociológico de um modo de vida urbano geracional. A análise estética das letras poéticas incorporou, portanto, tais informações culturais presentes nos signos, com o intuito de nelas ressaltar a presença e a recorrência do ideário mitopoético nacionalista.

4 - Conclusões

Tendo chegado à parte final desta exposição, cabe agora retomar algumas premissas propostas na introdução e no corpo deste trabalho, no que dizem respeito à tese aqui defendida.

Coube à série de vanguardas no século XX revalorizar a natureza aproximativa e correlacionai da arte poética e a reaproximar das artes sonoras e visuais. Assim, a estética modernista fez a poesia descer da "torre de marfim", em que durante algum tempo esteve, inserindo-a no momento presente e impregnando-a dos sentidos revelados na inter-relação entre o homem, a sua verdade e a história, pela força mediadora do mito, entendido como a macrometáfora do simbólico.

Considerou-se que a Música Popular constituiu uma etapa de manifestação do Modernismo brasileiro, integrando seu percurso lírico, pois a geração poética de 1960 não pôde participar da série literária, por esta estar tomada pelas vanguardas, que desenvolviam uma proposta puramente experimental de mentação lírica sobre a linguagem. Como a arte não caminha só com a linguagem e se articula a partir de dois pólos, a linguagem e a realidade, sendo que nem uma nem outra é literária por natureza, era necessário que o Modernismo, esgotado com as vanguardas na mentação lírica da linguagem, completasse seu esgotamento com a mentação lírica da realidade, que ocorreu com a atuação da MPB e da Poesia

Marginal. Foi

explicitado nos capítulos anteriores o fato de, no Brasil, o cancionista, artista que trabalha simultaneamente com a palavra e a música, ter tido um papel fundamental na construção da identidade cultural brasileira. Assim, demonstrou-se como a canção brasileira se tornou o veículo artístico por excelência da expressão do imaginário popular coletivo.

O presente trabalho seguiu a trilha aberta pelos estudiosos que vêm, desde a década de 1960, avaliando e atribuindo valor literário às letras poéticas do segmento da canção popular urbana aqui abordado. Visou atualizá-la no tempo, demonstrando a plurivocidade dos ícones determinantes desse fenômeno artístico. Para tanto, foi necessário estabelecer um panorama da poética brasileira contemporânea, com a revisão das contribuições das poéticas de vanguarda, em função dos dois parâmetros de base do ideário do Modernismo: a reformulação da linguagem e o nacionalismo crítico.

A análise textual praticada valeu-se, em seu bojo, do conceito de mito-análise de Gilbert Durand, detectando os mitos e temáticas condutoras da obra dos cancionistas, bem como a recorrência dos mitos, no trabalho de intertexto com a obra de poetas do cânone. A identificação dos elementos inter-relacionados visou à abertura dos possíveis sentidos sócio-históricos dos textos analisados, pela via lingüística do desvelamento das imagens, partindo do pressuposto de uma imanência semântica intra e intertextual. Esta determinou a base das reflexões interpretativas, tendo sido considerada como ponto de partida para as constituições de sentido suscitadas pela incidência dos fatores sociais, políticos, éticos e históricos poeticamente codificados.

Tal estudo obrigou, como foi avisado inicialmente, a uma opção analítica: a leitura metonímica da canção, desconsiderando-se a dimensão melódica e privilegiando a literária, visto que as trilhas formais a serem seguidas tinham como objetivo revelar os focos temáticos emblemáticos lingüisticamente tensionados nas imagens poéticas.

A operacionalização que fez este estudo de poética histórica sobre a criação artística da geração de 1960 tomar corpo foi feita com base na exploração dos processos de auto-referenciação e da hétero-referenciação poéticas e da relação inter e intratextual dos enunciados referenciados, elementos que propiciaram considerações acerca das diferenças entre a poética modernista e a poética pós-modernista.

A análise da plurivocidade do fenômeno das canções da MPB apresentou-se por meio da identificação dos ícones determinantes da nacionalidade brasileira em um *corpus* representativo de letras poéticas.

O estudo comparativo da obra poética de cancionistas e poetas do cânone literário revelou muito do imaginário recorrente na literatura, tanto como expressão do eu-lírico subjetivo quanto de um grupo social situado e contextualizado pelos múltiplos fatores culturais que informaram o signo poético. A existência do intertexto que compõe o universo simbólico comum às obras poéticas dos cancionistas e às dos poetas do cânone evidenciou as diversas tematizações do ser cultural e ideológico brasileiro, esteticamente elaboradas.

A pergunta, subliminar por vezes e explícita por outras, desde a inicial concepção deste estudo, foi: "... que país é este?". Esta pergunta, presente na poética do cânone e na poética da canção, como vimos respectivamente em Affonso Romano de Sant'Anna e em Renato Russo, foi a essência motivadora das análises textuais comparativas apresentadas com o intuito de configurar um panorama do que permanece no imaginário individual e coletivo, relativo aos valores nacionais configurados no signo poético.

A resposta a esta pergunta explicitou-se na identificação dos fatos culturais e sociais que, em cada poema, configuram a semântica nacionalista, já que a questão da manifestação do nacionalismo na literatura brasileira sempre foi uma questão historicamente retomada nos momentos de crise de identidade nacional -da independência política de 1822, à chamada "independência cultural" com a Semana de Arte Moderna de 1922, passando pelo Estado Novo de Vargas, nos anos de 1930 e pelo longo período de governo militar das décadas de 1960 e 1970.

Acreditou-se, assim, ter buscado um alcance mais profundo do valor artístico do texto literário, na sua articulação latente com a História.

As análises descritivas empreendidas visaram a propiciar a abertura para a interpretação dos sentidos das letras poéticas e a mostrar como despontam, equi-

librando-se na tensão entre interioridade e exterioridade. No interior deste jogo de símbolos, procedeu-se à decifração da dinâmica interna para referenciá-la em um amplo contexto externo de significação.

Nesse sentido, compreendeu-se o texto poético como uma rede de relações voltadas para o mundo, onde a opção inicial do grande tema teve como objetivo explicitar e compreender o universo simbólico comum a poetas do cânone e cancionistas, selecionando recortes teóricos que também se valeram do instrumental básico das Ciências Sociais. Quanto ao *corpus* escolhido, objetivou a ancoragem datada da práxis de prospecção dos sentidos identificadores da brasilidade nas letras das canções.

O que é preciso ressaltar, de forma enriquecida, após as leituras empreendidas com base nas análises textuais comparativas, é o ser cultural brasileiro que dessas leituras emergiu: o ser cultural metaforizado, em construção no imaginário coletivo, depositário do passado colonial, do presente de auto-afirmação da identidade e das sementes do futuro.

Pode-se afirmar que o sujeito histórico que hoje identifica a nação apresenta-se multifacetado, mas não está fragmentado, pois foi harmonizado pela via da construção mítica na expressão literária. Apresenta-se, portanto, como um ser de linguagem para o qual este trabalho voltou-se, empreendendo interpretá-lo, tanto em uma perspectiva universal, como centro singular de um universo semiótico.

Assim, do Barroco ao Pós-Modernismo, o projeto poético brasileiro desdobrou-se, incorporando a matriz importada à matriz nativa, constituindo finalmente uma matriz literária única, naturalizada brasileira, a partir do advento do Modernismo.

/Ao final deste trabalho, espera-se que as reflexões expostas possam ter contribuído para uma compreensão maior da importância das letras das canções brasileiras na construção da identidade nacional. O estudo do texto poético da canção, depositário do inconsciente coletivo, propiciou a demonstração de

como os mitos presentes nas manifestações literárias, desde o século XVII, foram apropriados e tematizados, desarticulando as estruturas vigentes, dessacralizando a arte e contagiando o dizer poético pela auto-referenciação e pela hétero-referenciação.

O mito do brasileiro indolente, presente na matriz importada da literatura brasileira, foi definitivamente substituído, como ficou explicitado nas análises, pela imagem do brasileiro consciente. Consciente de seus fracassos e de suas conquistas, de seu espaço histórico e de sua missão referenciadora da nacionalidade, o ser cultural brasileiro movimenta-se pós-moderno, em sua contemporaneidade eclética. Os espaços dogmáticos dentro da própria arte literária se fluidificaram e as patrulhas acadêmicas de voz excludente estão cada vez mais mostrando o vazio de seu discurso, já que, no mundo globalizado, o grande valor de sobrevivência é a incorporação e não a exclusão.

A sociedade não precisa do conhecimento estratificado, mas da abertura de processos para o encadeamento sistematizado das várias esferas que circundam o ser na expressão de sua existência. Valores mantidos como absolutos entraram em xeque neste século XX e fizeram o mundo questioná-los em nome de um pensamento que incorporasse a diferença, a pluralidade e a micrologia do cotidiano.

Houve até quem determinasse a morte da poesia pelo argumento de que na pós-modernidade o sujeito se teria dessubstancializado. Não obstante, a pós-modernidade continua sendo *locus* deste mesmo questionamento. E é assim que emerge toda uma poética de re-problematização do sujeito a partir da geração de 1960, por meio das vanguardas tardias. Conclue estas reflexões um texto poético especialmente significativo, por ter como autor um crítico que resistiu às notícias da morte da poesia, um poeta que resistiu à prepotência dos críticos e um pesquisador visionário que, na década de 1970, abriu o espaço da Academia para as letras poéticas da Música Popular Brasileira: Affonso Romano de Sant'Anna. Seu poema expressa a postu-

ra que todo trabalho acadêmico deveria incorporar:

*Analfabético*⁵⁵

*Nunca direi a palavra completa Pois
entre Alfa e Ômega sou Beta.*

*Nunca direi a verdade absoluta pois o que
exponho não é sequer vitória, mas uma parte
da luta.*

Então,

*Evoé, jovens à vista!*⁶⁶

¹ AtTonso R. de SanfAnna. in *Textamentos*, R.J, Rocco, 1999, p.174. "
Chico Buarque. in *Paratodos*. 1996.

BIBLIOGRAFIA

- ADORNO, T. W. *Théorie esthétique*. Paris: Kinesieck, 1974.
- ADORNO, T. W. *Mínima moralia. Reflexões a partir da vida danificada*. São Paulo: Ática, 1992.
- ADORNO, T. W. *Notas de literatura*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1973.
- ADORNO/HORKHEIMER, *Dialética do esclarecimento*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.
- ALMEIDA, Maria Hermínia Tavares de & SORJ, Bernard (orgs.). *Sociedade e Política no Brasil Pós-64*. São Paulo, Brasiliense, 1983.
- ALTHUSSER, Louis. *Aparelhos ideológicos de estado*. Rio de Janeiro: Graal, 1987.
- ALVARENGA, Oneyda. *Música popular brasileira*. São Paulo: Duas Cidades, 1982.
- AMADO, James. *Obras completas de Gregório de Matos*. Salvador: Janaína Limitada, 7 vols., 1969.
- AMARAL, Azevedo. *O estado autoritário e a realidade nacional*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1938.
- ANDRADE, Almir de. *Aspectos da Cultura brasileira*. Rio de Janeiro: Schmidt, 1939.
- ANDRADE, Mário de. *Aspectos da música brasileira*. São Paulo: Martins, 1965.
- ANDRADE, Mário de. *Ensaio sobre a música brasileira*. São Paulo: Martins, 1972.
- ANDRADE, Mário de. *Pequena história da música brasileira*. São Paulo: Martins, 1980.
- ANDRADE, Oswald de. *Antologia poética*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1980.
- ANDRADE, Oswald de. *Do Pau-Brasil à antropologia e às utopias*. Vol. VI das Obras Completas. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978.
- ANDRADE, Oswald de. *O Movimento modernista*. Rio de Janeiro: Casa do Estudante do Brasil, 1942.
- ANDRADE, Oswald de. *Poesias reunidas*. Vol. VII das Obras Completas. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1974.
- ANDRADE, Oswald de. *Trechos escolhidos*. Rio de Janeiro: Agir, 1977.
- ARANTES, Antônio Augusto. *O que é cultura popular*. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- ARANTES, Paulo Eduardo. *Sentimento da dialética na experiência intelectual brasileira: dialética e dualidade segundo Antonio Candido e Roberto Schwarz*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.

- ÁVILA, Affonso (org.). *O Modernismo*. São Paulo: Perspectiva, 1975.
- AYALA, Marcos & AYALA, Maria Ignez Novais. *Cultura popular no Brasil: Perspectivas de análise*. São Paulo: Ática, 1987.
- BAKHTIN, Mikhail. Apud FIORIN, José Luiz. *Linguagem e ideologia*. São Paulo: Ática, 1988.
- BAKHTIN, Mikhail. *Estética da criação verbal*. São Paulo: Martins Fontes, 1992.
- BAKHTIN, Mikhail. *Marxismo e filosofia da linguagem*. São Paulo: Hucitec, 1997.
- BARBOSA, Francisco de Assis. *Testamento de Mário de Andrade e outras reportagens*. Rio de Janeiro: Ministério de Educação e Cultura, 1954.
- BARBOSA, João Alexandre. *A imitação da forma*. São Paulo: Duas Cidades, 1999.
- BARBOSA, João Alexandre. A poesia crítica de João Cabral. *Cult / Revista Brasileira de Literatura*. São Paulo: Lemos Editorial e Gráficos Ltda, dez. 1999.
- BARRICELLI & GIBALDI, eds. *Interrelations of literature*. New York: MLA, 1982.
- BARRY, B. & HARDIN, R. (orgs.). *Rational man and irrational society*. London: Sage Publications, 1982.
- BARTHES, Roland. *Crítica e verdade*. São Paulo: Perspectiva, 1970.
- BARTHES, Roland. *Elementos de semiologia*. São Paulo: Cultrix, 1964.
- BARTHES, Roland. *Mythologies*. Paris: Seuil, 1980.
- BARTHES, Roland. *O grau zero da escritura*. São Paulo: Cultrix, 1971.
- BARTHES, Roland. *O Prazer do Texto*. São Paulo: Perspectiva, 1987.
- BARTHES, Roland. *S/Z*. Paris: Seuil, 1970.
- BAUDRILLARD, Jean. *For a critique of the political economy of the sign*, trad. dec Charles Levin, St. Louis: Telos Press, 1981.
- BAUDRILLARD, Jean. *Pour une critique de l'économie politique du signe*. Paris: Gallimard, 1972.
- BELLEI, Sérgio. *O cristal em chamas: uma introdução à leitura do texto literário*. Florianópolis: Editora da UFCS, 1986.
- BENEDICTUS, Savino. *Terminologia musical*. São Paulo: Ricordi Brasileira, 1941.
- BENJAMIM, Walter. *Obras escolhidas: magia e técnica, arte e política*. Vol. 1. Tradução Sérgio Paulo Rouanet, São Paulo: Brasiliense, 1985.
- BENJAMIM, Walter. *Poésie et revolution*. Paris: Denoël, 1971.
- BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas*. São Paulo: Brasiliense, vols. I, II e III. s/D.
- BERGEZ, Daniel et alli. *Métodos críticos para a análise literária*. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

- BLOOM, Allan. *O declínio da cultura ocidental*. São Paulo: Best-Seller, 1989.
- BOLLE, Adélia Bezerra de Menezes. *Chico Buarque - literatura comentada*. São Paulo: Abril Educação, 1980.
- BOLLE, Adélia Bezerra de Menezes. *Desenho mágico: poesia e política em Chico Buarque*. São Paulo: Musitec, 1982.
- BOOTH, Mark W. *The experience of song*. New Haven: Yale University Press, 1981.
- BOPP, Raul. *Movimento modernista no Brasil*. Rio de Janeiro: São José, 1966.
- BOSI, Alfredo (org.). *Cultura brasileira. Temas e situações*. São Paulo: Ática, 1987.
- BOSI, Alfredo. "A Máquina do mundo" entre símbolo e alegoria, in: *Céu/Inferno*. São Paulo: Ática, 1988.
- BOSI, Alfredo. As Letras na primeira república, em *História geral da civilização brasileira* (org. por Boris Fausto). O *Brasil Republicano*, 2º volume. São Paulo: Difel, 1977.
- BOSI, Alfredo. *Dialética da colonização*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. São Paulo: Cultrix, 1980.
- BOSI, Ecléa. *Cultura de massa e cultura popular*. Petrópolis: Vozes, 1978.
- BRAYNER, Sônia (org.). *Carlos Drummond de Andrade*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira/MEC, 1977. Fortuna Crítica, 1.
- BRITO, Jomard Muniz de. *Do Modernismo à Bossa Nova*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1966.
- BUARQUE, Chico & GUERRA, Ruy. *Calabar, o elogio da traição*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1979.
- BUENO, André & GOES, Fred. *O que é geração beat*. São Paulo: Brasiliense, 1984.
- CALVET, L. J. *Roland Barthes: Un regard politique sur le signe*. Paris: Payot, 1973
- CAMPOS, Augusto de. *Balanço da bossa e outras bossas*. São Paulo: Perspectiva, 1974. Debates, 3.
- CAMPOS, Augusto de. *Música popular*. Petrópolis: Vozes, [s.d.].
- CAMPOS, Augusto et alli. *Teoria da poesia concreta*. São Paulo: Duas Cidades, 1975.
- CANDIDO, Antônio. *Formação da literatura brasileira*. Vol. II, Belo Horizonte: Italiana, 1981.

- CANDIDO, Antônio. *Inquietudes na poesia de Carlos Drummond de Andrade*. In: *Vários escritos*. São Paulo: Duas Cidades, 1977.
- CAPRA, Fritjof. *O Ponto de mutação*. São Paulo: Cultrix, 1988.
- CARDOSO DE MELLO, João Manoel. *O capitalismo tardio*. São Paulo: Brasiliense, 1982.
- CARVALHO, Gilberto de. *Chico Buarque: análise poético-musical*. Rio de Janeiro: Codecri, 1982.
- CARVALHO, Hermínio Bello de. *Mudando de conversa*. São Paulo: Martins Fontes, 1986.
- CASTRO, Ruy. *Chega de saudade: a história e as histórias da bossa nova*. São Paulo: Cia. das Letras, 1990.
- CAVELEIRA, Edgard. *Testamento de uma geração*. Porto Alegre: Globo, 1944.
- CÉSAR, Lígia Vieira. *Poesia e política nas canções de Bob Dylan e Chico Buarque*. São Paulo: Editora da UFSCar/Estação Liberdade, 1993.
- CHAUÍ, Marilena de Souza. *Conformismo e resistência - aspectos da cultura popular no Brasil*. São Paulo: Brasiliense, 1989.
- CHAUÍ, Marilena de Souza. *Cultura e democracia*. São Paulo: Cortez, 1989.
- CHAUÍ, Marilena de Souza. *O que é ideologia*. São Paulo: Brasiliense, 1982.
- CHAUÍ, Marilena de Souza. *Seminários: O nacional e o popular na cultura brasileira*. São Paulo: Brasiliense, 1983.
- CHAVES, Flávio Loureiro et. Alii. *Aspectos do Modernismo brasileiro*, Porto Alegre: URRGS, 1970.
- CHIAPPINI, Ligia & AGUIAR, Flávio Wolf de (Orgs.). *Literatura e história na América Latina*. São Paulo: EDUSP, 1993.
- COELHO, J. Teixeira. *Moderno pós-moderno*. Porto Alegre: LPM, 1986.
- COELHO, J. Teixeira. *Semiótica, informação e comunicação*. São Paulo: Perspectiva, 1996.
- COELHO, Teixeira. *O que é indústria cultural*. São Paulo: Brasiliense, 1986.
- COSTA LIMA, L. O princípio corrosão na poesia de Carlos Drummond de Andrade. In: *Lira e antilira: Mário, Drummond e Cabral*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.
- COURTÉS, J. *Introdução à semiótica narrativa e discursiva*. Coimbra: Almeida, 1979.
- COUTINHO, Afrânio. *A literatura no Brasil*. Rio de Janeiro: Sul Americana, 1968, Vol. V.
- COUTINHO, Afrânio. *Introdução à literatura no Brasil*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1980.

- COUTINHO, Afrânio. *O processo da descolonização literária*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1983.
- CROCE, Benedetto. *A Poesia*. Porto Alegre: Edições da Faculdade de Filosofia da UFRG, Trad. Flávio Loureiro Chaves, 1967.
- CYNTRÃO, Sylvia Helena, CHAVES, Xico. *Da Paulicéia à centopéia desvairada (As vanguardas e a MPB)*. Rio de Janeiro: Elo, 1999.
- CYNTRÃO, Sylvia Helena (org.). *A forma da festa. Tropicalismo: a explosão e seus estilhaços*. Brasília: Editora UnB, 2000.
- DaMATTA, Roberto. *O que faz o Brasil, Brasil?* Rio de Janeiro: Rocco, 1999.
- DAPIEVE, Arthur. *BRock - O rock brasileiro dos anos 80*. Rio de Janeiro: Editora 34, 1995.
- DASCAL, Marcelo (org.). *Conhecimento, linguagem, ideologia*. São Paulo: Perspectiva, 1989.
- DEBORD, Guy. *La société du spectacle*. Paris: Buchet-Chastel, 1967.
- DELEUZE, G. *Diferença e repetição*. São Paulo: Graal, 1988.
- DESAI, Meghnad. "O Debate contemporâneo". In: *Economia marxista*. Rio de Janeiro: Zahar, 1984.
- DESCAMPS, Christian. Introdução. In ATLAN, Henri et alli. *Idéias contemporâneas. Le Monde*. São Paulo: Ática, 1999.
- DIYK, Teun. A Van. *Texto e contexto*. Madrid: Cátedra, 1988.
- DOBB, Maurice. *Capitalismo, ontem e hoje*. Lisboa: Stampa, 1977.
- DORFLES, Gillo. *Símbolo, comunicación y consumo*. Barcelona: Lumen, 1966.
- DURAND, Gilbert. *O imaginário*. Rio de Janeiro: Difel, 1998.
- EAGLETON, Terry, et alli. *Nationalism, colonization and literature*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1992.
- EAGLETON, Terry. *A ideologia da estética*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1993.
- EAGLETON, Terry. *Os limites da interpretação*. São Paulo: Perspectiva, 1995.
- ECO, Umberto. *A estrutura ausente*. São Paulo: Perspectiva, 1971.
- ECO, Umberto. *Apocalípticos e integrados*. São Paulo: Perspectiva, 1990.
- ECO, Umberto. *Apostillas a El nombre de la rosa*. Barcelona: Editorial Lumen, 1986.
- Enciclopédia da música popular brasileira: erudita, folclórica e popular*. São Paulo: Art Editora, 1977. 2 vols.
- FAGUNDES, Coroliano de Loyola Cabral. *Censura e liberdade de expressão*. São Paulo: Editora do Autor, 1975.

- FARINA, Sérgio. *Estatuto poético*. Porto Alegre: Editora Unisinos, 1996.
- FAVARETTO, Celso. *Tropicália: alegoria, alegria*. São Paulo: Kanís, 1979.
- FEATHERSTONE, Mike. *Cultura de consumo e pós-modernismo*. São Paulo: Studio Nobel, 1995.
- FEATHERSTONE, Mike. *O desmanche da cultura. Globalização, pós-modernismo e identidade*. São Paulo: Studio Nobel, 1995.
- FÉLIX, Moacir. *Violão de rua*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1963. vol. 3.
- FIORIN, J. L. *Elementos de análise do discurso*. São Paulo: Contexto-Edusp, 1989.
- FISHER, Ernest. *The necessity of Art*. London: Oxford, University Press, 1983.
- FONSECA, José Eduardo. *O telurismo na literatura brasileira e na obra de Carlos Drummond de Andrade*. Belo Horizonte: UFMG, 1970.
- FONTES, Maria Helena Sansão. *Sem fantasia - Masculino - feminino em Chico Buarque*. Rio de Janeiro: Graphia, 1999.
- FOUCAULT, M. *Discipline and punish*. Londres: Allen Lane, 1975.
- FRANCASTEL, Pierre. *Art et technique*. Paris: Denoël, 1972.
- FREIXEIRO, Fábio. *Literatura Brasileira*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1980.
- FRYE, Northrop (Org.). *Sound and poetry*. New York: Columbia University Press, 1957.
- FRYE, Northrop. *Anatomia de la crítica*. Caracas: Monte Ávila, 1991.
- FURTADO Celso. *Formação econômica do Brasil*. São Paulo: Cia. Ed. Nacional, 1977.
- GALVÃO, Walnice Nogueira. MPB: uma análise ideológica, in: *Saco de gatos*. São Paulo: Duas Cidades, 1976.
- GELLNER, E. *Nations and nationalism*. Oxford: Blackwell, 1983.
- GIDDENS, A. *The consequences of modernity*. Cambridge: Polity Press, 1990.
- GINSBURG, Cario. *Mitos, emblemas, sinais: morfologia e história*. Trad. Federico Carotti. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.
- GLEDSON, John. *Poesia e poética de Carlos Drummond de Andrade*. São Paulo: Duas Cidades, 1981.
- GÓES, Fred (Org.). *Gilberto Gil- Literatura comentada*. São Paulo: Abril Educação, 1982.
- GÓES, Fred de. *Gil engendra em Gil rouxinol: a letra da canção em Gilberto Gil*. Brasília: Editora UnB, 1999. GOLDMANN, Lucien. *Sociologie du roman*. Paris: Larrousse, 1980.
- GRAMSCI, Antônio. *Literatura e vida nacional*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.

- GREIMAS et alii. *Essais de sémiotique poétique*. Paris: Larrousse, 1972.
- GREIMAS, A. J. *Dicionário de semiótica*. São Paulo: Cultrix, s.d.
- GREIMAS, A. J. *Du Sens II*. Paris: Seuil, 1983.
- GREIMAS, A. J. *Semiótica do discurso científico. Da modalidade*. São Paulo: Difel, 1976.
- GREIMAS, A. J. & COURTÈS, J. *Sémiotique: dictionnaire raisonné de la théorie du langage*. Paris: Hachette, 1979.
- GUATTARI, Felix. *Caosmose, um novo paradigma estético*. Rio de Janeiro: Editora 34, 1993.
- GUILLÉN, Claudio. *Entre lo uno y lo diverso; introduccion a la literatura comparada*. Barcelono: Editorial Crítica, 1985.
- GULLAR, Ferreira. Situação da poesia brasileira, in *Cultura posta em questão*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1965.
- GULLAR, Ferreira. *Vanguarda e subdesenvolvimento*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1969.
- HALL, Stuart. *A Identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A, 1998.
- Hannah, Arendt, *The Human condition*. Chicago: University of Chicago Press, 1958.
- HARVEY, David. *A Condição pós-moderna, uma pesquisa entre as origens da mudança cultural*. São Paulo: Loyola, 1992.
- HAUSER, Arnold. *História social de la literatura y el arte*. Madrid: Guadanama, 1969.
- HIRSCHMAN, A. *The passions and the interests*. Princeton: Princeton University Press, 1977.
- HOLLANDA, Chico Buarque de. *A Banda, manuscritos de Chico Buarque de Hollan-da*. São Paulo: Paulo de Azevedo, 1966.
- HOLLANDA, Chico Buarque de. Eldorado reprise especial de Chico. *O Estado de São Paulo*, São Paulo: 2(12):23, 1989.
- HOLLANDA, Chico Buarque de. *Fazenda Modelo - novela pecuária*. São Paulo: Círculo do Livro, 1974.
- HOLLANDA, Chico Buarque de. *Letra e Música I*. incluindo Gol de Letras de Humberto Wernek e Carta ao Chico de Tom Jobim. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.
- HOLLANDA, Heloísa Buarque de. *Pós-modernismo e política*. Rio de Janeiro: Rocco, 1991.
- HOLLANDA, Sérgio Buarque. *Raízes do Brasil*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1977.

- HUTCHEON, Linda. *Poética do Pós-modernismo: teorias e práticas*. Tradução Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1993.
- HUTCHEON, Linda. *Poética do Pós-Modernismo; história, teoria, ficção*. Rio de Janeiro: Imago, 1991.
- INOJOSA, Joaquim. *Os Andrades e outros aspectos do Modernismo*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1975. JAMESON, Fredric. *O Marxismo tardio*. São Paulo: Editora Unesp / Bontempo Editorial, 1997.
- JAMESON, Fredric. *Pós-modernismo: a lógica cultural do capitalismo tardio*. Tradução Maria Elisa Cevasco. São Paulo: Ática, 1996.
- JEFF e Enio; WISNIK, José Miguel. *Música. O nacional e o popular na cultura brasileira*. São Paulo: Brasiliense, 1982.
- JOBIM, Tom. *História da música popular brasileira*. São Paulo: Abril Cultural, 1982.
- JOST, François. *Introduction to comparative literature*. New York: The Bobbs-Merrill Company Inc., 1974.
- KÖTHER, Flávio P. *Benjamin e Adorno: confrontos*. São Paulo: Ática, 1978.
- KÖTHER, Flávio P. *O cânone colonial*. Brasília: Editora da UnB, 1997.
- KRAUSCHI, Valter. *Música Popular Brasileira*. São Paulo: Brasiliense, 1983.
- KRISTEVA, Julia. *Recherches pour une sémanalyse*. Paris: Seuil, 1969.
- LACH, Christopher. *O mínimo eu*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1987.
- LAFETÁ, João Luis. 1930. *A Crítica e o Modernismo*. São Paulo: Duas Cidades, 1977.
- LESSA, Luis Carlos. *O Modernismo brasileiro e a língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Agir, 1966.
- LÉVI-STRAUSS, Claude. Mito e música. In: *Mito e significação*. Lisboa: Edições 70, 1979.
- LIMA, Luís Costa. Costa. *Pensando nos trópicos*. Rio de Janeiro: Rocco, 1995.
- UMA, Luís Costa. *Estruturalismo e teoria da literatura*. Petrópolis: Vozes, 1973.
- LIMA, Luiz Costa (org.). *Teoria da cultura de massa*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978.
- LINS, Daniel (org.). *Cultura e subjetividade: saberes nômades*. São Paulo: Papi-rus, 1997.
- LONTRA, Hilda Orquídea Hartmann. *O tropicalismo e a vanguarda poética brasileira: análise das letras poéticas de Caetano Veloso e de Gilberto Gil*. Porto Alegre, 1983. Dissertação (Mestrado em Lingüística e Letras) - Instituto de Letras e Artes, PUC.

- LOTMAN, Iuri. *A Estrutura do Texto Artístico*. Lisboa: Estampa, 1978.
- LUCAS, Fábio. *Vanguarda, história e ideologia da literatura*. São Paulo: Ícone, 1985.
- LUCCHESI, Ivo & DIEGUEZ, Gilda Korff. *Caetano. Porque não? Uma viagem entre a aurora e a sombra*. Rio de Janeiro: Leviatã Publicações, 1993.
- LUKÁCS, Georg. *Introdução a uma estética marxista*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.
- LYOTARD, Jean-François. *A condição pós-moderna*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1968.
- LYOTARD, Jean-François. *A fenomenologia*. São Paulo: Difel, 1967.
- MACHADO, A. M e DAGEAU, D. H. *Da literatura comparada à teoria da literatura*. Lisboa: Edições 70, 1989. Col. Signos, 46.
- MACHADO, A. M. e PAGEAUX, D. H. *Literatura portuguesa, literatura comparada e teoria da literatura*. Lisboa: Edições 70, 1981. Col. Signos, 36.
- MAFFESOLI, Michel. *O Tempo das tribos, o declínio do individualismo nas sociedades de massa*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1987.
- MAN, Paul de. *Blindness and insight*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1983.
- MANNHEIN, Karl. *Sociologia da cultura*. São Paulo: Perspectiva, 1974.
- MARIZ, Vasco. *A canção brasileira: erudita, folclórica, popular*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira / INL / MEC, 1977.
- MARTIN, Elizabeth e ISAACS, Alan. *Dicionário de música*. Rio de Janeiro: Zahar, 1984.
- MARTINS, Wilson. *O Modernismo*. São Paulo: Cultrix, 1965.
- MATTA, Roberto da. *Carnavais, malandros e heróis: para uma sociologia do sistema brasileiro*. Rio de Janeiro: Zahar, 1979.
- MAUTNER, Jorge. *Fragmentos de sabonete: notas sobre o renascimento americano do norte e do sul*. Rio de Janeiro: Ground, 1976.
- MAYAKOVSKY, Vladimir. *How are verses made?* London: Oxford, 1970.
- MEDINA, C. A. *Música popular e comunicação*. Petrópolis: Vozes, 1973.
- MEDINA, Carlos Alberto de. *Música popular e comunicação*. Petrópolis, Vozes, 1973.
- MELLO, José Eduardo Homem de. *Música popular brasileira*. São Paulo: Melho-ramentos/USP, 1967.
- MELLO, José Eduardo Homem de. *Música popular brasileira*. São Paulo: Melho-ramentos-USP, 1976.

- MELLO, Maria Amélia (org.). *Vinte anos de resistência. Alternativas da cultura no regime militar*. Rio de Janeiro: Espaço e tempo, 1986.
- MEQUIOR, José Guilherme. *Verso universo em Drummond*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1975.
- MERQUIOR, José Guilherme. *A Razão do poema*. Rio de Janeiro: Topbooks, 1996.
- MIGUEL PEREIRA, Lúcia. *Cinqüenta anos de literatura*. Rio de Janeiro: MEC, 1952.
- MOISÉS, Massaud. *A criação literária - poesia*. São Paulo: Cultrix, 1997.
- MOISÉS, Massaud. *Dicionário de termos literários*. São Paulo: Cultrix, 1999.
- MOLES, Abraham. *As ciências do impreciso*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1995.
- MONTANARI, Marilena Esberard de Lauro. *O Poema - canto gerado na dialética música popular x texto literário*. Dissertação. PUC-São Paulo, 1980.
- MONTEIRO, Salvador (org.). *Drummond: frente e verso; fotobiografia de Carlos Drummond de Andrade*. Rio de Janeiro: Alumbamento, 1989.
- MORAES, Emanuel de. *Drummond rima Itabira/Mundo*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1975.
- MORAES, J. Jota de. *O que é música*. São Paulo: Brasiliense, 1986.
- MORIM, Edgar. *L'ésprit du temps*. Paris: Bernard Grassei, 1962.
- MOTA, Carlos Guilherme. *Ideologia da cultura brasileira (1933/1974)*. São Paulo: Ática, 1977.
- MOTA, Nelson. *Música humana música*. Rio de Janeiro: Salamandra, 1980.
- MOTA, Nelson. *Noites tropicais*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2000.
- MUGGIATI, Roberto. *Rock-0 grito e o mito*. Petrópolis: Vozes, 2ª ed., 1973.
- NITRINI, Sandra. *Literatura comparada*. São Paulo: EDUSP, 1997.
- NUNES, Cassiano. *Breves estudos de literatura brasileira*. São Paulo: Saraiva, 1969.
- OLSON, M. *The logic of collective action*. Cambridge: Cambridge University Press, 1971.
- PAZ, Octávio. *El arco y la lira*. México: Fondo de Cultura Económica, 1970.
- PECCI, João Carlos. *Vinícius, sem ponto final*. São Paulo: Saraiva, 1994.
- PEREIRA, Carlos Alberto Messeder. *Retrato de época: poesia marginal anos 70*. Rio de Janeiro: Funarte, 1981.
- PEREIRA, Carlos Alberto. *O que é contracultura*. São Paulo: Brasiliense, 1986.
- PERRONE, Charles A. *Letras e letras da música popular brasileira*. Tradução de José Luiz Paulo Machado. Rio de Janeiro: Elo, 1988.

- PIGNATARI, Décio. Situação atual da poesia no Brasil. Em *Anais do II Congresso brasileiro de crítica e história literária*. Faculdade de Filosofia de Assis. São Paulo: 1963. O Congresso se realizou em 1961.
- PIVA, Luiz. *Literatura e música*. Brasília: Musimed, 1990.
- PONTES, Paulo & BUARQUE, Chico. *Gota d'água*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1976.
- PRADO COELHO, Eduardo. *Os universos da crítica; paradigmas nos estudos literários*. Lisboa: Edição 70, 1987.
- PRADO, Caio Jr.,. *História econômica do Brasil*. São Paulo: Brasiliense, 1970.
- RAPOPORT, A & CHAMMAH, A. M. *Prisoner's dilemma*. Ann Arbor: University of Michigan Press, 1965.
- READ, Herbert. *Arte e alienação*. Lisboa: Ulisséia, s.d.
- READ, Herbert. *Forma y poesia moderna*. Buenos Aires: Nueva Visidá, 1956.
- RICOEUR, Paul. *Interpretação e ideologias*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1997.
- RICOEUR, Paul. *Structure et herméneutique*. Paris: Esprit, 1963.
- RISÉRIO, Antônio. *A Banda do companheiro mágico*. Salvador: Independente, 1980.
- RISÉRIO, Antônio, ed. *Expresso 2222 Gilberto G/7*. Salvador: Corrupio, 1982.
- ROCHA, Everard. *O que é mito?* São Paulo: Braziliense, 1999.
- ROSENFELD, Anatol. *Texto/contexto*. Ensaios. São Paulo: Perspectiva, 1973.
- ROTHSCHILD, Emma. *Paradise Lost: The decline of auto-industrial age*. Nova Iorque: Random House, 1973.
- ROUANET, Sérgio Paulo. Do Pós-moderno ao neo moderno, in *Modernidade e pós-modernidade*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1986.
- SANT'ANNA, A. R. de. *Carlos Drummond de Andrade. O Poeta gauche no tempo e no espaço*. (Tese de Doutorado), Belo Horizonte, 1969.
- SANTANNA, A. R. de. *Drummond; arte em exposição*. (Apresentação de Affonso Romano de Sant'Anna). Rio de Janeiro: Record/Salamandra, 1990.
- SANTANNA, A. R. de. *Música popular e moderna poesia brasileira*. Petrópolis: Vozes, 1986.
- SANTANNA, A. R. *Paródia, paráfrase e cia*. São Paulo: Ática, 1985.
- SANTIAGO, Silvano. *Uma literatura nos trópicos*. São Paulo: Perspectiva, 1978.
- SANTIAGO, Silvano. *Carlos Drummond de Andrade*. Petrópolis: Vozes, 1976.
- SANTIAGO, Silvano. *Uma literatura nos trópicos. Ensaios sobre dependência cultural*. São Paulo: Perspectiva, 1978.
- SAUSSURE. *Cours de linguistique générale*. Trad. Antônio Chelini et al. São Paulo: Cultrix, EDUSP, 1969.

- SCHELLING, T. C. *Micromotives and macrobehavior*. New York: W. W. Norton Compan, 1978.
- SCHOLES, Robert; KLAUS, Carl H; SIVERMAN, Michael. *Elements of literature*. New York: Oxford University Press, 1978.
- SCHWARZ, Roberto. *Ao vencedor as batatas*. São Paulo: Duas Cidades, 3ª edição, 1983.
- SCHWARZ, Roberto. *O pai de família e outros estudos*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978.
- SHCER, Steven Paul. Literature and music. *in Interrelations of literature*. Jean-Pierre Barricelli e Joseph Gibaldi, org. New York: MLA, 1982.
- SILVA Ramos, Péricles Eugênio. *Poesia moderna*. São Paulo: Melhoramentos, 1967.
- SILVA, Anazildo Vasconcelos da. *A lírica brasileira do século XX*. São Paulo: Editora Vertente, 1999.
- SILVA, Anazildo Vasconcelos da. A paraliteratura. *in Teoria Literária*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1976.
- SILVA, Anazildo Vasconcelos da. *A poética e a nova poética de Chico Buarque*. Rio de Janeiro: Três A, 1980.
- SILVA, Anazildo Vasconcelos. *Da lírica modernista e percurso literário brasileiro*. Rio de Janeiro: Rio, 1978.
- SILVA, Anazildo Vasconcelos. *Reconstrução/construção no texto lírico*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1975.
- SILVA, Brito, Mário da. *Poesia do Modernismo*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.
- SIMON, lumna M. *Drummond - uma poética de risco*. São Paulo: Ática, 1978.
- SODRÉ, Muniz. *A comunicação do grotesco. Introdução à cultura de massa brasileira*. Petrópolis: Vozes, 1972.
- SODRÉ, Muniz. *O social inadiado: violência urbana, neogrotesco e mídia*. Rio de Janeiro: Cortez, 1992.
- SODRÉ, Muniz. *Samba, o dono do corpo*. Rio de Janeiro: Codecri, 1979.
- SODRÉ, Nelson Werneck. *História da literatura brasileira, seus fundamentos econômicos*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1976.
- SONTAG, Susan. *Contra a interpretação*. Porto Alegre: L & PM, 1987.
- SOUZA, Antônio M. A. *Cultura rock e arte de massa*. Rio de Janeiro: Diadorim, 1995.
- SOUZA, Idelfonso Pereira. *Renato Russo e poetas de outras searas*. Monografia, Brasília. UCB, 1999.

- SOUZA, Tárík de. *O som do Pasquim: grandes entrevistas com os astros da música popular brasileira*. Rio de Janeiro: Codecri, 1976.
- SOUZA, Tárík de. *O som nosso de cada dia*. Porto Alegre: L&PM, 1983.
- SOUZA, Tárík de. *Rostos e gostos da música popular brasileira*. Porto Alegre: L&PM, 1979.
- SUBIRATIS, Eduardo. *Da vanguarda ao pós-moderno*. São Paulo: Luxam nobels A, 1987.
- SUSSEKIND, Flora. *Brasil - os caos do autoritarismo; literatura e vida literária*. Rio de Janeiro: Zahar, 1985.
- TATIT, Luiz. *O cancionista: composição de canções*. São Paulo: Edusp, 1996.
- TATIT, Luiz. *Semiótica da canção, melodia e letra*. São Paulo: Escuta, 1994.
- TINHORÃO, José Ramos. *Música popular: de índios, negros e mestiços*. Petrópolis: Vozes, 1972.
- TINHORÃO, José Ramos. *Música popular: do gramofone ao rádio e TV*. São Paulo: Ática, 1981.
- TINHORÃO, José Ramos. *Música popular: um tema em debate*. São Paulo: Editora 34, 1997.
- TINHORÃO, José Ramos. *O samba agora vai: a farsa da música popular no exterior*. Rio de Janeiro: JCM, 1969.
- TINHORÃO, José Ramos. *Os negros em Portugal: uma presença silenciosa*. Lisboa: Editora Caminho, 1988.
- TINHORÃO, José Ramos. *Pequena história da música popular: da modinha ao Tropicalismo*. São Paulo: Art Editora, 1986.
- TINIANOV, Iuri. *O problema da linguagem poética; o ritmo como elemento construtivo do verso*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1975.
- TODOROV, Tzevetan. *Literatura e semiologia*. Petrópolis: Vozes, 1972.
- TODOROV, Tzevetan. *Mikhail Bakhtin, le principe dialogique, suivi des Écrits du Cercle de Bakhtin*. Paris: Seuil, 1981.
- TODOROV, Tzevetan. *Teorias del símbolo*. Caracas: Monte Ávila, 1981.
- TOURAINÉ, Alain. *Critique de la modernité*. Paris: Fayard, 1992.
- VASCONCELLOS, Gilberto. *Música popular: de olho na fresta*. Rio de Janeiro: Graal, 1977.
- VATTIMO, Gianni. *La fin de la modernité, nihilisme et hermeneutique dans la cul-ture pos-moderne*. Paris: Seuil, 1987.
- VERON, Elisio. *Ideologia, estrutura, comunicação*. São Paulo: Cultrix, 1970.
- VILLAÇA, Nizia. *Paradoxos do pós-moderno: sujeito e ficção*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1996.

- WALLERSTEIN, I. "The national and the universal". In King, A. (org.). *Culture, globalization and the world system*. Londres: Macmillan, 1991.
- WELSH, Andrew. *Roots of lyric*. Princeton: Princeton University Press, 1981.
- WINN, James Anderson. *Unsuspected eloquence: A history of the relations between poetry and music*. New Haven: Yale University Press, 1978.
- WISNIK, José Miguel. *O coro dos contrários: música em torno da Semana de 22*. São Paulo: Duas Cidades/Secretaria da Cultura, Ciência e Tecnologia, 1977.
- WISNIK, José Miguel. O minuto e o milênio ou, por favor, uma década de cada vez. in: *Anos 70: música popular*. Rio de Janeiro: Europa, 1979.
- WISNIK, José Miguel. *O som e o sentido: uma outra história das músicas*. São Paulo: Cia. das Letras/Círculo do Livro, 1989.
- ZAJDSZNAIDER, Luciano. *Travessia do pós-moderno nos tempos do vale-tudo*. Rio de Janeiro: Grijalva, 1992.
- ZAPPA, Regina. *Chico Buarque*. Col. Perfil. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1999.
- ZIZEK, Slavoj. *Um mapa da ideologia*. Rio de Janeiro: Contraponto, 1999.