

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

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

6
7 **RESUMO**

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

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

25
26 **1. Introdução**

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

36 Por conseguinte, pode-se perceber que a interação social não é re-
37 pleta apenas de objetivações, pois o indivíduo está constantemente en-
38 volvido por objetos que pré-determinam as intenções subjetivas de seus
39 semelhantes. A objetivação é de suma importância, pois ela remete à sig-

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

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

17 Isso significa dizer que, a linguagem será mediadora de todas as
18 relações mantidas em nossas vidas por meio de expressão e comunica-
19 ção. Ela é estabelecida nas relações sociais por diferentes formas de inte-
20 ração e conjunturas sociais. Por isso, ela favorece para que haja a consti-
21 tuição da linguagem artística- subjetiva com características próprias que
22 trazem o sentido de amor romântico em um tempo que as mudanças vol-
23 tadas para relações descartáveis se tornam marcas.

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

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

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

9

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

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

16

(MORAES, 2001, p. 120)

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

29 Desse modo, voltaremos um pouco na mitologia grega esclare-
30 cendo as conotações dadas ao amor personificado como Eros. Nesse pri-
31 meiro aspecto, Eros é considerado como deus primordial por equacionar
32 a formação do universo Gaia ou Geia (terra) e Abismo (caos). Nasce uma
33 tríade da qual saiu o cosmo, os deuses: Eros, assim, assume um papel
34 primordial. Seu poder assegura tanto a coesão quanto à perenidade do
35 universo, ou seja, seu poder se estende não apenas aos deuses e aos ho-
36 mens, mas aos elementos e à própria natureza. Entretanto, o que é impor-
37 tante salientar, é que este poder primordial de Eros encontrará seu pro-
38 longamento na onipotência do deus do amor.

1 Eros herdou de seus dois pais, ao mesmo tempo, numa mistura, afinal de con-
2 tas, feliz, ainda que não seja harmoniosamente estável: mendigo e investiga-
3 dor, inquieto e apaixonado (...) não tem nada, mas quer tudo. Daí sua natureza
4 dinâmica, mas instável, seu caráter ardente, mas caprichoso, mas engenhosi-
5 dade inventiva, mas sempre insatisfeita. Está em penúria, mas conhece sua
6 penúria, quer sair e aspirar por saber, por beleza e fecundidade. (DROZ, 1997,
7 p. 4)

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

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

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

35 Assim, suas contradições essenciais são aprisionadas e o ser hu-
36 mano passa a viver num estado de viuvez sem acreditar na possibilidade
37 de viver esse estado de amor. A maneira de vivenciá-lo ou pelo menos
38 imaginá-lo será através da subjetividade da linguagem artística, em espe-
39 cial, poética e na música. Isso significa dizer que se foge do amor român-
40 tico, de desejo, da beleza da alma e quando não se erotiza, banaliza-se es-

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

4 A sobrevivência do amor romântico durante séculos tem se dado
5 de formas distintas. Tal afirmação é perceptível quando nos deparamos
6 numa composição de Chopin, em poemas de Alfred Musset, em ainda
7 uma vez de Gonçalves Dias, Marília de Dirceu de Tomás Antonio Gon-
8 zaga, na passionalidade de Neruda, na sensibilidade de Monet, na perfei-
9 ção métrica de Olavo Bilac, nos versos de Florbela Espanca, na drama-
10 turgia de Shakespeare, nos sonetos de Camões, nos Cânticos de Cecília
11 Meireles, na imperfeição de verbalizar as emoções de Vinícius de Mora-
12 es, no lirismo trovadoresco da Idade Média e que se perpetua em nosso
13 tempo na música popular brasileira em Chico Buarque, Vinícius de Mo-
14 raes, Aldir Blanc, entre tantos outros compositores e letristas. A intensi-
15 dade de seus versos, de suas letras, de suas melodias, de suas telas, sejam
16 elas em quaisquer períodos históricos, podem ser percebidas, quando o
17 receptor se permite a ver, e, assim, vivenciar as emoções. Eis a grande
18 questão: o que fez o ser humano transformar e desejar o amor como algo
19 burocrático e cheio de limitações, boicotando suas possibilidades de rela-
20 ções amorosas, banalizando suas sentimentalidades, preferindo como di-
21 riria Luis Fernando Veríssimo: uma “vida morna”?

22 Eros foi expulso da vida moderna. Virou um espectro. O que te-
23 mos hoje é um resquício dos deuses do amor, exauridos dos desencon-
24 tros, o amor vive na imaginação, nas metáforas que só ganham sentido
25 quando o receptor permite aflorar a sensibilidade, na tela que congela a
26 emoção. O que impossível aconteceu: racionalizou se as relações, tor-
27 nando o amor prático desalmado do enamoramento desse estado inebri-
28 ante que poderia acontece quando tirava se o véu que separava a necessi-
29 dade de entregar se ao estado amoroso e suas descobertas na vida cotidi-
30 ana. A entrega, a renúncia, a sedução, o ato de cuidar, a tolerância, a de-
31 voção, a doação e a embriaguez de sentimentalidades ficaram acorren-
32 das em nossos desejos secretos, em nosso imaginário, por isso, todas es-
33 sas sensações provocadas pelo amor são comungadas na linguagem artís-
34 tica musical.

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

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

6
7 **3. *Um pouco de Chico Buarque e Vinícius de Moraes: exemplos onde***
8 ***o amor romântico respira na racionalização da pós-modernidade***

9 (...)
10 a maior solidão é do ser que não ama. A maior soli-
11 dão é do ser que se ausenta, que se defende, que se fe-
12 cha, que se recusa a participar da vida humana. (MO-
RAES, 1976, p. 565)

13 Affonso Romano de Sant'anna (1978) nos traz um elemento cru-
14 cial e estrutural para serem considerados quando tratamos da música po-
15 pular brasileira, que é considerada canção poetada brasileira: os recursos
16 retóricos e as figuras de linguagem. Ele nos lembra que há muitas afini-
17 dades entre a poesia e a canção ao utilizarem tais recursos. Todos os ele-
18 mentos favorecem o aumento da sensibilidade para os diversos caminhos
19 da construção da narrativa, que os compositores podem explorar na di-
20 mensão sonora e verbal. Desse modo, a discussão sobre a posição que os
21 letristas da música popular brasileira ocupam nesse panorama de criação
22 artística do século XX e XXI está aberto (claro que nem todos). Na ver-
23 dade, o que eles fazem, é uma forma poética que sai dos livros e ganha os
24 bares, um público maior, saindo dos pequenos grupos elitizados, reali-
25 zando uma comunicação através da linguagem artística musical, a partir
26 de suas subjetividades.

27 Tal fato transborda o que há de mais humano: seus dilemas, suas
28 fantasias, suas observações, suas emoções, seus sentimentos, seus medos,
29 suas angústias. Nesse aspecto, Augusto de Campos (In: PERRONE,
30 1988), afirma que a música popular brasileira dos anos 60 aos 80, é ex-
31 tremamente criativa e utiliza uma linguagem que aplica modelos literá-
32 rios para fazer a constituição de suas narrativas. Ou seja, algumas letras
33 de música brasileira nas últimas décadas sobressaem e merecem ser en-
34 tendidas a partir seu efeito poético independentemente de seu contexto
35 musical. Tal efeito é perceptível nas imagens que ficam em evidência na
36 constituição da própria letra, ao trabalhar temáticas que resplandecem as
37 suas emoções e aspirações.

1 É dessa maneira que percebemos que apesar de existir um movi-
2 mento complexo e profundo do individualismo moderno – fomentado pe-
3 la racionalização ocidental na modernidade e continua na pós-modernida-
4 de, há também um desejo desenfreado nos sujeitos sociais de tentar-se
5 respirar e comunicar-se com o outro e, de certo modo, fugir da solidão,
6 ser reconhecido e reconhecer, perder-se e afirmar-se, estar imerso na
7 conquista e na escravidão do amor, mantendo um duelo entre sentimen-
8 talidades e autocontrole, controle da e na relação, o que, de maneira singu-
9 lar, têm sido questões trabalhadas na arte, em particular, na linguagem ar-
10 tística da música popular brasileira.

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

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

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

37

1

- | | |
|----------------------------------|--------------------------------|
| 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)

2

É perceptível o apelo que ele faz a pessoa amada nos versos 11,

3

12, 13, 14 e 15:

4

sem você

5

meu amor, meu amor

6

nunca te ausentes de mim

7

para que eu viva em paz

8

para que eu não sofra mais

9

10

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.

11

12

13

14

15

16

17

18

19

20

21

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

22

sem você

23

sem amor

24

é tudo sofrimento

25

e nos versos

26

ao desespero e a solidão

27

nada existe

28

e o mundo é triste

29

sem você.

30

31

32

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.

1 Já em *Futuros Amantes*, a linguagem subjetiva verbal musical,
2 traz marcas identitárias de uma geração de Vinícius. Este traço poético
3 seria encontrado em outras canções de Chico Buarque e, em outros auto-
4 res na nossa arte musical. Logo, a formação da linguagem Buarquiana
5 envolveu a natureza sócio-construtiva na qual o lugar comum, a cotidia-
6 nidade das relações amorosas estaria envolvida por uma alteridade de
7 sensações, valores, ações. Chico Buarque, então, em seu artesanato de
8 palavras traduz um discurso, que desvela a sensibilidade comungado no
9 conhecimento estruturado no cotidiano, denunciando segredos da alma
10 do sujeito pós-moderno entranhados em sua alma, há muito esquecidos,
11 guardados em sigilo. Assim em "Futuros Amantes" percebemos que à
12 expressão (significante) e o conteúdo (significado) são analisados a partir
13 da intensidade e da extensividade que incidem em suas imagens figurati-
14 vas, 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

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

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

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

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

9 ele pode esperar em silêncio
10 num fundo de armário
11 na posta restante
12 milênios
13 milênios no ar.

14 A sua existência não depende de estar próximo, de vidas que ca-
15 minhem juntas na cotidianidade, simplesmente o amor transcende. O
16 amor, dessa forma, sobrevive à ausência e de forma metafórica ele de-
17 monstra esta existência tanto no passado quanto no presente e futuro ao
18 trabalhar com o arquétipo de descobridores de um mundo perdido, que
19 busca *em alguma cidade submersa* (quem sabe Atlântida) uma grande
20 revelação. Essa investigação ainda é percebida nos versos 11, 12, 13, 14,
21 15, 16, 17, 18, 19 e 20:

22 os escafandristas virão
23 explorar sua casa
24 seu quarto, suas coisas
25 sua alma, desvãos
26 sábios em vão
27 tentarão decifrar
28 o eco de antigas palavras
29 fragmentos de cartas, poemas
30 mentiras e retratos
31 vestígios de estranha civilização.

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

35 Por isso, além dos versos em que temos tais analogias, encontra-
36 mos uma linguagem direta do eu poemático em que ele apresenta o amor
37 em pequenos e simples detalhes desses futuros, ou melhor, eternos aman-
38 tes. Essa participação direta do eu poemático é vislumbrada pelo ser
39 amado/amada, em uma linguagem em que eles são interlocutores. Dessa
40 forma nos versos 21, 22 e 23:

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

4 ele dá ênfase a sobrevivência desse amor, e, sem pudor assume que este
5 mesmo amor será uma referência para “futuros amantes” quando se depa-
6 rarem com esse estado de enamoramento, e , ainda assim, mesmo diante
7 de segredos : *se amarão sem saber com o amor que um dia eu deixei pa-*
8 *ra você.* O amor se perpetua porque ele é intrínseco ao que é mais huma-
9 no. O amor romântico resplandece nos versos, nas entrelinhas e silêncios,
10 sobrevivendo na história dos eternos amantes que dão vazão para que os
11 deuses do amor insistam em viver sorratamente entre nós meros mor-
12 tais.

13

14 4. Conclusão

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

24 Essa simetria entre sentimentalidades e a arte, traz os medos, os
25 paradoxos, os dilemas de atitudes de amar, num mundo em que a pro-
26 blemática da exploração do homem, atraída pelos mecanismos capitalis-
27 tas neoliberais, como todo um processo de divisão social e sexual do tra-
28 balho, um processo de individualização que, conseqüentemente, provo-
29 cou uma desintegração dessa subjetividade. Na verdade, é um esforço pa-
30 ra humanizar a sociedade de forma geral, num caminho em que o amor
31 possa ser mais uma vez o protagonista de histórias e enredos.

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

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

6

7

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

8 BEGER, Peter Ludwig; LUCKMANN, Thomas. *A construção social da*
9 *realidade*: Tratado de sociologia do conhecimento. 22. ed. Trad.: Flória-
10 no de Souza Fernandes. Petrópolis: Vozes, 1985.

11 BONET, Camelo. *As fontes da criação literária*. São Paulo: Mestre Jou,
12 1970. (Col. Estudos Literários)

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

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

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

19 COUTINHO, Afrânio et al. *Vinícius de Moraes, poesia completa e pro-*
20 *sa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1976.

21 DAGHLIAN, Carlos. (Org). *Poesia e música*. São Paulo: Perspectiva,
22 1985. (Col. Debates: Literatura)

23 DROZ, Geneviève. *Os mitos platônicos*. Trad.: Maria Auxiliadora Ribe-
24 ro Keneipp. Brasília: Universidade de Brasília, 1997.

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

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

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

- 1 _____ . *Vinícius de Moraes*: livro de letras. São Paulo: Cia. das Letras,
2 2001.
- 3 MURIN, Edgar. *Cultura de massa no século XX*, vol. II: Necrose. Trad.:
4 Agenor Soares Santos. Rio de Janeiro: Forense, 2001.
- 5 PERRONE, Charles A. *Letras e letras da música popular brasileira*. Rio
6 de Janeiro: Elo, 1988.
- 7 SANT'ANNA, Affonso Romano de. *Música popular e poesia brasileira*.
8 Petrópolis: Vozes, 1978.