

UM POUCO DE CHICO BUARQUE E VINÍCIUS DE MORAES: EXEMPLOS ONDE O AMOR ROMÂNTICO RESPIRA NA RACIONALIZAÇÃO DA PÓS-MODERNIDADE

Manuela Chagas Manhães (UNESA/UENF)
manuelacmanhaes@hotmail.com

RESUMO

O discurso, então é uma força constitutiva e como ação, representa a vida socio-cultural e realiza atos sociais. É agir no mundo, à luz dos interlocutores e dos personagens das histórias ao mesmo tempo em que o escritor constrói e constitui os seus interlocutores. São as interações entre os sujeitos que promovem o discurso, e assim, diferentes significações para ele, de acordo com uma série de valores e sentidos. O discurso promove a comunicação entre os atores sociais. A linguagem será mediadora de todas as relações mantidas em nossas vidas por meio de expressão e comunicação. Ela é estabelecida nas relações sociais por diferentes formas de interação e conjunturas sociais. Por isso ela favorece para que haja a constituição da linguagem artístico-subjetiva com características próprias que trazem o sentido de amor romântico em um tempo que as mudanças voltadas para relações descartáveis se tornam marcas. Tal discurso, repleto de figuras de linguagens, é base da linguagem artístico musical de Vinícius de Moraes e Chico Buarque, que se transforma, adquire outra roupagem a parti de sua paratopia, introspecção e fontes, permeando o cotidiano de diferentes sujeitos sociais, e, favorecendo para que haja existência e persistência do amor romântico na música popular brasileira.

Palavras chave: Amor romântico. Modernidade. Poesia. Música.

1. Introdução

É fato que todas as criaturas humanas surgem da vida psíquica e de suas relações com o mundo exterior. Nesta afirmação, associam-se à experiência de vida, a evolução da imagem do mundo, a utilidade da linguagem e todo poder simbólico implícito na estrutura e na maneira pela qual se constroem as relações sociais dentro de um contexto determinado, propiciando diferentes formações de representações sociais. Surgem necessariamente interpretações da realidade: as concepções de mundo, das emoções humanas, pensamentos e ações, que procuram solucionar o enigma da vida em sociedade.

Por conseguinte, pode-se perceber que a interação social não é repleta apenas de objetivações, pois o indivíduo está constantemente envolvido por objetos que pré-determinam as intenções subjetivas de seus semelhantes. A objetivação é de suma importância, pois ela remete à sig-

nificação – à produção humana de sinais, por sua vez, agrupam-se em um certo número de sistemas. Assim, há sistemas de sinais gesticulatórios, musicais, classes sociais, regiões geográficas, grupos socioculturais, profissões, movimentos corporais, entre outros. Os sistemas de sinais são objetivações no sentido de serem acessíveis, além da expressão de intenções subjetivas. De todos estes sistemas, o mais eficiente são os códigos linguísticos: a vida cotidiana é, sobretudo, a vida com linguagem verbal, e é por meio dela que se pode compreender, de modo mais amplo, a realidade social e cultural em que se vive, tendo a linguagem artística como instrumento de expressão das emoções, paradigmas entre tantas outras.

Para nós, tal discurso, repleto de figuras de linguagens, é base da linguagem artístico musical de Vinícius de Moraes e Chico Buarque, que se transforma, adquire outra roupagem a parti de sua paratopia, introspecção e fontes, permeando o cotidiano de diferentes sujeitos sociais, e, favorecendo para que haja existência e persistência do amor romântico na música popular brasileira.

Isso significa dizer que, a linguagem será mediadora de todas as relações mantidas em nossas vidas por meio de expressão e comunicação. Ela é estabelecida nas relações sociais por diferentes formas de interação e conjunturas sociais. Por isso, ela favorece para que haja a constituição da linguagem artística- subjetiva com características próprias que trazem o sentido de amor romântico em um tempo que as mudanças voltadas para relações descartáveis se tornam marcas.

Assim num período em que o indivíduo se cansa da viuvez imposta pelo sistema econômico – marcado pelo processo de divisão social e sexual do trabalho e a consolidação de valores burgueses que são, por sua vez, causados pelas grandes guerras, que remetem o sujeito social a um comportamento mais recluso, fechados em si mesmo, em outras palavras, mais autocentrado e individualista, em virtude da necessidade de lutar pela sua sobrevivência, quando os valores sociais são dissipados, e, conseqüentemente, o caos toma grandes proporções na sociedade e à razão entra em crise. Com isso, a civilização ocidental (de forma geral) faz com que haja o “renascimento” de uma linguagem subjetiva no final do século XIX e durante o século XX, a qual é utilizada a princípio como válvula de escape ou como uma forma de oxigenação da sociedade.

Nesse contexto, a poesia e a música passaram a ser consideradas as expressões da pós-modernidade, ou seja, são utilizadas como forma de comunicação num mundo esvaziado de sentido, devido ao próprio pro-

cesso e tendências respaldadas numa racionalização ocidental, que instrui os homens a dominarem e reprimirem seus desejos, suas emoções de tal modo que passam cada vez mais contribuir com seu trabalho e dedicação para construir a cultura e as riquezas que ele é capaz de gerar. Eis o progresso! A formação da cultura pôde, nesse processo de domínio de sua corporiedade, de seus sentimentos, de seus desejos, formar um “ego” enrijecido e que transformara cada sujeito social em indivíduo consciente de sua própria pessoa e apenas dela.

2. *O amor: seus dilemas e suas contradições na subjetividade da arte*

Eu , sinceramente, preferia
 Uma vida de poesia na vigília de um amor...
 Eu só acredito em ter liberdade
 E estar sempre com saudade
 De viver um grande amor.

(MORAES, 2001, p. 120)

No dicionário de filosofia, amor é a força primordial do espírito dotado de atividade volutiva, força animadora e criadora de valores, é uma atitude da vontade, considerado enquanto vivência global é uma atitude afirmativa – reconhecedora, criadora, em busca de união – o amor não é um mero sentimento de prazer, nem uma espécie de “sentimento superior” isolado. O amor integralmente humano pode sem dúvida fundir-se com o instinto para constitui uma totalidade vivencial e elevá-lo, como meio de expressão, a uma superior unidade de sentido, como acontece no matrimônio, mas por si só, a tendência como tal visa, de acordo com a experiência vivida, a satisfação do apetite dos instintos convertendo a comparte em meio para esse fim, ao passo que o amor se dirige à comparte, afirmando e criando valor.

Desse modo, voltaremos um pouco na mitologia grega esclarecendo as conotações dadas ao amor personificado como Eros. Nesse primeiro aspecto, Eros é considerado como deus primordial por equacionar a formação do universo Gaia ou Geia (terra) e Abismo (caos). Nasce uma tríade da qual saiu o cosmo, os deuses: Eros, assim, assume um papel primordial. Seu poder assegura tanto a coesão quanto à perenidade do universo, ou seja, seu poder se estende não apenas aos deuses e aos homens, mas aos elementos e à própria natureza. Entretanto, o que é importante salientar, é que este poder primordial de Eros encontrará seu prolongamento na onipotência do deus do amor.

Eros herdou de seus dois pais, ao mesmo tempo, numa mistura, afinal de contas, feliz, ainda que não seja harmoniosamente estável: mendigo e investigador, inquieto e apaixonado (...) não tem nada, mas quer tudo. Daí sua natureza dinâmica, mas instável, seu caráter ardente, mas caprichoso, mas engenhosidade inventiva, mas sempre insatisfeita. Está em penúria, mas conhece sua penúria, quer sair e aspirar por saber, por beleza e fecundidade. (DROZ, 1997, p. 4)

Nesta intermediação ele transita sendo ora hospedaria ora estrada, entra sem bater e sai pela greta da janela e instala nostalgia, a saudade; é leve e livre e paradoxalmente obscuro, acorrentado e angustiante. Ele é o mediador das emoções e sensações humanas, determinando sonhos, projetos enquanto ele vive, mas quando ele se esvai o contraste se instala tornando o ser humano solitário e melancólico racional diante da alma cansada. Eis a duplicidade de Eros.

Segundo Geneviève Droz (1997, p. 4) para entender o nascimento do amor faz necessário voltar ao essencial, ou seja, a natureza do amor. O amor deseja o que não possui; desejando o belo e o bom, está privado deles; não poderia, portanto, seu um deus. Entretanto, não é mortal. O amor é um intermediário, o mediador entre dois mundos: o ilusório, o sonhador e o racional, a consciência, ou seja, ele participa simultaneamente em ambos. É por estar no meio, mediando à dualidade humana e suas interações, suas incansáveis buscas entre a ignorância e o saber, a inspiração e a consciência, o romantismo e a praticidade, que o amor é desenhado, descrito na linguagem artística.

Dessa forma, Eros passa a ser inspirador para os artistas ao longo da história. Ao falar do amor estaria realizando uma analogia às diferentes conotações no ato de amar, na forma de sentir o amor, tendo a transformação do amor de acordo com os costumes, valores, rituais de uma sociedade. O amor formatado no âmbito social sendo subjugado como certo ou errado, bonito ou feio nas convenções sociais e, com o passar do tempo seus dilemas, suas sensações e emoções são vistas como prisões, como algo que atrapalha os planos, os projetos de vida mundana, em outras palavras, o amor torna-se equivocado diante do mundo racional e individualista em que vivemos. Esse amor fica em segundo plano.

Assim, suas contradições essenciais são aprisionadas e o ser humano passa a viver num estado de viuvez sem acreditar na possibilidade de viver esse estado de amor. A maneira de vivenciá-lo ou pelo menos imaginá-lo será através da subjetividade da linguagem artística, em especial, poética e na música. Isso significa dizer que se foge do amor romântico, de desejo, da beleza da alma e quando não se erotiza, banaliza-se

essa força abstrata e motriz do cotidiano. O amor romântico tornou-se démodé, já que esse amor é que faz com que as pessoas tenham em si o bem quere e o querer bem.

A sobrevivência do amor romântico durante séculos tem se dado de formas distintas. Tal afirmação é perceptível quando nos deparamos numa composição de Chopin, em poemas de Alfred Musset, em ainda uma vez de Gonçalves Dias, Marília de Dirceu de Tomás Antonio Gonzaga, na passionalidade de Neruda, na sensibilidade de Monet, na perfeição métrica de Olavo Bilac, nos versos de Florbela Espanca, na dramaturgia de Shakespeare, nos sonetos de Camões, nos Cânticos de Cecília Meireles, na imperfeição de verbalizar as emoções de Vinícius de Moraes, no lirismo trovadoresco da Idade Média e que se perpetua em nosso tempo na música popular brasileira em Chico Buarque, Vinícius de Moraes, Aldir Blanc, entre tantos outros compositores e letristas. A intensidade de seus versos, de suas letras, de suas melodias, de suas telas, sejam elas em quaisquer períodos históricos, podem ser percebidas, quando o receptor se permite a ver, e, assim, vivenciar as emoções. Eis a grande questão: o que fez o ser humano transformar e desejar o amor como algo burocrático e cheio de limitações, boicotando suas possibilidades de relações amorosas, banalizando suas sentimentalidades, preferindo como diria Luis Fernando Veríssimo: uma “vida morna”?

Eros foi expulso da vida moderna. Virou um espectro. O que temos hoje é um resquício dos deuses do amor, exauridos dos desencontros, o amor vive na imaginação, nas metáforas que só ganham sentido quando o receptor permite aflorar a sensibilidade, na tela que congela a emoção. O que impossível aconteceu: racionalizou se as relações, tornando o amor prático desalmado do enamoramento desse estado inebriante que poderia acontecer quando tirava se o véu que separava a necessidade de entregar se ao estado amoroso e suas descobertas na vida cotidiana. A entrega, a renúncia, a sedução, o ato de cuidar, a tolerância, a devoção, a doação e a embriaguez de sentimentalidades ficaram acorrentadas em nossos desejos secretos, em nosso imaginário, por isso, todas essas sensações provocadas pelo amor são comungadas na linguagem artística musical.

Por isso quando estamos abertos e conseguimos ver essa força abstrata na música poetada ou em versos quase tristes ou de extremo entusiasmo ascendemos imagens poéticas em nossa alma, dando sentido a sobrevivência do amor romântico. Nessa hora singular há o regresso aos braços acalentadores dos deuses do amor, entretanto, a escolha, em se-

guida, é fugir dessa mortalha e prefere-se ter apenas momentos de devaneios, os quais dão fôlego do que restou do Eros em todos nós, ao sermos embalados por tais liturgias, já que estas com suas imagens não irão desmoronar os castelos de areia que estruturou se na vida cotidiana da pós-modernidade.

3. *Um pouco de Chico Buarque e Vinícius de Moraes: exemplos onde o amor romântico respira na racionalização da pós-modernidade*

(...) a maior solidão é do ser que não ama. A maior solidão é do ser que se ausenta, que se defende, que se fecha, que se recusa a participar da vida humana. (MORAES, 1976, p. 565)

Affonso Romano de Sant'anna (1978) nos traz um elemento crucial e estrutural para serem considerados quando tratamos da música popular brasileira, que é considerada canção poetada brasileira: os recursos retóricos e as figuras de linguagem. Ele nos lembra que há muitas afinidades entre a poesia e a canção ao utilizarem tais recursos. Todos os elementos favorecem o aumento da sensibilidade para os diversos caminhos da construção da narrativa, que os compositores podem explorar na dimensão sonora e verbal. Desse modo, a discussão sobre a posição que os letristas da música popular brasileira ocupam nesse panorama de criação artística do século XX e XXI está aberto (claro que nem todos). Na verdade, o que eles fazem, é uma forma poética que sai dos livros e ganha os bares, um público maior, saindo dos pequenos grupos elitizados, realizando uma comunicação através da linguagem artística musical, a partir de suas subjetividades.

Tal fato transborda o que há de mais humano: seus dilemas, suas fantasias, suas observações, suas emoções, seus sentimentos, seus medos, suas angústias. Nesse aspecto, Augusto de Campos (In: PERRONE, 1988), afirma que a música popular brasileira dos anos 60 aos 80, é extremamente criativa e utiliza uma linguagem que aplica modelos literários para fazer a constituição de suas narrativas. Ou seja, algumas letras de música brasileira nas últimas décadas sobressaem e merecem ser entendidas a partir seu efeito poético independentemente de seu contexto musical. Tal efeito é perceptível nas imagens que ficam em evidência na constituição da própria letra, ao trabalhar temáticas que resplandecem as suas emoções e aspirações.

É dessa maneira que percebemos que apesar de existir um movimento complexo e profundo do individualismo moderno – fomentado pela racionalização ocidental na modernidade e continua na pós-modernidade, há também um desejo desenfreado nos sujeitos sociais de tentar-se respirar e comunicar-se com o outro e, de certo modo, fugir da solidão, ser reconhecido e reconhecer, perder-se e afirmar-se, estar imerso na conquista e na escravidão do amor, mantendo um duelo entre sentimentalidades e autocontrole, controle da e na relação, o que, de maneira singular, têm sido questões trabalhadas na arte, em particular, na linguagem artística da música popular brasileira.

Podemos constatar que nada de fundamental é possível fazer sem o ato de valorar o que é subjetivo, o que é solitário de cada ser humano. Isso significa dizer que o valor do que se escreve depende em muito dos sentimentos vívidos, observados e que são traduzidos na obra, na composição, e ganha sentido pela sensibilidade do receptor. É a representação da subjetivação da arte segundo Camelo Bonet (1970, p. 74).

Com isso, a linguagem subjetiva verbal musical brasileira na pós-modernidade é considerada como uma das principais formas de manifestação do amor de suas diversas conseqüências, condenado ou absorvendo as relações amorosas travadas entre homens e mulheres. Portanto, é um dos objetos de estudo do campo da análise textual, que utiliza diferentes universos simbólicos para remeter significações socioculturais e subjetivas, particularmente na forma em que os interlocutores se comunicam e compartilham idéias, aspirações, sonhos, fantasias no que se referem às emoções e expressões de amor.

É nesse contexto que escolhemos "Sem Você", composta por Vinícius de Moraes e Tom Jobim, ele mostra a importância que dá ao amor. O eu poemático se expressa como se estivesse fazendo uma confissão amorosa. É indiscutível a afetividade e a emotividade do clima lírico, sempre ligado ao íntimo e ao sentimento, tornando fluida e inconsciente a relação de suas vozes. Assim utilizando uma nova roupagem para o romantismo, ele recria ao descrever o sentimento causado pela ausência da pessoa amada. Nessa canção, ele nos diz da sensação de paz quando estamos juntos de alguém que na métrica do amor é capaz de tirar-nos do ermo aliviando o desespero que existia, quando nos agasalhávamos com a mortalha da ausência.

- | | |
|----------------------------------|--|
| 1. sem você | 10. E o mundo é triste |
| 2. sem amor | 11. Sem você |
| 3. é tudo sofrimento | 12. Meu amor, meu amor |
| 4. pois você | 13. Nunca te ausentes de mim |
| 5. é o amor | 14. Para que eu viva em paz |
| 6. que eu sempre procurei em vão | 15. Para que eu não sofra mais |
| 7. você é o amor que resiste | 16. Tanta mágoa assim |
| 8. ao desespero e a solidão | 17. No mundo sem você |
| 9. Nada existe | (Sem você. Vinícius de Moraes e Tom Jobim) |

É perceptível o apelo que ele faz a pessoa amada nos versos 11, 12, 13, 14 e 15:

sem você
meu amor, meu amor
nunca te ausentes de mim
para que eu viva em paz
para que eu não sofra mais

A narrativa passa em primeira pessoa mostrando a súplica direta que o sujeito faz, demonstrando o medo de perder a pessoa amada. Logo, o sujeito amoroso sobrevive ao tempo, ao próprio desespero e a própria solidão. O interessante nessa métrica amorosa vinicianiana é que nem sempre a presença dessa pessoa (para QUEM fala) coexiste. Ele deixa subentendido que a ausência é agasalhada pela saudade, e que esta mesma saudade é que leva o interlocutor ao limite e ao renascimento dia após dia, tendo a agonia como par.

Transcendendo as amarras do cotidiano, o simples fato de ter essa pessoa sob forma de imagem poética ele encontra a paz. Ou seja, sem esse amor e a personificação do espectro da pessoa amada, a parte funcional da sentimentalidade é transformada em mágoa, desilusão, desespero como podemos verificar nos três primeiros versos

sem você
sem amor
é tudo sofrimento

e nos versos

ao desespero e a solidão
nada existe
e o mundo é triste
sem você.

São exatamente as emoções trazidas com o ato de amar que faz o indivíduo sobreviver, resistindo ao caos do próprio sentimento, tendo a dicotomia que o próprio Eros, Deus do Amor, provoca com sua presença.

Já em *Futuros Amantes*, a linguagem subjetiva verbal musical, traz marcas identitárias de uma geração de Vinícius. Este traço poético seria encontrado em outras canções de Chico Buarque e, em outros autores na nossa arte musical. Logo, a formação da linguagem Buarquiana envolveu a natureza sócio-construtiva na qual o lugar comum, a cotidianidade das relações amorosas estaria envolvida por uma alteridade de sensações, valores, ações. Chico Buarque, então, em seu artesanato de palavras traduz um discurso, que desvela a sensibilidade comungado no conhecimento estruturado no cotidiano, denunciando segredos da alma do sujeito pós-moderno entranhados em sua alma, há muito esquecidos, guardados em sigilo. Assim em "Futuros Amantes" percebemos que à expressão (significante) e o conteúdo (significado) são analisados a partir da intensidade e da extensividade que incidem em suas imagens figurativas, com um tom metafórico.

- | | |
|---------------------------------|---------------------------------------|
| 1. Não se afobe não | 15. Sábios em vão |
| 2. Que nada é para já | 16. Tentarão decifrar |
| 3. O amor ao tem pressa | 17. O eco de antigas palavras |
| 4. Ele pode esperar em silêncio | 18. Fragmentos e cartas, poemas |
| 5. Num fundo de armário | 19. Mentiras, retratos |
| 6. No posto restante | 20. Vestígios de estranha civilização |
| 7. Milênios | 21. Não se afobe não |
| 8. Milênios no ar | 22. Que nada é para já |
| 9. E que sabe, então o rio será | 23. Amores serão sempre amáveis |
| 10. Alguma cidade submersa | 24. Futuros amantes, quiçá |
| 11. Os escafandristas virão | 25. Se amarão sem saber |
| 12. Explorar sua casa | 26. com o amor que eu um dia |
| 13. Seu quarto, suas coisas | 27. Deixei para você |
| 14. Sua alma, desvãos | |

Futuros Amantes- Chico Buarque de Holanda

Nessa composição, Chico Buarque traz à tona emoções contínuas instaurando um movimento progressista que delata carências, os receios, havendo um aumento de uma tensão emocional quando se refere ao ato de esperar pelo amor. Ou seja, o imediatismo é colocado em questão, o que seria paradoxo e o próprio complemento vislumbrado nos seus quatro primeiros versos:

Não se afobe não
que nada é para já
amor não tem pressa
ele pode esperar.

A constituição dessa composição é observada a partir da evolução amorosa num discurso figurativo do eu poemático. Oscilando entre a

calmaria e a tensão, percebemos o Deus do amor, mais uma vez, causando dilemas e confrontos com a possibilidade de ser personificado. Dessa forma, a possibilidade de o amor ser descoberto, o enunciador racionaliza seus sentimentos, entretanto, ainda assim deixa claro: a sua existência e a sua atemporalidade. Nesse sentido, o amor quando existe é por si só o elemento crucial que mantém o elo entre os amantes, mesmo em silêncio, mesmo que fique suspenso, ele continuará vivo, muitas vezes sem ser visto, como pode ser verificado nos versos 4, 5, 6, 7 e 8:

ele pode esperar em silêncio
num fundo de armário
na posta restante
milênios
milênios no ar.

A sua existência não depende de estar próximo, de vidas que caminhem juntas na cotidianidade, simplesmente o amor transcende. O amor, dessa forma, sobrevive à ausência e de forma metafórica ele demonstra esta existência tanto no passado quanto no presente e futuro ao trabalhar com o arquétipo de descobridores de um mundo perdido, que busca *em alguma cidade submersa* (quem sabe Atlântida) uma grande revelação. Essa investigação ainda é percebida nos versos 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19 e 20:

os escafandristas virão
explorar sua casa
seu quarto, suas coisas
sua alma, desvãos
sábios em vão
tentarão decifrar
o eco de antigas palavras
fragmentos de cartas, poemas
mentiras e retratos
vestígios de estranha civilização.

Usando de uma linguagem figurativa, a qual, numa espécie de quebra-cabeça, iria entender o grande mistério que está escamoteado nas entrelinhas: a existência e a permanência do amor.

Por isso, além dos versos em que temos tais analogias, encontramos uma linguagem direta do eu poemático em que ele apresenta o amor em pequenos e simples detalhes desses futuros, ou melhor, eternos amantes. Essa participação direta do eu poemático é vislumbrada pelo ser amado/amada, em uma linguagem em que eles são interlocutores. Dessa forma nos versos 21, 22 e 23:

não se afobe não
que nada é pra já
amores serão sempre amáveis

ele dá ênfase a sobrevivência desse amor, e, sem pudor assume que este mesmo amor será uma referência para “futuros amantes” quando se depararem com esse estado de enamoramento, e, ainda assim, mesmo diante de segredos : *se amarão sem saber com o amor que um dia eu deixei para você*. O amor se perpetua porque ele é intrínseco ao que é mais humano. O amor romântico resplandece nos versos, nas entrelinhas e silêncios, sobrevivendo na história dos eternos amantes que dão vazão para que os deuses do amor insistam em viver sorrateiramente entre nós meros mortais.

4. Conclusão

A linguagem artística, em particular, a linguagem subjetiva verbal musical, transcende esse processo de racionalização que deixou o homem pós-moderno mais individualista e fechado para as sentimentalidades. Nossos artistas tentaram e continuam tentando oxigenar nossa sociedade, trazendo a subjetividade em seu artesanato de palavras. Encontramos nesse contexto, a música popular brasileira com um grande veículo e de maior penetração na vida cotidiana dos sujeitos dando fôlego aos sujeitos sociais que se enclausuraram em seus mundinhos abdicaram do estado amoroso.

Essa simetria entre sentimentalidades e a arte, traz os medos, os paradoxos, os dilemas de atitudes de amar, num mundo em que a problemática da exploração do homem, atraída pelos mecanismos capitalistas neoliberais, como todo um processo de divisão social e sexual do trabalho, um processo de individualização que, conseqüentemente, provocou uma desintegração dessa subjetividade. Na verdade, é um esforço para humanizar a sociedade de forma geral, num caminho em que o amor possa ser mais uma vez o protagonista de histórias e enredos.

Enquanto isso, a linguagem artística faz-se de instrumento para inebriar os sujeitos sociais para que esses pelo menos em seus mundos imaginários possam ter imagens poéticas e reencontrar esse arranha-céu de emoções e assim emergir-se e salvar-se dos seus castelos de areia, vazios de sentidos e emoções, fomentando a sobrevivência do amor romântico nas fantasias, que ainda são o elo entre os deuses do amor com a humanidade, esses mesmos deuses que em algum momento da civiliza-

ção desceram dos céus para a vida mundana, dessacramentando o amor, estendendo-o a práxis de amar intransitiva e por isso intensamente humana até quando não é permitida pelas convenções sociais, ainda assim estará vivo, ainda que seja pelas imagens criadas e que traem essa realidade que nós, sujeitos pós-moderno utilizamos como escudo.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BEGER, Peter Ludwig; LUCKMANN, Thomas. *A construção social da realidade*: Tratado de sociologia do conhecimento. 22. ed. Trad.: Flórida de Souza Fernandes. Petrópolis: Vozes, 1985.

BONET, Camelo. *As fontes da criação literária*. São Paulo: Mestre Jou, 1970. (Col. Estudos Literários)

CALDAS, Waldenyr. *Iniciação à música popular brasileira*. 2. ed. São Paulo: Ática, 2001.

CAMPOS, Augusto de. *Balanço da bossa e outras bossas*. São Paulo: Perspectiva, 2005.

CÂNDIDO, Antônio. *Literatura e sociedade*: Estudos de teoria e história literária. 8. ed. São Paulo: T. A. Queiroz, 2000.

COUTINHO, Afrânio et al. *Vinícius de Moraes, poesia completa e prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1976.

DAGHLIAN, Carlos. (Org). *Poesia e música*. São Paulo: Perspectiva, 1985. (Col. Debates: Literatura)

DROZ, Geneviève. *Os mitos platônicos*. Trad.: Maria Auxiliadora Ribeiro Keneipp. Brasília: Universidade de Brasília, 1997.

LYOTARD, Jean-François. *O pós-moderno*. Trad.: Ricardo Correnia Barbosa. Rio de Janeiro: José Olympio, 1986.

MANGUENEAU, Dominique. *O contexto da obra literária*: enunciação, escritor e sociedade. Trad.: Marina Appenzeller: revisão de tradução: Eduardo Brandão. 2. ed. São Paulo: Martins Fonte, 2000. (Col. Leitura e Crítica)

MORAES, Vinícius de. In: _____. (Org.). *Pedro Lyra*. Rio de Janeiro: Agir, 1983. Coleção Nossos Clássicos, vol. 109)

_____. *Vinicius de Moraes*: livro de letras. São Paulo: Cia. das Letras, 2001.

MURIN, Edgar. *Cultura de massa no século XX*, vol. II: Necrose. Trad.: Agenor Soares Santos. Rio de Janeiro: Forense, 2001.

PERRONE, Charles A. *Letras e letras da música popular brasileira*. Rio de Janeiro: Elo, 1988.

SANT'ANNA, Affonso Romano de. *Música popular e poesia brasileira*. Petrópolis: Vozes, 1978.