

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DO RIO GRANDE DO SUL

FACULDADE DE LETRAS

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS

O QUE NÃO TEM LIMITE: O EROTISMO NA POESIA

DE CHICO BUARQUE DE HOLLANDA

Leandro Henrique Ortolan

Dr. Maria da Glória Bordini

Orientador

Dissertação apresentada como requisito parcial para a obtenção do grau de Mestre em Letras, na área de concentração de Teoria da Literatura

Data de defesa: 03/01/2007

Instituição depositária:

Biblioteca Central Irmão José Otão

Pontificia Universidade Católica do Rio Grande do Sul

Porto Alegre, novembro de 2006

DEFESA DE DISSERTAÇÃO DE MESTRADO

BANCA EXAMINADORA

Profa. Dr. Maria da Glória Bordini - PUCRS

Profa. Dr. Maria do Carmo Alves de Campos - UFRGS

Prof. Dr. Charles Kiefer - PUCRS

Eu dedico esta dissertação a minha família

A meus pais, Urivalde e Gema, as maiores fortalezas que já conheci.

A meus irmãos Beto e Fer, pelo apoio e amizade de sempre.

A minha irmã Tati, o meu anjo nas tardes de estudo.

A meus nonos lá de cima

Vitório e Teresa

José e Ângela

A Marisandra, presença nas minhas ausências

AGRADECIMENTOS

A Deus, meu alto refúgio e quem me adestra as mãos para a batalha,

À professora Maria da Glória Bordini, por sua orientação e simpatia,

Agradeço também ao Programa de Pós-Graduação em Letras desta Universidade

assim como aos demais professores e secretárias do Programa, Isabel e Mara,

Aos meus amigos Cristian e Renato, pela parceria de sempre,

Minha gratidão ao Sr. José Elvio Atzler de Lima, pela ajuda sem precedentes,

Por fim, agradeço ao CNPq por ter financiado este trabalho até a sua conclusão.

*Porquanto,
que proveito tirará o homem de todo o seu trabalho
e da aflição de espírito,
com que é atormentado debaixo do sol?*

Eclesiastes 2, 22

RESUMO

A dissertação aborda a questão do erotismo e de suas relações com o homem e a sociedade na poesia de Chico Buarque de Hollanda, sob os postulados da teoria crítica de Herbert Marcuse, especialmente da sua obra *Eros e civilização: uma crítica filosófica ao pensamento de Freud*, em que é questionada a tese freudiana do *princípio de realidade* e do *princípio de prazer*. A análise do erotismo nos poemas de Chico Buarque é desenvolvida a partir do pressuposto de que as relações sociais podem ser modificadas através de um curso mais livre da libido, em que a repressão dos instintos prazerosos venha ser amenizada, o que, conseqüentemente, viria a gerar um melhor ajustamento entre o homem e seus aspectos eróticos.

PALAVRAS-CHAVE

Chico Buarque – Poesia – Erotismo

ABSTRACT

The thesis deals with eroticism and its relations with men and society in Chico Buarque de Hollanda's poetry, under Herbert Marcuse's theories, specially in his work *Eros and civilization: a philosophical inquiry into Freud*, in which are questioned Freud's "reality principle" and "pleasure principle". The analysis of Chico Buarque's poetry is developed under the assumption that social relations can be modified through a freer course of the libido, in which repression of pleasure instincts is attenuated with the consequent better adjustment of man and his erotic aspects.

KEYWORDS:

Chico Buarque – Poetry – Eroticism

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	9
1 EM BUSCA DO EROTISMO PERDIDO.....	14
1.1 Marcuse e a Escola de Frankfurt	14
1.2 Eros e civilização.....	15
1.2.1 <i>Sob o princípio de realidade.....</i>	15
1.2.2 <i>Para além do princípio de realidade.....</i>	23
1.2.2.1 Fantasia e utopia.....	23
1.2.2.2 As imagens de Orfeu e Narciso.....	25
1.2.2.3 A dimensão estética.....	30
1.2.2.4 A transformação da sexualidade em Eros.....	34
1.2.2.5 O eufemismo de <i>Eros e civilização.....</i>	40

2	CHICO BUARQUE: AQUELE QUE NÃO TEM RECEITA.....	43
2.1	A canção e a poesia: um só (pro)tex(s)to.....	43
2.2	Chicos.....	45
2.2.1	<i>À espera do molotov.....</i>	47
2.2.2	<i>Uma explosão atlântica.....</i>	52
2.2.3	<i>Recolhendo todo o sentimento.....</i>	71
2.2.4	<i>Zanza daqui zanza pra acolá.....</i>	76
3	“FINALMENTE É DOMINGO”	83
3.1	O amor em escala industrial.....	84
3.2	Distraindo o ferro do suplicio.....	100
3.3	O general dançando samba.....	117
3.4	Vestido com traje de rei.....	131
3.5	A energia de um moto-contínuo.....	148
	CONCLUSÃO.....	161
	REFERÊNCIAS.....	172
	CURRICULUM VITAE.....	178

INTRODUÇÃO

A busca da felicidade constitui para o homem uma trajetória pontilhada por frustrações e derrotas. Ser feliz pode conter um tom ameaçador a uma ordem opressora que sacrifica a maioria das pessoas, e nossas possibilidades de satisfação existencial estariam, a princípio, em desacordo com todas as instituições do mundo. A infelicidade seria o inevitável tributo pago pelos indivíduos para a construção de um suposto progresso da humanidade. Em razão da íntima vinculação entre felicidade e liberdade, foi o tabu do prazer um dos aspectos mantidos sempre com maior apego pela civilização, e por ela sempre obscurecido.

A poesia de Chico Buarque de Hollanda procura ultrapassar os limites que acorrentam o prazer, colocando o desejo e a paixão como movedores de oposição à arrogância racional do poder. Sua obra procura invadir espaços considerados proibidos e mantidos com extremo esmero pela sociedade dominante, visto que esses espaços condizem com o autoritarismo produtivo e ganancioso do “progresso” capitalista. A luta pela realização das necessidades prazerosas e não repressivas tem em Chico Buarque expressivo destaque, atribuindo à dimensão erótica do homem uma prevalência sobre a realidade totalizante e equivocada a que estamos sujeitos.

Realisticamente, porém, essa incompatibilidade entre a efetivação do prazer e o processo civilizatório predomina em nossa sociedade. Essa constatação e sua conseqüente análise foram notadamente averiguadas e desenvolvidas por Freud. A possibilidade de uma ordem social em que as relações humanas sejam em grande parte moldadas pela libertação e satisfação libidinais, seria, para as concepções do psicanalista, improvável. Segundo elas, são requeridas a repressão e a renúncia das satisfações prazerosas para a efetivação do progresso da civilização. De acordo com Freud, relacionados a essa interdependência, estão os dois princípios basilares que regem o aparelho mental do homem: o *princípio de prazer* e o *princípio de realidade*. Esse sufocaria, em nome da paz social e do convívio humano, o prazer associado à dimensão erótica do homem. O erotismo, aqui concebido como insígnia da vida e do desejo, cujo princípio de ação é a energia libidinal, passaria a ser reprimido.

Essa perspectiva psicanalítica, com o passar do tempo, veio a sofrer diversas análises. Dentre seus críticos, sobressaíram-se os da Escola de Frankfurt, especialmente Herbert Marcuse, através de seu livro *Eros e civilização: uma crítica filosófica ao pensamento de Freud*, lançado em 1955. Aplicando conceitos da própria psicanálise, como a repressão e o princípio de realidade, renomeados por Marcuse na sociedade industrial como *mais repressão e princípio de desempenho*, o filósofo salienta a emergente conscientização dos homens contra a ordem totalitária, visando a emancipação dos instintos libidinais. A civilização, para Marcuse, fundada a partir do bloqueio do princípio do prazer, dirige a pulsão erótica do homem quase que exclusivamente para o trabalho alienado e opressor. Ao discutir a teoria freudiana, o autor argumenta que ela não reconhece a alternativa de uma sociedade não repressiva.

Partindo de tais pressupostos marcuseanos, esta dissertação tem por tema a análise do erotismo e de suas relações com o homem e a sociedade na obra poética de Chico Buarque de Hollanda. São verificados como os aspectos do erotismo e da satisfação do princípio de prazer

se relacionam com a repressão social. A poesia buarqueana, considerada aqui sob a forma de letras de música, sugere possibilidades de maior compreensão da questão poética, pelas características de construção da linguagem, que se valem dos recursos próprios desse tipo de texto, conforme apontados por Iuri Lotman, e que serão, nesse aspecto, por ele fundamentados. O alicerce teórico dessas análises é a teoria semiótica proposta por Lotman, segundo a qual a estrutura do texto poético se constitui por *equivalências*, compreendidas segundo a relação mútua (de semelhança ou diferença) entre os níveis lingüísticos que o compõem.¹ Por essas características de arte verbal, a obra do músico proporciona uma maior percepção estética do erotismo e da sensualidade, associados ao contexto social.

O trabalho é desenvolvido a partir de uma fundamentação teórica correspondente ao seu enfoque temático, o qual atua como linha de orientação para a análise do *corpus* e para a consideração dos resultados desta. Nesse sentido, buscamos, no primeiro capítulo, verificar a atuação e a linha de pensamento de Herbert Marcuse, na Escola de Frankfurt, da qual foi dos principais membros, e que serve de apoio teórico para o enfoque do erotismo.

Esse primeiro capítulo faz basicamente uma síntese da obra *Eros e civilização*, da qual são mencionados os principais fundamentos. São revistos os princípios de prazer e de realidade estipulados por Freud, bem como os conceitos de *mais-repressão* e de *princípio de desempenho* cunhados por Marcuse.

Ainda no primeiro capítulo é abordada a possibilidade de uma sociedade não-repressiva, aventada por Marcuse. São as perspectivas de uma vivência *para além do princípio de realidade* vigente, tendo como instrumentos poderosos para tal, a fantasia e a

¹ Através do processo de transcodificação, expresso por Lotman em *A estrutura do texto artístico*, determinados elementos do texto podem interagir interna e externamente, nesse caso com o contexto social e histórico, fazendo com que novas possibilidades de entendimento venham a surgir. Segundo essa teoria, por exemplo, a sonoridade musical de um texto pode também transmitir informação e efetuar a transferência da estrutura do texto poético ao mundo. Nesse processo de transcodificação é que se permite interpretações de caráter social e psicológico, salientadas através dos componentes sensoriais e conceituais do texto, associando-os ao prazer estético e à informação do leitor.

utopia, as imagens de Orfeu e Narciso, a dimensão estética e a transformação da sexualidade em Eros.

Essas propostas, divulgadas principalmente na década de 60, inspiraram movimentos ocorridos em várias partes do mundo, dentre eles o estudantil e o dos *hippies*, que passaram a conspirar contra a sociedade totalitária da época. O protesto, expresso sobretudo através da música, é manifestado também no Brasil, principalmente através da atitude comportamental dos tropicalistas. É por esses anos que é feita a primeira tradução brasileira de *Eros e civilização*.

Partindo desse dado histórico, passa-se do primeiro capítulo para o seguinte. A partir desse novo tópico, situa-se, inicialmente, a figura de Chico Buarque de Hollanda, surgida no cenário musical brasileiro dentro da histórica “era dos festivais”, em que artistas e estudantes se tornam o principal veículo de protesto contra a conjuntura social e a repressão que começavam a se instalar no Brasil.

Num segundo momento, é traçado um contorno mais globalizante da obra do compositor, bem como de suas inclinações mais gerais e marcantes. A trajetória do músico é delineada desde o seu início, indo até o lançamento de seu último disco, *Carioca*, em 2006. Optou-se por um traçado cronológico, apesar de esse ser dificultoso, pela extensão e diversidade da obra de Chico Buarque, mas essa delimitação ampla propicia uma visão mais geral de sua produção. Isso não significa que a obra do artista esteja sempre atrelada ao aspecto temporal, pois se verificará que muitos pontos temáticos de sua poesia são cíclicos, alternando-se cronologicamente.

É iniciada a incursão pela década de 60, quando então surge o Chico Buarque de *A Banda*, e que vai aos poucos se destacando naquele contexto pós-64 do Golpe Militar, marcado pelas inquietações sociais e conseqüentes movimentos de protesto. Em seguida, nos limites do auto-exílio do cantor na Itália, em 1969, passa a ser acompanhada sua produção a

partir da década de 70, talvez o mais intenso e conturbado período da vida do compositor. É ressaltada sua relação com a censura do governo militar, suas letras de teor político e as de temática feminina, bem como são referidos os textos escritos para o teatro, a novela *Fazenda Modelo* e o livro infantil *Chapeuzinho amarelo*. Após essa década, correspondente à abertura política do Brasil, mede-se a dimensão que a obra de Chico Buarque toma em relação a esse momento facultado pelo enfraquecimento do regime militar. Concluindo o segundo capítulo, aborda-se também, da maneira mais geral, a produção de músico a partir dos anos 90 até hoje, marcada por discos cada vez menos freqüentes, mas igualmente merecedores de menção.

O terceiro e derradeiro capítulo faz a análise do erotismo em poemas de Chico Buarque, visto ser esse aspecto um tema bastante recorrente na obra poética do compositor. Os textos privilegiados para esse estudo foram selecionados por expressarem múltiplas visões da questão erótica que induziram o recurso às teses de Marcuse. Inicialmente, é tratado o aspecto da prostituição, aqui concebida exclusivamente como profissão, em que são confrontados os princípios de desempenho e de prazer, bem como a postura das diferentes personagens meretrizes perante a sua ocupação. A partir daí, seguindo a sugestão marcuseana das forças que poderiam contrariar a realidade aparentemente imutável, são analisados os poemas que abrangem esse conflito entre os dois princípios nomeados por Freud e tão discutidos por Marcuse. Mediante esse embate, é examinada temática e esteticamente cada uma das possibilidades mencionadas em *Eros e civilização* e que visam a instauração do princípio do prazer.

A realidade humana deve ser encarada definitivamente como uma realidade de repressão, para um necessário “bem-estar” e controle dos impulsos libidinais ou podem ser aventadas possibilidades de libertação eróticas para o homem, como foram propagadas por Marcuse? É isso o que a poesia de Chico Buarque irá iluminar. Mas antes, ver-se-á o que tem a nos dizer o filósofo da Escola de Frankfurt.

1 EM BUSCA DO EROTISMO PERDIDO

1.1 Marcuse e a Escola de Frankfurt

Como um intelectual de esquerda, Herbert Marcuse ingressou, em 1933, no Instituto de Pesquisa Social. Fundado em 1923, junto à Universidade de Frankfurt, o instituto foi considerado o primeiro de orientação marxista na Europa, composto por marxistas não-ortodoxos, como Theodor Adorno e Walter Benjamin. Essa academia tinha como objetivo desenvolver uma teoria social crítica, de análise e interpretação da realidade social existente.

Em alentados ensaios publicados desde 1932 na sua revista, a *Zeitschrift für Sozialforschung*, os integrantes da Escola de Frankfurt tentaram explicar, através do que denominaram de Teoria Crítica, como o capitalismo ocidental conseguira sobreviver e qual o papel desempenhado pela cultura como um poderoso elemento de dominação e conformismo. Herdeiros de uma tradição marxista, após sofrer abalos nas suas esperanças revolucionárias como resultado do apoio do proletariado alemão ao fascismo e da não ocorrência da revolução proletária, seus integrantes vão buscar uma reavaliação das teses socialistas. O marxismo não é completamente abandonado, mas passa a ser visto sob um olhar crítico.

A partir disso, a Escola de Frankfurt apropria-se de algumas idéias da Psicanálise, deslocando o foco de interesse para a subjetividade dos indivíduos. Dentre os frankfurtianos,

Marcuse foi um dos mais importantes estudiosos de Freud. Crítico de Erich Fromm e de outros “revisionistas”, ele procura mostrar o potencial liberador da obra freudiana. O fato de a civilização presumir uma certa repressão básica dos impulsos de vida e de morte não justifica as exigências da sociedade moderna, que mantém uma repressão histórica escusada e dispensável. A primazia do prazer seria fator preponderante para a emancipação, mas o filósofo alemão categoricamente a diferencia do que seria uma busca hedonista de sensações. Eros floresceria no amor comunicativo e na amizade, mediante uma cooperação prazerosa existente numa cultura superior à da sociedade atual. Uma ressexualização do corpo, ligada a uma re-significação daquilo que seria o erotismo, reunida a uma apreciação estética, orientaria uma mudança revolucionária futura, onde não somente o corpo como um todo, mas também a natureza sofreria uma nova erotização. Dentro dessa perspectiva, Marcuse lança, em 1955, o livro *Eros e civilização*. Cinquenta anos depois, as idéias de Marcuse sobre a relação entre Eros e a sociedade permanecem atuais, pois esse mundo moderno, cada vez mais racional e técnico, aliena o erotismo a impulsos sexuais cada vez mais aprimorados em academias e orgias sexuais. “Atualmente poucos lêem Reich ou Marcuse. Mas seus respectivos pontos de vista de uma ordem não-repressiva retêm uma certa beleza e não está claro, de modo algum, que estes pontos de vista devam ser simplesmente consignados ao esquecimento.”¹

1.2 Eros e civilização

1.2.1 Sob o princípio de realidade

A proposição central da obra *Eros e civilização* é de que a civilização e a felicidade não são necessariamente irreconciliáveis, como acreditava Freud. Segundo este, mesmo que a

¹ GIDDENS, Anthony. *A transformação da intimidade: sexualidade, amor & erotismo nas sociedades modernas*. São Paulo: UNESP, 1993. p. 199.

mente humana busque incessantemente sensações não dolorosas, forças ou circunstâncias externas vêm contrariar essa expectativa. O psicanalista associa a evolução humana à dos animais e sugere que deve ser abandonada a crença de que existe no ser humano um instinto para um modo de ser primoroso em que o homem através dos esforços de Eros poderia cada vez mais aproximar-se da perfeição. Ele praticamente não vê essas possibilidades, pois

o caminho para trás que conduz à satisfação completa acha-se, via de regra, obstruído pelas resistências que mantêm as repressões, de maneira que não há alternativa se não avançar na direção em que o crescimento ainda se acha livre, embora sem perspectiva de levar o processo a uma conclusão ou de ser capaz de atingir o objetivo.²

Marcuse, porém, considera que a exigência de ser “infeliz” e ser “reprimido” que o processo civilizatório impõe ao homem não é inevitável, mas, ao contrário, é resultado de uma configuração particular de organização social, ou sócio-histórica.

Para desenvolver seus argumentos, Marcuse tenta reinterpretar criticamente o pensamento freudiano. Ele procura entender mais claramente a realidade presente e perceber as possibilidades futuras. Valendo-se de pressupostos freudianos, como a importância fundamental da sexualidade, o significado do inconsciente e da repressão, Marcuse ultrapassará essas posições de Freud, em muitos pontos, negativistas, redimensionando-as para uma finalidade positiva e promissora. Mesmo admitindo que Freud estivesse correto em reconhecer certo grau de repressão como necessário para um processo civilizatório, o filósofo alemão argumenta, porém, que boa parte dessa repressão foi imposta por força de uma determinada forma histórica de civilização.

Alguns dos conceitos da psicanálise criados por Freud serão usados por ele para desvendar os mecanismos de repressão que atuam sobre o homem dentro da sociedade contemporânea. Dentre esses conceitos estão os dois princípios básicos que, segundo o psicanalista austríaco, governam o aparelho mental: o “princípio de prazer” e o “princípio de

² FREUD, Sigmund. *Além do princípio de prazer*. Rio de Janeiro: Imago, 1969. p. 58.

realidade.” Para o princípio de prazer existe a busca incessante de descarregar as tensões biológicas, também correspondente aos impulsos de origem genética e voltados para a preservação e propagação da vida. A esse conjunto de processos mentais de natureza pulsional e de ordem inconsciente Freud denomina *Id*. O inconsciente seria governado por esse princípio de prazer, compreendido pelos processos primários, resíduos de uma fase de desenvolvimento em que só eles representavam os processos mentais, quando sua luta era unicamente para obter prazer, e qualquer sensação de desprazer era evitada. Já para o princípio de realidade, a estimulação vem da própria mente como do mundo exterior, mas de acordo com uma racionalidade do espírito a que a consciência se acha ligada, controlando a descarga de excitações para o mundo externo. A essa instância da mente Freud nomeia *Ego*. Sua relação com o *id* é estreita, pois "o ego procura aplicar a influência do mundo externo ao *id* e as tendências deste, e esforça-se por substituir o princípio de prazer, que reina estritamente no *id*, pelo princípio de realidade.”³ Esse princípio de prazer irrestrito entra em conflito com o meio e com o homem. Conforme o psicanalista,

Não pode haver dúvida sobre sua eficácia, ainda que o seu programa se encontre em desacordo com o mundo inteiro, tanto com o macrocosmo quanto com o microcosmo. Não há possibilidade alguma de ele ser executado; todas as normas do universo são lhe contrárias.⁴

O indivíduo concluirá que uma plena e indolor gratificação de suas necessidades é impossível. Então nos explicita Marcuse:

Um novo princípio de funcionamento mental ganha ascendência. O princípio de realidade supera o princípio de prazer: o homem aprende a renunciar ao prazer momentâneo, incerto e destrutivo, substituindo pelo prazer adiado, restringido mas “garantido”. Por causa desse ganho duradouro, através da renúncia e restrição, de acordo com Freud, o princípio de realidade “salvaguarda”, mais do que “destrona”, e “modifica”, mais do que nega, o princípio de prazer.⁵

³ Id. *O ego e o id*. Rio de Janeiro: Imago, 1969. p. 37.

⁴ Id. *O mal-estar na civilização*. Rio de Janeiro: Imago, 1969. p. 32.

⁵ MARCUSE, Herbert. *Eros e civilização: uma crítica filosófica ao pensamento de Freud*. Rio de Janeiro: Zahar, 1968. p. 34-35.

Segundo essa concepção, toda energia que seria gasta na atividade sexual (princípio de prazer) é desviada para o trabalho (princípio de realidade). Isso se deve primordialmente ao fato de que a sociedade não dispõe de recursos para suprir as necessidades de todos. Freud considera então que a felicidade, entendida como a satisfação dos instintos básicos do ser humano, é incompatível com a civilização: “Ficamos inclinados a dizer que a intenção de que o homem seja ‘feliz’ não se acha incluída no plano da ‘Criação’”.⁶

Marcuse contra-argumenta esse aspecto da obra freudiana, sustentando que a mesma não reconhece a alternativa de uma civilização não repressiva, pois Freud considera que a luta pela existência é eternizada pela carência de meios suficientes que venham a prover a vida de todos, fato esse que justifica o trabalho forçado e penoso para se sobreviver. Contudo, Marcuse afirma que essa visão é ultrapassada, pois nasceu com a própria civilização, e que serve de justificativa para a manutenção da repressão. Partindo desses pressupostos, ele desenvolve os conceitos de “mais-repressão” e “princípio de desempenho”.

Por *mais-repressão*, entendem-se “as restrições requeridas pela dominação social.”⁷ Ao introduzir esse conceito, Marcuse focaliza sua análise nas instituições e relações que constituem o corpo social do princípio de realidade, que se fundamenta num mundo de escassez e repressão, concluindo que tem sido esse o princípio específico que governou as origens e o desenvolvimento dessa civilização. A fragmentação do trabalho, bem como a da sexualidade através da dessexualização e deserotização do corpo, são alguns dos aspectos desse conjunto de restrições e imposições que servem para obter e manter a dominação. Essa estratégia repressiva não foi a única e nem foi centralizada nos diferentes momentos históricos do capitalismo. Seus agentes foram múltiplos e múltiplas foram suas formas de ação. O fato de as massas trabalhadoras não perceberem o regime repressivo a que estão submetidas apenas exhibe a violência com que o capitalismo arrebatou-lhes o arbítrio sobre seus corpos. Já

⁶ FREUD, op. cit., p. 33.

⁷ MARCUSE, op. cit., p. 51.

com o advento da burguesia, conforme nos assinala Jos Van Ussel, percebemos que a concepção do trabalho

difere da concepção bíblica. A Bíblia considera o trabalho como um castigo: “Ganharás o teu pão com o suor do teu rosto”. Para o burguês, o trabalho era, doravante, uma virtude, um dever, uma profissão, a melhor maneira de dar um sentido à vida. (...) Cantar; divertir-se trabalhando, não assegurava uma produção máxima. Só se descansava depois de terminado um trabalho ou para se preparar para uma nova tarefa, como se fosse um remédio. A ociosidade é a mãe de todos os vícios. O prazer pelo prazer era um pecado. O corpo foi transformado, de órgão de prazer que era, em órgão de realização. A burguesia desenvolveu um espírito de realização, tornando impossível a experiência voluptuosa do sexo e de Eros.⁸

A mais-repressão diferencia-se da repressão básica, pois equivale a uma quota a mais de repressão para manter a dominação sob o princípio de desempenho. São controles adicionais, além dos indispensáveis à civilização. Este conceito permitiu a Marcuse supor uma sociedade livre, na qual o excesso de repressão fosse eliminado, exercendo-se apenas um mínimo de controle a fim de manter a ordem social. O filósofo considera que os controles da sociedade civilizada já não são mais necessários como no passado, quando se exigia uma repressão maior das pulsões. Hoje, esses controles adicionais geram uma mais-repressão desnecessária. É o que salienta Macintyre a respeito da proposta de Marcuse:

Marcuse concorda em que certa repressão e ascetismo básicos tenham sido realmente necessários para construir a civilização, em virtude dos fatos de escassez econômica e do trabalho necessário para superar tal escassez. Mas a forma de distribuição de recursos, escassa ou exercida pelo esforço do trabalho, e a forma da organização do trabalho sempre têm sido impostas aos homens, e as formas de repressão necessárias para manter essas formas impostas de distribuição e de organização representam um excesso em relação ao que seria necessário para manter a civilização.⁹

Por *princípio de desempenho*, compreende-se “a forma histórica predominante do princípio de realidade”.¹⁰ Esse domínio é a atual manifestação do princípio de realidade,

⁸ USSEL, Jos Van. *Repressão sexual*. Rio de Janeiro: Campus, 1980. p. 57. O autor parte de uma doutrina de Max Weber que associa o capitalismo burguês ao protestantismo. Cf. WEBER, Max. *A ética protestante e o espírito do capitalismo*. São Paulo: Pioneira, 1994.

⁹ MACINTYRE, Alasdair. *As idéias de Marcuse*. São Paulo: Cultrix, 1970. p. 53.

¹⁰ MARCUSE, Herbert. *Eros e civilização: uma crítica filosófica ao pensamento de Freud*. Rio de Janeiro: Zahar, 1968. p. 51.

dentro da história concreta. Ele é característico do sistema capitalista, pois exige as mais variadas formas de repressão para manter a dominação: o desempenho, a utilidade e a produção impondo-se como critérios de organização e funcionamento do todo social. O trabalho e o rendimento é que são valorizados de maneira absoluta:

Os homens não vivem sua própria vida, mas desempenham tão só funções preestabelecidas. Enquanto trabalham, não satisfazem suas próprias necessidades e faculdades, mas trabalham em *alienação*. O trabalho tornou-se agora *geral*, assim como as restrições impostas à libido; o tempo de trabalho, que ocupa a maior parte do tempo de vida de um indivíduo, é um tempo penoso, visto que o trabalho alienado significa ausência de gratificação, negação do princípio de prazer.¹¹

Marx já visualizava, ainda em seu tempo, a relação existente entre as necessidades do homem e o trabalho alienado. A expansão dos produtos é, na verdade, uma “isca” para que o indivíduo aumente seu apetite inumano de satisfações ilusórias e imoderadas. São já necessidades refinadas que induzem à criação de outras. É uma corrente, que pouco a pouco aprisiona novos sacrifícios, colocando o sujeito em uma nova dependência atraída a novas formas de prazeres. Mas é uma relação do indivíduo não somente com o objeto de desejo, mas também com as outras pessoas, que são agora também influenciadas a um poder egoísta e bizarro de satisfação de necessidades, pois

Com a multiplicação dos objetos, cresce igualmente o reino das entidades estranhas a que o homem se encontra sujeito. Todo o produto novo constitui uma *potencialidade* de mútuo engano e roubo. O homem torna-se cada vez mais pobre enquanto homem, necessita cada vez mais de dinheiro, para se apoderar do ser hostil. O poder do seu *dinheiro* diminui em proporção inversa com a massa de produção, isto é, a sua necessidade aumenta à medida que cresce o *poder* do dinheiro.¹²

Para que se reverta essa situação, Marcuse advoga que o homem só pode evitar a fatalidade de um mundo de "bem-estar social" aparente, mas regido sob a repressão e que é típico das sociedades desenvolvidas, mediante um novo ponto de partida que reestruture o sistema produtivo e que se apóie numa outra espécie de homem, agora saudável, inteligente e

¹¹ Ibid., p. 58.

¹² MARX, Karl. *Manuscritos econômico-filosóficos*. Lisboa: Edições 70, 1993. p. 207.

consciente, para fazer da sua vida um fim em si mesma, desfrutando-a com alegria e sem medo.

A própria tecnologia institui formas eficazes de controle social. Perdura uma falta de liberdade suave em nossa sociedade industrial desenvolvida. Nessa mecanização, a energia individual poderia ser liberada para outros fins, como para uma autonomia consciente e atuante do indivíduo em sua sociedade. A produtividade atinge a sociedade em seu todo, acima de qualquer interesse individual. Há uma livre escolha entre variada abundância de mercadorias e serviços, mas sem que isso venha a significar liberdade, pois esses meios mantêm controles sociais sobre uma vida laboriosa e de temor. Com isso,

Defrontamos com um dos aspectos mais perturbadores da civilização industrial desenvolvida: o caráter racional de sua irracionalidade. Sua produtividade e eficiência, sua capacidade irá aumentar e disseminar comodidades, para transformar o resíduo em necessidade e a destruição em construção, o grau com que essa civilização transforma o mundo objetivo numa extensão da mente e do corpo humanos tornam questionável a própria noção de alienação. As criaturas se reconhecem em suas mercadorias; encontram sua alma em seu automóvel, *hi-fi*, casa em patamares, utensílios de cozinha.¹³

Reconhece-se que foi elevado o nível de vida a uma quantidade significativa de pessoas, mas à custa da intensificação de trabalho alienado. Ao mesmo tempo em que se pode comprar uma quantidade infinda de coisas, é necessário trabalhar cada vez mais. Mesmo com sua apavorante infelicidade, devemos concordar que a sociedade capitalista satisfaz cada vez mais as necessidades da maioria das pessoas. O que se percebe indiferentemente em países de Primeiro ou de Terceiro Mundo, onde existe

a necessidade, que já se tornou imperiosa, de, a cada ano, ou a cada dois anos, comprar um carro novo, ou a necessidade de comprar um aparelho de televisão maior ou mais sofisticado, a necessidade de ficar sentado durante horas na frente desse aparelho de televisão, a necessidade de comprar todas as mercadorias que hoje são vistas como símbolos de *status*. São necessidades negativas, que satisfazem de fato uma necessidade que se tornou real, mas ao satisfazê-la retardam a emancipação do homem alienado, de todo o sistema de valores do capitalismo, e trabalham contra essa emancipação.¹⁴

¹³ MARCUSE, Herbert. *A ideologia da sociedade industrial*. Rio de Janeiro: Zahar, 1969. p. 29.

¹⁴ Id. *A grande recusa hoje*. Petrópolis, RJ: Vozes, 1999. p. 113.

Marcuse se pergunta se o domínio contínuo do princípio de desempenho como princípio de realidade deve ser aceito como ponto pacífico ou se uma realidade diferente e não-repressiva possa ser instaurada, a partir, inclusive, das pré-condições do próprio princípio de desempenho. Tudo isso implica uma crítica ao princípio de realidade estabelecido, em nome do princípio de prazer, suscitando uma reconciliação do antagonismo que prevaleceu entre essas duas dimensões. Marcuse sugere que "o próprio progresso da civilização, sob o princípio de desempenho, atingiu um nível de produtividade em que as exigências sociais à energia instintiva a ser consumida em trabalho alienado poderiam ser consideravelmente reduzidas".¹⁵

O autor de *Eros e civilização* argumenta que o enfraquecimento de Eros foi originado por uma cadeia de eventos oriundos da organização dos instintos, através de um longo processo, que deflagra a divisão do trabalho, o progresso, a "lei e a ordem", e conseqüentemente debilita o prazer. A partir dessas constatações, Marcuse avança a hipótese de uma vida não-repressiva, através do desenvolvimento livre da libido, mediante condições cunhadas pela maturidade da própria civilização ocidental.

Essa liberação encaminharia os homens para além do princípio de realidade estabelecido, defrontando-os, enfim, com a possibilidade senão de mudanças, ao menos de conhecimento sobre o mundo presente em que vivemos, conscientizando-os de que a ele se sujeitam, muitas vezes, como meros espectadores, e não como atuantes. A fantasia seria essa primeira possibilidade de transformação.

¹⁵ Id. *Eros e civilização: uma crítica filosófica ao pensamento de Freud*. Rio de Janeiro: Zahar, 1968. p. 123.

1.2.2 Para além do princípio de realidade

1.2.2.1 Fantasia e utopia

Freud considera que as forças mentais opostas à realidade são sufocadas na própria vida real. Mesmo relegadas pelo inconsciente, operam a partir dele. O princípio de realidade, modificado pelo princípio de prazer, faz com que este prevaleça não-modificado somente nos mais profundos processos inconscientes. Entre essas atividades mentais, Freud destaca a fantasia, como “uma atividade que retém um elevado grau de liberdade, em relação ao princípio de realidade, mesmo na esfera da consciência desenvolvida”.¹⁶

A felicidade seria a satisfação do princípio de prazer, mas a realidade nega isso. Para o psicanalista, a fantasia é a região da consciência não tocada pelo princípio de realidade. É o refúgio do princípio de prazer. Marcuse concede a ela uma função muito importante: deter a composição e as intenções da psique anteriores à repressão pelo princípio de realidade, antecedentes a sua organização num indivíduo, em contraste com outros indivíduos.

Nesse sentido, a fantasia tem um valor próprio e autêntico, que é denunciar a antagonica realidade humana. A isso, acrescenta Macintyre:

Marcuse afirma que é na fantasia que nossa fidelidade ao princípio do prazer é preservada, na diversão, no sonho, no devaneio; e que é nas obras da imaginação que encontramos o mais visível “retorno das [formas] reprimidas” e a antecipação de novas formas de vida humana em que não só a nossa sexualidade tenha sido transformada mas em que a libido afeição todas as nossas relações humanas e de trabalho.¹⁷

A oposição da fantasia ao princípio de realidade manifesta-se mais em processos sub-reais como o sonho, a divagação, a atividade lúdica. Nesse sentido, vincula-se aqui a relação

¹⁶ Ibid., p. 132.

¹⁷ MACINTYRE, op. cit., p. 60.

da fantasia com o Eros Primário. É quando Marcuse cita Freud, que afirma que a sexualidade é “única função de um organismo vivo que se estende para além do indivíduo e garante sua conexão com a espécie.”¹⁸

Com relação, por exemplo, à sexualidade, a fantasia tenta negar a feição normal.

Marcuse comenta:

Contudo, o elemento erótico na fantasia ultrapassa as meras expressões pervertidas. Visa a uma “realidade erótica” em que os instintos vitais acabassem descansando na gratificação sem repressão. É esse o conteúdo básico do processo de fantasia, em sua oposição ao princípio de realidade.¹⁹

Sem a fantasia, nos limitaríamos a um presente sensorial ou a um passado lembrado. Diferentes possibilidades nos seriam negadas, o que dificultaria nossa adaptação à humanidade e também conosco mesmos, pois a imaginação nos apresenta rotas para amenizarmos o desconforto e a privação existentes na realidade, mesmo que “o preconceito contra o devaneio, contra a fantasia, pareça um argumento objetivo a favor do envolvimento com o mundo do trabalho diário em oposição ao mergulho sonhador na ilusão”.²⁰

A fantasia tem a capacidade de subverter o *status quo*, podendo direcionar a realidade para mudanças radicais. A imaginação, criando e manipulando símbolos, prevê possibilidades para além das percepções sensoriais imediatas; são contempladas alternativas para o mundo real de pessoas e lugares, amarrados a qualquer evento temporal.

Marcuse sugere a possibilidade de que a imaginação se relacione não apenas com o passado, mas com o presente e o próprio futuro, um futuro ainda não conquistado da humanidade, ao invés de um passado pessimamente vivido:

O valor de verdade da imaginação relaciona-se não só com o passado, mas também com o futuro; as formas de liberdade e felicidade que invoca pretendem emancipar a *realidade* histórica. Na sua recusa em aceitar como finais as limitações impostas à liberdade e à felicidade pelo princípio de realidade, na sua recusa em esquecer o que *pode ser*, reside a função crítica da fantasia.²¹

¹⁸ FREUD, Sigmund. *Introdução à psicanálise*. Rio de Janeiro: Delta, 1959. p. 358.

¹⁹ MARCUSE, Herbert. *Eros e civilização: uma crítica filosófica ao pensamento de Freud*. Rio de Janeiro: Zahar, 1968. p. 136-137.

²⁰ PERSON, Ethel S. *O poder da fantasia: como construímos nossas vidas*. Rio de Janeiro: Rocco, 1997. p. 15.

²¹ MARCUSE, op. cit., p. 138.

O filósofo de Frankfurt defende “que na esfera da fantasia as imagens irracionais de liberdade tornam-se racionais, e as ‘profundezas vis’ da gratificação instintiva assumem uma nova dignidade.”²² O princípio de desempenho submete-se às verdades que a imaginação mantém vivas no folclore e nas lendas, bem como na literatura e na arte em geral. Desses conceitos simbólicos, destacam-se os de Orfeu e Narciso.

1.2.2.2 As imagens de Orfeu e Narciso

Marcuse reabilita em algumas figuras míticas a lembrança profunda que o homem guarda da possibilidade da felicidade, lembrança essa presente nos mitos de Orfeu e Narciso. O teórico aborda os “heróis culturais” que persistiram na imaginação como símbolos da atitude e dos feitos que determinaram o destino da humanidade, tentando demonstrar o que esses símbolos têm de valor para uma verdade histórica. Constata-se que o herói cultural predominante é o sofredor, que se opõe aos deuses, cria a cultura à custa de um sofrimento perpétuo, simbolizando a produtividade, o progresso e o trabalho sofrido. Nesse contexto, Prometeu é o herói-arquétipo do princípio de desempenho, sendo que Pandora, tida como princípio feminino, sexualidade e prazer, surge como maldição desintegradora e destrutiva. Hesíodo, tratando sobre Prometeu, enfatiza o fato de as mulheres serem improdutivas economicamente, de serem parasitas sem préstimos. Significa, portanto, que a beleza da mulher e a felicidade que ela sugere são fatais no mundo do trabalho exigido pela civilização. O que vem a ser um ledão engano, porém, nos dias atuais. A mulher já faz parte tanto quanto o homem do aparato produtivo e alienado de nosso sistema, é filha também do grande capitalismo, e

²² Ibid., p. 147.

as virtudes femininas – passividade, submissão, doçura – que lhe foram inculcadas durante séculos, tornam-se agora completamente supérfluas, inúteis e prejudiciais. A dura realidade exige outras qualidades nas mulheres trabalhadoras. Precisam agora de firmeza, decisão e energia, isto é, aquelas virtudes que eram consideradas como propriedade exclusiva do homem.²³

Contestando essa perspectiva de dominação, tanto em relação ao homem como à mulher, existe um pólo oposto. Nessa feição, ou seja, já no princípio do prazer, outros símbolos devem ser procurados:

Orfeu e Narciso (como Dionísio, com quem são aparentados: o antagonista do deus que sanciona a lógica de dominação, o reino da razão) simbolizam uma realidade muito diferente. Não se converteram em heróis culturais do mundo ocidental, a imagem deles é a da alegria e da plena fruição, a voz que não comanda, mas canta, o gesto que oferece e recebe; o ato que é paz e termina com as labutas de conquista, a liberdade do tempo que une o homem com deus, o homem com a natureza.²⁴

Marcuse procura restaurar as imagens de Orfeu e Narciso como arquétipos de memória da possível felicidade humana. Nessas duas figuras existe a reconciliação entre Eros e Thanatos, resgatando um mundo que não vai ser dominado e controlado e simbolizando a possibilidade de uma cultura não submetida ao sofrimento do trabalho.

Orfeu é o músico por excelência. Através de sua lenda ele se revela como sedutor em vários níveis do cosmos e do psiquismo. Seus seguidores são orientados por ele para que conquistem a liberdade do modo mais breve presumível e com os menores desgostos suportáveis. Esse ideal transcendente reflete a bem-aventurança, não egoísta, mas cosmopolita, humanitária, onde cóleras e resistências são dissipadas para o alcance da harmonia e do encantamento, transfigurando a dura realidade, até que ela por si mesma se deixe seduzir pelo êxtase e pelo entusiasmo.

No mito de Narciso existe a possibilidade de um *narcisismo cósmico*. Na fonte, ele não está entregue à contemplação de si mesmo. Sua imagem pode transformar-se no centro de um mundo. Juntamente com Narciso, toda floresta pode mirar-se. Um mundo que se reflete e

²³ KOLLONTAI, Alexandra. *A nova mulher e a moral sexual*. São Paulo: Global, 1978. p. 15.

²⁴ MARCUSE, Herbert. *Eros e civilização: uma crítica filosófica ao pensamento de Freud*. Rio de Janeiro: Zahar, 1968. p. 148.

conquista a calma. Já não é um narcisismo individual e egoísta, e sim generalizado: o céu e todo o universo se refletem com o jovem tebano, que agora já está advertido em relação à violação dos impulsos do amor, pois está consciente de que este deve ser dirigido a outro. Narciso, que, como todos os seres que confiam em sua beleza, tende para o pancalismo; procura então aumentar seu próprio adorno em direção aos demais seres. Bachelard, através dessa possibilidade alegórica, observa que

Assim a vida se ilustra, se cobre de imagens. A vida impele, transforma o ser; a vida assume brancuras; a vida floresce; a imaginação se abre às mais longínquas metáforas; participa da vida de todas as flores. Com essa dinâmica floral a vida real ganha um novo ímpeto. A vida real caminha melhor se lhe dermos suas justas férias de irrealidade.²⁵

O narcisismo conterà a possibilidade de um diferente princípio de realidade, onde o próprio corpo do indivíduo se converta na fonte para uma nova *catexe*²⁶ libidinal do mundo objetivo, transformando-o em um novo modo de ser.

A semelhança de Narciso e Orfeu direciona-se ao mito de Dionísio. Este deve ser resgatado através dos aspectos primitivos do deus, em que ele simboliza a ruptura das inibições, das repressões e dos recalques. É onde ele é o criador de ilusões, o artífice de milagres. Essa divindade simboliza o entusiasmo e a renovação, em que a alegria é distribuída em abundância, pois “poder-se-ia dizer, considerando as conseqüências sociais e, mesmo, as formas do seu culto, que Dionísio era o deus da libertação, da supressão das proibições e dos tabus, o deus das catarses e da exuberância.”²⁷

Nessa nova forma de “sentir-se no mundo”, os poderes de Eros serão desencadeados das formas reprimidas e petrificadas do homem e da natureza, poderes que não destroem nem

²⁵ BACHELARD, Gaston. *A água e os sonhos: ensaio sobre a imaginação da matéria*. São Paulo: Martins Fontes, 1989. p. 25.

²⁶ Termo freudiano que designa a facilidade com que as intensidades psíquicas são deslocadas de um elemento para outro.

²⁷ CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1991. p. 341.

aterrorizam, e sim trazem paz e beleza. Marcuse tenta enumerar as imagens vinculadas a esse novo princípio: “a redenção do prazer, a paralisação do tempo, a absorção da morte; silêncio, sono, noite, paraíso - o princípio do Nirvana, não como morte, mas como vida”.²⁸ A propósito, ele cita dois versos de Baudelaire: “Aí, tudo é ordem e beleza, luxo, calma e voluptuosidade”.²⁹

Nesse contexto, talvez o único, a palavra *ordem* perde a sua conotação repressiva: aqui, Eros cria, livre, a ordem da gratificação. Os triunfos estáticos se sobrepõem aos dinâmicos, pois é uma estática movimentada em toda sua perfeição, onde a produtividade pode transformar-se, conforme Marcuse, em sensualismo, jogos e canções. Sob o princípio repressivo de realidade, entretanto, as tentativas de elaboração dessas imagens poderão ser frustrantes, pois sua significação poderá ser mudada, visto que estará fora da linguagem da arte.

Contrastando com os heróis da cultura prometéica, os heróis órficos e narcisistas são essencialmente irrealistas, pois designam uma atitude e existência “impossíveis”. Os heróis prometéicos também são irrealistas, porém seu “objetivo e significado não são estranhos à realidade; pelo contrário, são-lhe úteis. Promovem e fortalecem essa realidade, não a destroem.”³⁰ Ao contrário, as imagens órfico-narcisistas destroem-na. No princípio de desempenho, elas serão no máximo poéticas, contentando a alma e o coração; mas não transmitem qualquer “mensagem”, e, quando transmitem, será de natureza negativa: “que ninguém pode vencer a morte ou esquecer e rejeitar o apelo da vida na admiração da Beleza”.³¹

²⁸ MARCUSE, Herbert. *Eros e civilização: uma crítica filosófica ao pensamento de Freud*. Rio de Janeiro: Zahar, 1968. p. 150.

²⁹ *Ibid.*, p. 150.

³⁰ *Ibid.*, p. 151.

³¹ *Ibid.*, p. 151.

Contudo, o alcance de Orfeu e Narciso não se limita às subversões exercidas no princípio repressor da realidade. Eles podem simbolizar também realidades, tal qual Prometeu e Hermes. O Eros órfico e narcisista pacifica a natureza, anulando a relação antagônica entre o mundo e os homens. Libera as forças latentes na natureza orgânica e inorgânica, despertando e libertando potencialidades que são reais nas coisas animadas e inanimadas, que são reais, “mas suprimidas na realidade não-erótica”.³²

A experiência órfica e narcisista do mundo nega aquilo que sustenta o mundo do princípio de desempenho. A oposição entre homem e natureza, sujeito e objeto, é superada. O ser é experimentado como gratificação, o que une o homem e a natureza para que a realização plena do homem seja, ao mesmo tempo, sem violência, a plena realização da natureza.³³

Ao associar Narciso e Orfeu, tidos ambos como símbolos de uma intenção erótica não-repressiva em relação à realidade, Marcuse toma a imagem de Narciso da tradição mitológico-artística, em vez de formá-la a partir da teoria da libido de Freud, mas valendo-se dos conceitos freudianos de narcisismo primário, que significam mais do que o auto-erotismo; devem abranger o meio, conciliando o ego narcisista e o mundo objetivo. Ele salienta que:

o narcisismo, usualmente entendido como uma retirada egoísta ante a realidade, está aqui ligado à unicidade com o universo, revela a nova profundidade da concepção: para além de todo o auto-erotismo imaturo, o narcisismo denuncia uma relação fundamental com a realidade, que poderá gerar uma nova ordem existencial compreensiva e global.³⁴

Portanto, são as imagens órfico-narcisistas as da Grande Recusa, em que, numa sociedade órfica, o trabalho seria elevado à condição de um jogo artístico:

A recusa visa a libertação – à reunião do que ficou separado. Orfeu é o arquétipo do poeta como *liberator* e *creator*, estabelece uma ordem superior no mundo, uma ordem sem repressão. Na sua pessoa, arte, liberdade e cultura estão eternamente combinadas. É o poeta da redenção, o deus que traz a salvação e a paz mediante a pacificação do homem e da natureza, não através da força, mas pelo verbo.³⁵

³² Ibid., p. 151.

³³ Ibid., p. 151.

³⁴ Ibid., p. 153.

³⁵ Ibid., p. 154.

Essa dimensão plena e libertária instaura um novo princípio de realidade não opressor, em que as imagens de Orfeu e Narciso procuram consolidar uma ordem contemplativa de existência, baseada numa *dimensão estética*.

1.2.2 .3 A dimensão estética

A dimensão estética, analisada por Marcuse, está alicerçada na possibilidade de uma melhor organização da sociedade, onde pode ser traçado um caminho em direção ao princípio de prazer, em que, através do plano estético, a beleza pode encaminhar à liberdade. A estética invoca para si a ordem da sensibilidade, que “envolve a demonstração da associação íntima entre prazer, sensualidade, beleza, verdade, arte e liberdade – uma associação revelada na história filosófica do termo *estético*.”³⁶

Marcuse tenta evidenciar que o embate entre a dimensão estética e a vida real é resultado da repressão a que estamos todos sujeitos. A estética de Kant iniciaria essa redenção, pois conforme ele, “os sentidos, inferiorizados durante a ditadura do racionalismo repressivo, voltariam a ser valorizados por meio da compreensão do papel da percepção sensorial do fenômeno estético.”³⁷

Segundo Kant, os sentidos, além de órgãos de conhecimento, são também veículos de prazer e compromisso de felicidade. Essa revalorização do sensível não tardaria a idealizar uma nova sociedade, para o homem reencontrar a pureza natural, mas já não mais dividido. Jogando com as faculdades cognitivas, o juízo estético, experimentado como universal, faz pressentir uma harmonia entre o homem e a natureza.

³⁶ Ibid., p. 156.

³⁷ MERQUIOR, José Guilherme. *Arte e sociedade em Marcuse, Adorno e Benjamin*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1969. p. 37.

Ao apartar-se do empirismo e do moralismo estético, Kant evidenciou que a satisfação proporcionada pela experiência do belo é diversa do prazer causado pelo agradável ou pelo bom. Na moral, não apreciamos unicamente a feição do objeto: será a existência desse objeto do apetite ou da ação (objeto de sentimento moral) que também passamos a contemplar. Contudo, em se tratando de juízo estético, ocorre o contrário, pois ele é “indiferente à existência do objeto.” Portanto, em Kant, o jogo estético e seu enlace harmonioso estão situados fora do mundo real.

Contudo, Marcuse prefere inspirar-se em outro pensador, Schiller, que vem conferir outra incumbência ao plano estético: a de criar uma nova humanidade, onde o estético torna-se um meio de educação e política. A utopia de Schiller se vê obrigada a recair então na área dos juízos de realidade. Para isso, resguarda a autonomia do estado estético e o aspecto ideal de uma sociedade lúdica.

Para isso, ele nomeia dois impulsos como que pertencentes ao homem: o *impulso sensível*, que “parte da existência física do homem ou de sua natureza sensível, e está empenhado em submetê-lo às limitações do tempo, em torná-lo matéria.”³⁸ e o *impulso formal*, que

tem ponto de partida no ser absoluto do homem ou na sua natureza racional e visa libertá-lo, harmonizar a diversidade de suas aparências e afirmar sua pessoa contra toda variação em seu estado. (...) Compreende, pois, toda a seqüência do tempo, vale dizer: nega o tempo e a modificação; quer que o real seja eterno e necessário, e que o eterno e o necessário sejam reais; com outras palavras: visa a verdade e a justiça.³⁹

O *impulso lúdico*, elaborado pelo filósofo alemão, tem por alvo a harmonização dessas duas forças impulsivas. O estético, que era para Kant um pressentimento da ordem do universo, para Schiller será o princípio gerador da realidade. Mas será ainda uma realidade transcendente, não atingida. Por isso, o belo não será para Schiller um elemento da

³⁸ SCHILLER, Friedrich. *Cartas sobre a educação estética da humanidade*. São Paulo: Herder, 1963. p. 68.

³⁹ *Ibid.*, p. 70.

experiência, e sim, um imperativo. Para o homem estético é imprescindível aproximar dignidade e felicidade, dever e prazer no belo.

Nessa nova realidade, atividade e prazer se conjugam, imaginação e realidade se complementam, sem nunca se perder. Haverá o prazer nas aparências, a inclinação para o enfeite e também para o jogo, pois

não contente com acrescentar abundância estética à necessidade, o impulso lúdico liberta-se das suas correntes, tornando o belo por si só em objeto de sua aspiração. Enfeita-se. O prazer livre entra no rol de suas necessidades, e o desnecessário logo se torna a parte melhor de sua alegria.⁴⁰

Alicerçado nesses pressupostos, Marcuse não discutirá a ética da alma bela ou o esteticismo moral de Schiller. O que seduz a Marcuse é a sua síntese, mesmo que seja ilusória. Numa sociedade sem repressão, a arte passará à vida, e a vida será uma obra de arte; e a existência humana fluirá dos instintos livres. Sendo assim, “não se pode negar que Marcuse enfrenta o problema do esteticismo. Seu desafio consiste em querer demonstrar que o contraste entre a dimensão estética e a vida efetiva é ele próprio um produto da repressão”.⁴¹

Desenvolvendo o tema, ele parte da estética como ciência da cognição sensitiva, em que a percepção é essencialmente intuição e não noção, e mergulha no estudo da sensibilidade, que é o suporte da Estética como faculdade mental cognitiva.

Marcuse presume que Eros inverterá a hierarquia de valores. Mesmo que o impulso do jogo possa levar a uma catástrofe cultural, ele aceita o risco da subversão axiológica. O reino de Eros é a “dimensão estética”. Essa definição não se sustenta em seu sentido técnico; não se trata da análise da arte ou do belo, mas antes da estetização da existência.

Ele tenta recuperar, através de um exame do período em que o significado do termo “estética” foi fixado (segunda metade do século XVIII), a idéia de um “estado estético”. Marcuse reconquista essa idéia e acredita que uma civilização madura possa desenvolver uma

⁴⁰ Ibid., p. 130-131.

⁴¹ MERQUIOR, op. cit., p. 37.

sociedade não-repressiva, estético-erótica, onde é instalada a ordem da sensualidade, em oposição à ordem da razão.

Na imaginação, Marcuse concebe a reconciliação do indivíduo com o todo, do desejo com a realidade, da felicidade com a razão. Mesmo que o princípio de realidade estabelecido torne utópica essa harmonia, o filósofo insiste em que deve e pode tornar-se real, pois o conhecimento estaria implícito na razão. E é através da imaginação estética que a sensualidade gera princípios universalmente válidos para a ordem objetiva. Mesmo sendo sensual, e, portanto receptiva, a imaginação estética é criadora: numa livre síntese da sua própria criação, ela constitui a beleza.

Para isso, é necessário que a fantasia ganhe forma, através de um universo de percepção e compreensão. Isso ocorre na arte. Essa análise da função cognitiva da fantasia induz-nos à estética como “ciência da beleza”. Na forma estética, está subentendida a harmonia reprimida do sensualismo e da razão. É o protesto contra a lógica da dominação, contra o princípio do desempenho. No sonho, na divagação, na atividade lúdica, é que a oposição da fantasia ao princípio de realidade fica mais à vontade.

A dimensão estética, para Marcuse, é um cenário de reconciliação. Existe nela uma ânsia por beleza, por ordem, pois nela é que a beleza encontra sua forma natural: “a função estética é aqui concebida como um princípio que governa toda existência humana, e só poderá fazê-lo se se tornar ‘universal’”.⁴² Assim, a estética implica uma mudança no modo da percepção e do sentimento, mas isso só será possível mediante uma maturidade física e intelectual dos indivíduos.

Nas atividades de contemplação, Marcuse imagina a baliza definidora do comportamento humano na sociedade não-repressiva. Remete novamente ao mito de Orfeu e Narciso, os heróis que sucederão ao funcional Prometeu. Desse modo, liga alguns elementos

⁴² VASCONCELOS, Perboyre. *A volta ao mito: à margem da obra de Marcuse*. Rio de Janeiro: Biblioteca do Exército, 1970. p. 83.

da filosofia estética às imagens órficas e narcisistas, constatando que esses elementos são praticamente idênticos aos de uma reconciliação entre o princípio de prazer e o princípio de realidade:

- 1) A transformação do esforço laborioso (trabalho) em jogo (atividade lúdica), e da produtividade repressiva em “exibição” – uma transformação que deve ser antecedida pela conquista da carência (escassez) como fator determinante da civilização.
- 2) A auto-sублиmação da sensualidade (do impulso sensual) e a dessublimação da razão (do impulso formal), a fim de reconciliar os dois impulsos antagônicos básicos.
- 3) A conquista do tempo, na medida em que o tempo destrói a gratificação duradoura.⁴³

Um outro elemento pode ligar a estética às imagens órficas e narcisistas: a visão de uma ordem não-repressiva em que o mundo subjetivo e objetivo, o homem e a natureza, se conciliem: “os símbolos órficos gravitam em torno do deus cantante que vive para derrotar a morte e libertar a natureza. (...) A contemplação de Narciso repele todas as outras atividades, na rendição erótica à beleza, unindo inseparavelmente a sua própria existência com a natureza.”⁴⁴

O desejo de uma cultura não repressiva, desvendável através dessa tendência evolutiva marginal na Mitologia e Filosofia, pretende estabelecer uma nova relação entre os instintos e a razão. Somente libertos da tirania da razão repressiva, os instintos podem sugerir relações mais livres e duradouras para um novo princípio de realidade. É a busca da transformação da sexualidade em Eros.

1.2.2.4 A transformação da sexualidade em Eros

Uma nova ordem não repressiva deve ser primeiramente testada nos instintos mais desordenados, os da sexualidade: “a ordem não repressiva só é possível se os instintos sexuais

⁴³ MARCUSE, Herbert. *Eros e civilização: uma crítica filosófica ao pensamento de Freud*. Rio de Janeiro: Zahar, 1968. p. 171.

⁴⁴ Ibid., p. 172.

puderem, em virtude de sua própria dinâmica e sob condições existenciais e sociais mudadas, gerar relações eróticas duradouras entre os indivíduos maduros”.⁴⁵

Numa perspectiva semelhante em relação à sexualidade, Wilhelm Reich prevê uma revolução sexual alicerçada, dentre outras coisas, no princípio da auto-regulação do homem, ao invés do servilismo à moral social sempre repressiva nas sociedades autoritárias. Tal qual Marcuse, ele também fôra crítico de Freud. O próprio filósofo de Frankfurt reconhece que “a mais séria tentativa realizada para desenvolver a teoria crítica social implícita em Freud foi a de Wilhelm Reich, em seus primeiros escritos.”⁴⁶ Enquanto o fundador da psicanálise vê a repressão como necessária para controle dos instintos sexuais e a contenção da violência e da agressividade, Reich alega que o ser humano satisfeito não sente impulso para violentar, não requerendo, portanto, o freio moral para controle dos impulsos. Sua teoria pregava a necessidade de uma organização social mais avançada e desenvolvida, uma sociedade onde os indivíduos não fossem, por causa das suas carências, dóceis e fracos a ponto de se tornarem presas fáceis de um poder forte. Desse modo, o prazer do sexo seria uma das formas de realização, pois

se a população se sentir imediatamente compreendida de modo prático em suas necessidades sexuais, também construirá máquinas prazerosamente – sem compulsão. Uma população vivendo sexualmente feliz será a melhor garantia da segurança social geral. Com alegria construirá sua vida e a defenderá contra qualquer perigo reacionário.⁴⁷

Nessa sociedade não repressiva, pregada tanto por Reich quanto Marcuse, é necessário que a sexualidade seja cada vez mais liberada da compulsão, fazendo com que o corpo se emancipe do recalçamento dos instintos. Marcuse antevê que a partir do momento em que o corpo deixa de ser usado como instrumento de trabalho em tempo integral, ele tende a ser ressexualizado. Aparentemente, essa tese pressuporia transformar o corpo num instrumento

⁴⁵ Ibid., p. 175.

⁴⁶ Ibid., p. 205.

⁴⁷ REICH, Wilhelm. *A revolução sexual*. Rio de Janeiro: Zahar, 1980. p. 306.

somente de prazer, numa coisa a ser desfrutada. Essa mudança levaria ao caos institucional em que foram organizadas e mantidas as relações interpessoais, especialmente a família monogâmica e patriarcal.

Essas hipóteses insinuam a suspeita de que “a libertação dos instintos só poderá conduzir a uma sociedade de maníacos sexuais – isto é, a sociedade nenhuma.”⁴⁸ Contudo, Marcuse salienta:

O processo que acabamos de esboçar envolve não uma simples descarga, mas uma *transformação* da libido – da sexualidade refreada, sob a supremacia genital, à erotização da personalidade total. É uma propagação e não uma explosão da libido – sua disseminação nas relações privadas e sociais é que preencherá a lacuna mantida entre elas por um princípio de realidade repressivo.⁴⁹

O livre desenvolvimento da libido, embora erotizando regiões, tempo e relações antes consideradas tabus, reduziria significativamente as relações meramente físicas, integrando-as, sim, a uma ordem muito mais ampla, inclusive à ordem de trabalho.

Nesse sentido, a libido só pode auto-sublimar-se como fenômeno social, como uma força não reprimida, promovendo inclusive a formação da cultura sob condições que relacionam mutuamente os indivíduos unidos no cultivo do meio para que sejam satisfeitas suas necessidades e para que sejam empregadas de modo adequado suas respectivas faculdades. Somente então:

A reativação da sexualidade polimórfica e narcisista deixa de ser uma ameaça à cultura e pode levar, ela própria, à criação cultural, se o organismo existir não como um instrumento de trabalho alienado, mas como um sujeito de auto-realização por outras palavras, se o trabalho socialmente útil for, ao mesmo tempo, a transparente satisfação de uma necessidade individual.⁵⁰

Nessas condições, o impulso destinado a se obter prazer das zonas do corpo, poderá ser ampliado na busca de duradouras relações libidinais que, cada vez mais numerosas,

⁴⁸ MARCUSE, Herbert. *Eros e civilização: uma crítica filosófica ao pensamento de Freud*. Rio de Janeiro: Zahar, 1968. p. 177.

⁴⁹ *Ibid.*, p. 177.

⁵⁰ *Ibid.*, p. 183.

aumentam e intensificam a gratificação do instinto. Em Eros, nada existe que justifique a noção de que o impulso libidinal esteja restrito à esfera corporal, pois essa restrição está ligada à repressão histórica. Na superação dessa barreira, estaria franqueada a esfera espiritual do impulso:

A “procriação” espiritual é, tanto quanto a procriação corporal, a obra de Eros; e a legítima e verdadeira ordem da *Polis* é tão erótica quanto a legítima e verdadeira ordem de amor. O poder criador de cultura de *Eros* é sublimação não repressiva: a sexualidade não é desviada nem impedida de atingir seu objetivo; pelo contrário, ao atingir o seu objetivo, transcende-o em favor dos outros, buscando uma gratificação mais plena.⁵¹

Nesse sentido, remotamente Platão já anunciava, em seu *Banquete*, que a fecundidade da alma ainda pode ser superior à do corpo e nisso gerar espíritos copiosos, mesmo que não haja em um corpo grandes atrativos. Tal fecundidade vem a ser a maneira mais legitimada do indivíduo se perpetuar física ou espiritualmente em outros seres, pois

partindo da beleza sensível em direção a esse Belo, é sempre ascender, como que por degraus, de beleza de um único corpo à de dois, da beleza de dois a de todos os corpos, dos corpos belos às belas ocupações e destas, à beleza dos conhecimentos até que a partir destes alcance esse tal conhecimento, que não é senão o do Belo em si e fique a conhecer, ao chegar ao termo, a realidade do Belo.⁵²

Através do enfraquecimento da libido, praticamente toda dimensão da atividade humana foi deserotizada. O indivíduo vê reduzida a possibilidade de obtenção de prazer em seu ambiente, uma vez que poderia considerá-lo tão agradável quanto uma zona estendida de seu corpo. Em conseqüência, a concentração dos desejos libidinosos é reduzida, ocasionado a transferência da experiência erótica para a limitada experiência e satisfação sexuais. Marcuse exemplifica:

Faça-se uma comparação entre o amor numa campina e o amor num automóvel, numa alameda nos arredores da cidade e numa rua de Manhattan. Nos casos anteriores, o ambiente compartilha e convida à concentração dos desejos libidinosos e tende a ser erotizado. A libido transcende as zonas erógenas imediatas – um processo de sublimação não repressiva. Em contraste, um ambiente mecanizado parece bloquear tal autotranscendência da libido. Impelida no esforço para ampliar o campo de satisfação erótica, a libido se torna menos “polimorfa”, menos capaz de eroticismo até da sexualidade localizada, e *esta* é intensificada.⁵³

⁵¹ Ibid., p. 184.

⁵² PLATÃO. *O banquete*. Lisboa: Edições 70, 1991. p. 83.

⁵³ MARCUSE, Herbert. *A ideologia da sociedade industrial*. Rio de Janeiro: Zahar, 1969. p. 83.

Diminuída a energia erótica e intensificada a sexual, o princípio de realidade limita o alcance da *sublimação*⁵⁴, reduzindo inclusive sua necessidade. Nessa parcialidade de satisfação, o indivíduo adapta-se a esse princípio repressor e o organismo condiciona-se para a aceitação espontânea do que é oferecido e o mundo não lhe parecerá essencialmente hostil, o que vem a ser fator vital na preservação do *status quo* de repressão de nossa época.

Limitado o alcance da *sublimação*, a sociedade mesma desenvolve amplas manifestações de *dessublimação repressiva*. Pareceria estranho conciliar a idéia de repressão aguda com a crescente liberdade dos costumes, principalmente no domínio sexual. Mas não. Tal sublimação é de fato operante na esfera sexual, atuando como subproduto dos controles sociais da realidade tecnológica, ampliando a liberdade mas intensificando a dominação. Há um grau maior de liberdade sexual, onde o corpo, sem deixar de ser um instrumento de trabalho, exibe suas características sexuais no cotidiano e nas relações da vida. Essa é uma das realizações eficazes da sociedade industrial. Integrado ao trabalho e às relações públicas, o sexo torna-se mais suscetível à satisfação (controlada), não sendo então, conduzido às escondidas pela sociedade moderna. Corpos dóceis são disciplinados pelo poder, regulados em suas atividades, consoante uma aparente liberdade sexual que oculta sua opressão sob falsas aparências de prazer. Essa liberdade ilusória nos torna submissos. É o que comenta Anthony Giddens:

O poder pode ser um instrumento para a produção do prazer: não se coloca apenas em oposição a ele. A “sexualidade” não deve ser compreendida somente como um impulso que as forças sociais têm de conter. Mais que isso, ela é um ponto de transferência especialmente denso para as relações de poder, algo que pode ser subordinado como um foco de controle social pela própria energia que, impregnada de poder, ela gera.⁵⁵

⁵⁴ Freud define “sublimação” como o processo psíquico pelo qual as pulsões sexuais (parciais) perdem sua meta sexual imediata e se satisfazem em objetos não necessariamente sexuais. Segundo o psicanalista, a vida em sociedade só é possível a partir da “sublimação”, pois adiada a satisfação pulsional, se possibilita relações “civilizadas” entre as pessoas, como a família e a amizade, pois estas dependeriam da inibição de fins sexuais imediatos. Marcuse concebe como grandes realizações da humanidade possibilitadas pela “sublimação” a arte, a religião, a ciência e a filosofia. Esses meios sublimados representam a recusa em aceitar a opressão injusta do princípio de realidade. Cf. *Eros e civilização...*, p. 181.

⁵⁵ GIDDENS, op. cit., p. 28.

Ao que parece, em nossa atual civilização está passando despercebida essa fervilhosa emancipação em relação ao sexo. É estranho o fato: a sexualidade está assombrosamente no domínio de várias discussões, mas é sensivelmente notada com muito pouco significado. Considera-se *sexy* a total nudez. Esquecemo-nos de que “a imaginação é o sangue de Eros e que o realismo não é nem sexual, nem erótico.”⁵⁶ Somos tecnicamente bons sexualmente, mas em contrapartida, a sensibilidade sexual é reduzida, o que faz com que tudo se restrinja às meras (a maioria das vezes pobres) sensações físicas, que se transformam, na verdade, em uma camisa-de-força. O erotismo foi modificado a uma atividade exclusivamente de excitação libidinal. O prazer é buscado unicamente para um sentido imediato, físico. Essa civilização ignora a observação íntima do ato amoroso, o que vem a subestimar o papel de Eros, pois

El placer fisiológico animal limitado a um fin, socialmente consagrado, repoblador y de saciedad fácil, ve minimizada su importancia vital y condenado su esparcimiento ante la aventura de felicidades eróticas del placer psico-sensorial, psico-sensitivo y psico-motor buscando satisfacción em um anarquismo amoroso tan desesperante como el suplicio de Tântalo.⁵⁷

O sexo “mais espiritualizado” facilitaria uma ampliação de sensações. De dois corpos cuja sensibilidade foi satisfeita na ato amoroso, expande-se Eros para outras dimensões: para o trabalho, para outros convívios com outras pessoas e situações. Mas hoje, de tão mecânico que se torna o aspecto sexual, aproximamo-nos literalmente de máquinas, que executam movimentos sem sensação alguma. Ao contrário, Eros “assume as asas da imaginação humana e transcende todas as técnicas, zombando dos livros de orientação, entrando em órbita acima de nossas regras mecânicas, amando em vez de manipular órgãos.”⁵⁸

⁵⁶ MAY, Rollo. *Eros e repressão: amor e vontade*. Petrópolis: Vozes, 1973. p. 45.

⁵⁷ ORY, Carlos Edmundo de. Erotismo y civilizacion. *Cuadernos Hispanoamericanos*, Madrid, n. 221, p. 251-272, mayo 1968. p. 251. Tradução: “O prazer fisiológico animal limitado a um fim, socialmente consagrado, repovoador e de saciedade fácil, vê minimizada sua importância vital e condenado sua dispersão ante a aventura de felicidades eróticas do prazer psico-sensorial, psico-sensitivo e psico-motor buscando satisfação em um anarquismo amoroso tão desesperante como o suplicio de Tântalo.”

⁵⁸ MAY, op. cit., p. 81.

O domínio da satisfação socialmente permissível é ampliado, mas o princípio de prazer é reduzido através dessa satisfação. Mediante esse ajustamento, o prazer gera submissão, pois suas exigências são incompatíveis com a sociedade constituída.

Em contraste com os prazeres da dessublimação ajustada, a sublimação preserva a consciência das renúncias que a sociedade repressiva inflige ao indivíduo, e assim preserva a necessidade de liberação. Na verdade, toda sublimação é imposta pelo poder da sociedade, mas a consciência infeliz desse poder já abre caminho através da alienação. De fato, toda sublimação aceita a barreira social à satisfação instintiva, mas também transpõe essa barreira.⁵⁹

Constatações como essa farão com que Marcuse, em 1966, venha a reavaliar alguns pontos essenciais de *Eros e civilização*, numa auto-crítica em relação a sua obra e às possibilidades nela visionadas.⁶⁰

1.2.2.5 O eufemismo de *Eros e civilização*

Em seu prefácio para *Eros e civilização*, da edição de 1966, Marcuse reconhece de forma um tanto comedida que o próprio título de seu livro é otimista, eufemístico. As realizações da sociedade industrial avançada não conseguiram inverter o rumo do progresso, nem romper a ligação entre produtividade e destruição, liberdade e repressão. Nas palavras do próprio filósofo:

Negligenciei ou minimizei o fato desse fundamento lógico “obsoleto” ter sido amplamente reforçado (se não substituído) por formas ainda mais eficientes de controle social. As próprias forças que tornaram a sociedade capaz de amenizar a luta pela existência serviram para reprimir nos indivíduos a necessidade de tal libertação. Sempre que o elevado nível de vida não basta para reconciliar as pessoas com suas vidas e seus governantes, a “engenharia social” da alma e “ciência de relações humanas” fornecem a necessária catexe libidinal.⁶¹

⁵⁹ MARCUSE, Herbert. *A Ideologia da sociedade industrial*. Rio de Janeiro: Zahar, 1969. p. 85.

⁶⁰ Dentre as críticas de outrem, está a de Alasdair Macintyre, que submete as teses de Marcuse a uma severa análise e discordância. Segundo o crítico, o filósofo da Escola de Frankfurt incidentalmente nos oferece ilustrações acerca de suas teses, “mas jamais apresenta provas de uma maneira sistemática”, o que vem a denotar falta de interesse pelos fatos empíricos. Como exemplo, estaria o aspecto da sexualidade e daquilo que Freud considerava a respeito. Cf. MACINTYRE, Alasdair. *As idéias de Marcuse*. São Paulo: Cultrix, 1970.

⁶¹ Id. *Eros e civilização: uma crítica filosófica ao pensamento de Freud*. Rio de Janeiro: Zahar, 1968. p. 13.

Dessa forma, a sociedade não poderia chegar a esse mundo reconciliado que ele imaginara. Marcuse percebe o fato de que cada vez mais o mundo capitalista depende da produção e consumo do supérfluo, da obsolescência planejada e dos meios de destruição. O povo, cada vez mais manipulado, é livre. O preço disso é a ignorância e a impotência. Esse é o preço de sua liberdade.

A recusa absoluta ao sistema de vida repressor (Grande Recusa) poderia ainda ser viável, no entender de Marcuse, através de manifestações revolucionárias. Ele perseguiu essa hipótese principalmente nos anos 60, deixando isso exposto no “prefácio político”. A partir daí, alegou que outros “agentes de transformação social”, que não fosse a grande massa, se fizessem valer. No quadro desalentador daquela década, o filósofo viu na juventude, muito mais que no próprio povo, maior preparação para questionar as idéias dominantes e exaltar não só uma sexualidade que acabou sendo reprimida, como também uma vivência de menos labuta e mais prazer:

A recusa do intelectual pode encontrar apoio noutro catalisador, a recusa instintiva entre os jovens em protesto. É a vida deles que está em jogo e, se não a deles, pelo menos a saúde mental e capacidade de funcionamento deles como seres humanos livres de mutilações. O protesto dos jovens continuará porque é uma necessidade biológica. “Por natureza”, a juventude está na primeira linha dos que vivem e lutam por Eros contra a Morte e contra uma civilização que se esforça por encurtar o “atalho para a morte”, embora controlando os meios capazes de alongar esse percurso. Mas, na sociedade administrativa, a necessidade biológica não redundando imediatamente em ação; a organização exige contra-organização. Hoje, a luta pela vida, a luta por Eros, é a luta *política*.⁶²

Sua esperança voltou-se então para os estudantes radicais e para os avessos ao sistema, como os *hippies* e os *beatniks*, e para todos os que optavam pela Grande Recusa. A utopia marcuseana viria inspirar a imaginação de muitos daqueles estudantes que participaram dos movimentos revolucionários ocorridos em 1968 em várias partes do mundo, inclusive no Brasil. Seu livro *A ideologia da sociedade industrial*, publicado em 1964, e o próprio *Eros e*

⁶² Ibid., p. 23.

civilização lançada quase uma década antes, foram das obras que mais influenciaram esses revolucionários a buscarem a emancipação de todo tipo de sociedade exploradora.

A sociedade altamente tecnológica passou a ser questionada, bem como os aspectos totalitários que passaram a vigorar em seus espaços. A descrença na forma industrial de ver o mundo fez com que a juventude resgatasse o mundo dos sentidos, do prazer, do lúdico: paz e amor, barricadas, protestos, liberdade sexual, liberdade de expressão. Na base das reivindicações, estavam os *hippies*, que se tornaram a marca contracultural daquela década. Buscavam na glorificação dos valores da natureza uma das formas de superação de toda a mecanização vigente. Ao contrário de movimentos passados, a revolta juvenil abandonou qualquer sentido trágico, não apelando à morte ou aos sacrifícios. Colocou na ordem do dia o riso e o senso lúdico da vida, onde, pela primeira vez, a luta política e as reivindicações sexuais caminharam juntas.

Uma das formas de expressar os descontentamentos e protestos foi através da música, onde a nível internacional estava o rock, que, através de seus festivais, promoveu um estilo de provocação à situação social. Tudo isso serviu para liberar corações e mentes e ampliar a percepção de si e do mundo, através de uma música e arte grupais.

Os movimentos musicais, além dos Estados Unidos e Inglaterra, também se alastraram em outros países, inclusive no Brasil. Em nosso país, não ocorreu de forma similar aos movimentos do rock e *hippie*, e sim mais direcionado a nosso contexto político e cultural. A semelhança mais próxima da atitude *hippie* em nossa música na década de 60 foi através do movimento da Tropicália, que viria, juntamente com outros nomes de nossa música, questionar e afrontar o aparelho opressor então vigente.

2 CHICO BUARQUE: AQUELE QUE NÃO TEM RECEITA

2.1 A canção e a poesia: um só (pro)tex(s)to

O movimento tropicalista, iniciado ainda em 1967, foi, em nosso país, a concepção artística e ideológica que talvez mais tenha se aproximado do ideário *hippie* dos anos 60. Através de uma proposta sensual, a vida passa a ser apresentada numa mistura de máscara e realidade. Essa incorporação se deu definitivamente após 1968, quando o movimento lá fora já estava em decadência. Os tropicalistas assumiram um discurso político não somente nas letras de suas canções, mas principalmente através da imagem, onde o corpo, os cenários, os sons buscavam ir além da própria palavra:

O Tropicalismo dentro do “caos” teórico em que se fundamentou foi um esforço de atualização da linguagem musical brasileira em relação ao que se vinha fazendo especialmente na Europa e nos Estados Unidos. Surge como uma proposta dionisíaca em confronto com uma atitude mais clássica e fechada. Esse impetuoso espírito dionisíaco e tropical realiza agressivamente certas propostas sensuais da Bossa Nova. Falar em dionisíaco e apolíneo aqui também é uma citação bibliográfica obrigatória, uma vez que esses termos voltaram ao uso em torno de 1968 graças aos livros de Herbert Marcuse lançados no Brasil e tidos como influenciadores das revoltas estudantis nos Estados Unidos e Europa. Em *Eros e Civilização* (Zahar, 1968), em *A Ideologia da Sociedade Moderna* (Zahar, 1967), Marcuse expande as teses de Freud, Nietzsche e de Norman Brown (...): a liberação dos instintos, a acusação de que a sociedade é repressora, a aceitação do narcisismo e o questionamento da sociedade de consumo. Tudo isto vinha a informar e conformar a ideologia *hippie* já exportada para o mundo inteiro a partir da Califórnia.¹

¹ SANT'ANNA, Affonso Romano de. *Música popular e moderna poesia brasileira*. Petrópolis: Vozes, 1980. p. 236.

O Tropicalismo foi lançado na chamada “era dos festivais”, iniciada a partir de 1965. Como em outros países, a música foi no Brasil o instrumento que melhor propagou a oposição, retratando as diversas visões do país (algumas encobertas), onde a arte, o sentido de ser e de estar no mundo passam a ser questionados.

Nesse contexto, surge um exemplo de simbiose altamente produtiva entre a poesia e a música, onde as várias tendências de transformação e criação dessa parceria se intensificam. Nessa junção, juntamente com Tropicália, surge a canção de protesto, uma das vertentes mais férteis desses meios múltiplos configurados. Era o tempo ainda da Bossa Nova, do surgimento do chamado Cinema Novo. Nessa efervescência, os estudantes, especialmente os universitários, eram os mais ativamente participantes. Protestavam das mais diversas formas, mesmo porque de 64 a 68 o governo até tolerava as manifestações de artistas e intelectuais. Através deles, é revelada a liberação de um grito reativo contra a situação social do país naqueles “anos de chumbo”, em que a canção de protesto serve de válvula de escape para a insatisfação. Isso não ocorre de maneira análoga ao movimento americano ou inglês:

No Brasil os revérberos desse movimento chegaram também, mas mais do que comunidades *hippies* e de um movimento de importância política e social, configurou-se um outro tipo de atividade mais de acordo com a paisagem cultural. A música deixou as salas pequenas das *boites* e *shows* de bolso da época da Bossa Nova, saiu dos sindicatos e agremiações estudantis e operárias da época do CPC para se dirigir à TV, aos Festivais internacionais da canção e aos festivais universitários que sensibilizaram o país com a mesma intensidade (talvez) do futebol.²

Em meio a esse turbilhão musical e artístico, destaca-se a figura de Chico Buarque de Hollanda, uma das adesões mais significativas desse período. Ele cria um estilo próprio: influenciado pela Bossa Nova, assimila elementos da vertente nacional-popular com a música de protesto. Ele não se filiou aos tropicalistas, nem esteve a serviço de qualquer ideologia ou partido. Seu perfil diferia daquele da Tropicália, pois o apelo visual nunca foi o seu forte,

² Ibid., p. 237.

contrastando muito com a performance de palco de Caetano Veloso e sua trupe. Mas ambos compartilhavam uma semelhança: expor através da música a realidade social em que estavam inseridos na época da ditadura militar, iniciada em 64.

2.2 Chicos

Como estudante de arquitetura, o filho de Sérgio Buarque de Hollanda foi participante intenso da vida universitária. Sua projeção foi ampla e engajada através dos festivais de música popular, sendo ele um dos que teve participação efetiva nesses eventos, tendo inclusive se consagrado vencedor ou dos principais concorrentes.³

A partir de então, uma das produções artísticas mais ricas e variadas surgiu em nosso país. Mesmo que, ao longo de quatro décadas, tenha-se procurado fragmentar os estudos da obra do Chico Buarque em aspectos temáticos como “Chico e o malandro”, “Chico e os excluídos”, “Chico e o feminino”, dentre outros, verifica-se já no início de sua carreira uma clara identificação do poeta com a marginalidade, o que já foi motivo de análise por parte de vários estudiosos. Sua obra vislumbra uma ruptura com a realidade de comércio e de exploração a que estão submetidas as relações:

Na música sempre preferiu estar livre de qualquer rótulo: não quis ser tachado de compositor romântico e lírico, nem de cantor de protesto. Em política sempre evitou ser piegas ou panfletário, resistiu à imposição de ser porta-voz disto ou daquilo, mas nunca se furtou a emprestar sua imagem a uma causa que achasse justa.⁴

³ Chico Buarque foi vencedor dos festivais com as seguintes canções: *A banda*, com a qual divide o primeiro lugar com *Disparada*, de Geraldo Vandré e Théo de Barros (II Festival da Música Popular Brasileira, TV Record, 1966); *Benvinda*, melhor canção eleita pelo júri popular (IV Festival da Música Popular Brasileira, TV Record, 1968); *Sabiá* (III Festival Internacional da Canção, TV Globo, 1968)

⁴ ZAPPA, Regina. *Chico Buarque: para todos*. Rio de Janeiro: Relume Dumará; Prefeitura, 1999. (Col. Perfis do Rio). p. 10.

Para Adélia Bezerra de Meneses, é possível delimitar os estudos sobre a obra de Chico Buarque dentro de três aspectos globais, mas não estanques: do lirismo nostálgico dos anos 60 para as canções utópicas em seguida, para após virem as de vertente crítica social⁵. Mas se verifica que os temas não seguem determinada linearidade: “nostalgia, utopia e crítica delineiam uma *trajetória em espiral* em que, num progressivo expandir-se, há a retomada, sempre, dos inícios, e a volta dos temas fulcrais.”⁶

Mais do que relacionada a determinado momento histórico marcado no tempo, a obra do compositor trata de um contexto humano universal. Anazildo Vasconcelos da Silva já observara isso, ainda em 1974, em seu estudo denominado *A poética de Chico Buarque*, em que analisa a produção do músico sob o ponto de vista literário, demonstrando que ela atinge uma significação universalizada. A análise acadêmica de Vasconcelos da Silva é considerada uma das pioneiras sobre o compositor:

O crítico e o estudioso da literatura sabem muito bem que a poesia circunstancial desaparece juntamente com a circunstância que a motivou. Por isso, enquadrar a poesia de Chico Buarque a uma circunstância, qualquer que seja a natureza desta circunstância, é negar-lhe a validade poética e reduzi-la a coisa nenhuma. (...) A poesia de Chico Buarque é tentativa de encontrar um sentido para o homem num mundo desfigurado pela técnica, projetando-se como uma interrogação.⁷

A busca desse sentido de humanidade, sempre acompanhada pelo desejo e pela paixão, já ocorre no nível da palavra, emerge do próprio texto. Fundamentalmente, a palavra na obra de Chico Buarque é concebida de forma sensorial, erotizada, capaz de extraordinariamente

⁵ Em seu *Desenho mágico: poesia e política em Chico Buarque*, Adélia Bezerra de Meneses usa esse viés num estudo que analisa as letras correspondentes ao início da carreira artística de Chico Buarque até o começo da década de 80. Consideramos essa perspectiva a mais adequada para qualquer análise temática na obra do compositor, inclusive a do erotismo.

⁶ MENESES, Adélia Bezerra de. *Desenho mágico: poesia e política em Chico Buarque*. São Paulo: Ateliê, 2002. p. 143.

⁷ SILVA, Anazildo Vasconcelos da. *A poética de Chico Buarque: a expressão subjetiva como fundamento da significação*. Rio de Janeiro: Sophos, 1974. p. XIII.

figurar sentimentos, numa apreensão sensível da realidade, como que tornando palpáveis as emoções. Por tudo isso, suas letras de música podem ser qualificáveis como poéticas.⁸

É essa própria palavra, tão valorada pelo compositor, que nos anos 60 (mais para o final da década), é sufocada pela repressão, mas que através da poesia procura meios de libertação.

2.2.1 *À espera do molotov*

As primeiras canções de Chico Buarque, correspondentes ao início da década de 60, marcam um momento em que as preocupações sociais dominavam. A mobilização em nosso país também foi caracterizada através de diferentes setores, não só do estudantil e artístico: destacavam-se também os CPCs – Centros Populares de Cultura, o movimento do operariado através dos sindicatos e reações por parte dos camponeses. Mas Chico se expressa, nesse período, num tom de desilusão com relação ao país, principalmente após o Golpe de 64, conforme ele próprio afirma: “Eu achava mesmo que ia ter uma reação. Eu estava preparado, tinha uma garagem cheia de garrafas de coquetel molotov. Fiquei esperando e a resistência não veio. Nada aconteceu. Só quem resistiu foi o Brizola no Sul. Aí me deu uma desilusão.”⁹

Nostalgicamente, Chico Buarque procura nessas primeiras canções desalienar-se do mundo opressivo e mecanizado emergente, como no caso de *A televisão*, de 1967:

⁸ Mesmo que letra e música na obra de Chico Buarque nasçam juntas, e na grande maioria das vezes a letra *a posteriori*, a crítica de modo geral concebe seus textos como sendo poéticos, devido a sua qualidade literária. Portanto, sejam considerados poemas ou letras de música, o fundamental é termos como indicativo o aspecto da *função poética da linguagem*: recursos gráficos, visuais, imagísticos e sonoros que contribuem para a poeticidade dos versos. Daí a sinonímia de expressões como canção, texto poético, poema, para referirmo-nos às músicas ou letras de Chico Buarque. Nossa intenção não é a análise da parte musical. Reconhece-se a autonomia das letras em seu valor literário, mas em alguns casos, obviamente, a musicalidade é fator de destaque no contexto de análise. Por isso, a audição das gravações poderia motivar, em alguns casos, a observação de alguns aspectos melódicos, que ditam, por exemplo, a métrica, a acentuação e divisão de sílabas. Mas isso não se torna requisito para se estudar literariamente os textos de Chico Buarque. Tal é a riqueza dos recursos estilísticos em seus textos, que eles próprios se sustentam.

⁹ ZAPPA, op. cit., p. 90.

O homem da rua
Fica só por teimosia
Não encontra companhia
Mas pra casa não vai não
Em casa a roda
Já mudou, que a moda muda
A roda é triste, a roda é muda
*Em volta lá da televisão*¹⁰

Esse aspecto nostálgico, característico do início de sua obra, de certa forma o acompanhará mais ou menos intensamente durante toda a sua produção artística, pois é através da nostalgia que a realidade opressora pode ser minimizada:

A grande marca será a da nostalgia: a ânsia pelo retorno a uma situação em que não haja dor, e em que as barreiras do individualismo possam ruir. Evidentemente, essa recusa da realidade presente – seja assumindo a busca de figuras da infância ou da sociedade pré-industrial (*A Banda, O Realejo*), seja propondo um espaço-tempo míticos, como o carnaval, o samba, a canção (*Sonho de um Carnaval, Noite dos Mascarados, Olé, Olá* etc.) – em que se possibilita a comunhão humana num tempo em que é o da celebração – significa uma forma de resistência. Resistência à massificação do mundo industrializado; resistência à sociedade atomizada e mutiladora.¹¹

Nessa procura por um outro momento (o anterior talvez), é utilizada a fantasia como ocultamento desse tempo presente, que tenta ser negado pelo artista:

Estou vendendo um realejo
Quem vai levar
Quem vai levar
Já vendi tanta alegria
Vendi sonhos a varejo
Ninguém mais quer hoje em dia
Acreditar no realejo
Sua sorte, seu desejo

(p. 50)

¹⁰ As citações dos poemas de Chico Buarque, retirados do livro *Chico Buarque, letra e música*. (1989), serão seguidas dos números das páginas em que se encontram.

¹¹ MENESES, op. cit., p. 22.

O já conhecido distanciamento de Chico de tudo o que é articulado de forma institucional é contextualizado em *A Banda*. Conforme o próprio escritor, sua intenção não era a de alienar-se como muitos o acusavam. A idéia era sair da moda das canções de protesto oportunistas, para tentar criar algo também crítico, mas opondo-se a realidade totalitária, ao invés de somente representá-la, pois

político, Chico evita partidos e palanques. Abraça causas movido pela bem-aventurança da fome de justiça. Fica do lado dos oprimidos, ainda que aparentemente eles não tenham razão. Exilado em sua clandestinidade permanente, Chico emerge nos momentos cruciais.¹²

A Banda tenta mostrar outra forma de realidade, em que através da fantasia e da canção uma nova possibilidade pode ser apresentada. É uma alegria transitória comungada numa eroticidade entre o homem e a natureza:

A marcha alegre se espalhou na avenida e insistiu

A lua cheia que vivia escondida surgiu

Minha cidade toda se enfeitou

Pra ver a banda passar cantando coisas de amor

(p. 44)

Carlos Drummond de Andrade, na época, comentou, a respeito dessa canção que:

Coisas de amor são finezas que se oferecem a qualquer um que saiba cultivá-las, distribuí-las, começando por querer que elas floresçam. E não se limitam ao jardimzinho particular de afetos que cobre a área de nossa vida particular: abrange terreno infinito, nas relações humanas, no país como entidade social carente de amor, no universo-mundo onde a voz do Papa soa como uma trompa longínqua, chamando o velho fraco, a mocinha feia, o homem sério, o faroleiro... todos que viram a banda passar, e por uns minutos se sentiram melhores. 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.¹³

¹² BETTO, Frei. Chico, silêncio e palavra. In: FERNANDES, Rinaldo de (Org.). *Chico Buarque do Brasil: textos sobre as canções, o teatro e a ficção de um artista brasileiro*. Rio de Janeiro: Garamond; Fundação Biblioteca Nacional, 2004. p. 53.

¹³ ANDRADE, Carlos Drummond de. *Correio da manhã*, 1966. Disponível em: <<http://www.chicobuarque.uol.com.br> - Chico – Artigos> Acesso em 15 abr. 2006.

Essa outra realidade deslocada (no passado ou num espaço imaginário) implica uma negação do presente. É a necessidade inconsciente de acreditar em um tempo que pode ser regenerado, onde elementos como os da festa e do carnaval podem suspender a percepção do real e abolir a rotina, através da instauração de um novo tempo, agora já mítico e comungado entre as pessoas. Em alguns momentos, o carnaval é tido como um tempo fugaz em que o prazer no cotidiano prevalece sobre a opressão da realidade; já em outros instantes é tido como um estado de ser:

O carnaval é múltiplo e permite o exercício de uma criatividade social extrema. É que nele celebramos essas coisas difusas e abrangentes, essas coisas abstratas e inclusivas como o sexo, o prazer, a alegria, o luxo, o canto, a dança, a brincadeira. Tudo isso é resumido na expressão “*brincar o Carnaval*”.¹⁴

Num ambiente fantasioso e musical, próprio da cultura popular da época, como o violão e o samba, é que se ameniza a penúria. É o que ocorre na canção *Tereza tristeza*, de 1965, em que o eu lírico tenta convencer Tereza a entregar-se ao carnaval, fazendo com que sua própria condição de mulher venha a ser questionada:

Oh Tereza essa tristeza

Não tem solução

Ser mulher é muito mais

Do que pregar botão

Não vê não

Que o homem quando é homem

Passa frio passa fome

Mas não bem, sem desse carnaval (p. 39)

Sua quase brandura torna-se evidente, pois ainda não contaminada pelo consumismo e massificação. É uma recusa ao mundo industrializado que estava se intensificando numa

¹⁴ DaMATTA, Roberto. *Carnavais, malandros e heróis: para uma sociologia do dilema brasileiro*. Rio de Janeiro: Zahar, 1980. p. 94.

sociedade planejada e produtiva¹⁵. É o desejo de um retorno a um momento ou espaço que não vigoram na realidade, quase um enternecimento. Sua tomada de posição nessa época também resgata o homem comum, o Brasil de um período histórico. Personagens como *Pedro pedreiro*, de 1965, já prenunciam a vertente crítica em sua obra, onde se configura a realidade social do país, marcada pela frustração, onde o pedreiro continua:

Esperando o sol
Esperando o trem
Esperando aumento para o mês que vem
Esperando um filho pra esperar também
Esperando a festa
Esperando a sorte
Esperando a morte
Esperando o norte
Esperando o dia de esperar ninguém
Esperando enfim nada mais além
Da esperança aflita, bendita, infinita
Do apito do trem

(p. 40-41)

A frustração de fato aumenta significativamente, ao menos para as camadas intelectuais e artísticas, em 1968, através da decretação do AI-5 em 13 de dezembro. Até ali, essas camadas haviam sido relativamente preservadas do controle do governo. Então, censura, prisões e exílio passam a fazer parte do quadro político em nosso país, afetando com isso a classe artística e destacadamente também a estudantil.

Dias após a decretação do Ato Institucional, Chico Buarque é detido em sua própria casa e levado a depor no Ministério do Exército. Responde sobre a sua participação na passeata dos cem mil e sobre as cenas exibidas na peça de sua autoria, *Roda viva*, de 1967,

¹⁵ A essa sociedade que está em franca “atitude” tecnológica e individualista, Marcuse denomina *sociedade unidimensional*, uma sociedade sem dimensões e diferenciações, onde tudo equivale a tudo, se troca por tudo, tudo sendo mercadoria e objeto de consumo.

consideradas subversivas. Sobre esse fato, Regina Zappa refere um depoimento do próprio compositor: “Eu era contra o regime militar, mas não tive uma atividade política muito destacada nesse tempo. O máximo que fiz na época foi participar da passeata dos 100 mil. Era eu, além dos 99 mil 999.”¹⁶

Ela própria acrescenta que nessa declaração Chico Buarque foi modesto:

Chico não pode negar o peso que sua participação, além de outros artistas como Gil, Caetano, Odete Lara, Edu Lobo, conferia à manifestação. E, apesar de ter participado “para não parecer reacionário”, isso ainda lhe renderia muita dor de cabeça num futuro bem próximo.¹⁷

De fato, em 3 de janeiro de 1969, ele parte com sua esposa para a França, mediante autorização das Forças Armadas. Da França vai para Roma, onde, por sugestão de Vinicius de Moraes¹⁸, permanece por mais tempo do que o previsto: de algumas semanas, refugia-se na Itália por quinze meses, num auto-exílio.

2.2.2 *Uma explosão atlântica*

Esse período na Itália foi árduo. A pouca inspiração para suas composições fez com que o compositor, nessa época, ajuizasse que sua carreira houvesse definhado. Ele consegue se manter através de *shows* realizados juntamente com Toquinho, em lugares e condições bastante desfavoráveis. Mesmo assim, escreve letras para um novo disco, que soa confuso e mal resolvido, devido às circunstâncias em que foi gerado.

¹⁶ ZAPPA, op. cit., p. 90.

¹⁷ Ibid., p. 90.

¹⁸ Chico Buarque faz parceria com Vinicius em algumas de suas letras. O compositor afirma que o autor de *Garota de Ipanema*, igualmente com Tom Jobim, inspiraram muito de sua obra, visto que os dois compositores freqüentavam a casa de seu pai, Sérgio Buarque de Hollanda, ainda quando ele era criança. O aspecto mais relevante dessa inspiração talvez seja relacionado à exaltação da mulher. Mas nos poemas de Vinicius não ocorrem as variações temáticas que marcam Chico Buarque, como as relacionadas à psicologia feminina. Vinicius simplesmente revela sua devoção à mulher, sem um aprofundamento maior.

No retorno ao país em 1970, Chico Buarque percebe que sua arte deveria se empenhar a outros fins. Encontra o Brasil sob a censura: nos teatros, no cinema, na televisão é eliminada toda e qualquer cultura crítica. O seu exílio torna-se, então, força propulsora para enfrentar esse presente ainda nem bem decodificado por ele.

A partir daí, novas características são inseridas em seus textos: canções críticas (sobre a repressão) e canções utópicas. De um lado, o presente passa a ser duramente criticado, com pouca perspectiva de futuro; de outro, há uma recusa à realidade, propondo um futuro liberador e vingativo, conjugando nesse caso o protesto e a utopia:

A proposta dessas canções será a de mudança do presente – só que aqui se tratará de uma alteração quase que apocalíptica, de caráter irreversível – e não de uma momentânea suspensão da realidade, como se viu no realismo nostálgico. Pois agora o tempo parece ter adquirido para Chico sua dimensão histórica e, portanto, irreversível.¹⁹

É visualizado um futuro não alienado e não mercadológico. Recusa-se o presente, através do confronto entre uma realidade real e uma possível, onde homem e sociedade pudessem evoluir plenamente, juntos. Quebra-se aquela coerência que vinha se confirmando nos seus primeiros discos. A obscuridade no e do homem é do que trata *Rosa- dos- ventos*, de 1969:

E do amor gritou-se o escândalo
Do medo criou-se o trágico
No rosto pintou-se o pálido
E não rolou uma lágrima
Nem uma lástima
Pra socorrer

(p. 90)

¹⁹ MENESES, op. cit., p. 67-68.

Um limite de tolerância é colocado: o homem deve ressurgir contra toda negação imposta pelo mundo do desempenho e da mecanização. Nessa insurreição, Eros, que sempre se conjuga à natureza, dela se vale para proclamar a “explosão” que não mais pode ser contida pelo oprimido, mesmo que isso venha confirmar o provérbio: “Antes tarde do que nunca”:

*Pois transbordando de flores
A calma dos lagos zangou-se
A rosa-dos-ventos danou-se
O leito dos rios fartou-se
E inundou de água doce
A amargura do mar*

*Numa enchente amazônica
Numa explosão atlântica
E a multidão vendo em pânico
E a multidão vendo atônita
Ainda que tarde
O seu despertar*

(p. 90)

Esse sentido de multidão, de junção, está bem presente na concepção de Chico Buarque, conforme declaração do próprio autor sobre o que poderia modificar o ser humano:

Eu acho que o homem vai ter que se modificar, pelo próprio instinto de sobrevivência. Não acredito que isso vá acontecer por influência de um indivíduo, muito menos por ordens superiores. A sociedade é que deve se aperfeiçoar por uma dinâmica própria, de baixo pra cima, com a participação da grande massa de indivíduos, certo? Quer dizer, o homem modificando a sociedade para a sociedade modificar o homem. Isso pode parecer utópico, mas, como eu já lhe disse, eu sou artista e não político; nem sociólogo. É nessa utopia que entra a contribuição da arte que não só testemunha o seu tempo, como tem licença poética pra imaginar tempos melhores.²⁰

Por essas concepções ideológicas, excusado dizer que Chico Buarque passaria a ser o cantor da MPB que mais teria problemas com o regime militar. Ele foi o artista mais

²⁰ REVISTA 365, 1976.

Disponível em: <<http://www.chicobuarque.uol.com.br> - Chico – Textos> Acesso em 15 abr. 2006.

controlado pela censura, e tudo isso a partir de seu retorno da Itália. Nessa fase é que o elemento “fora-da-lei” se torna explícito. Mas, o aspecto marginalizado, transgressor, não está simplesmente relacionado à repressão forçada. Isolado do contexto social por causa de um sistema repressor, o indivíduo se insurge contra a situação política, contra a realidade de opressão, que se configura em termos de sujeição ao abafamento não só de um “grito contido”, mas também de emoções, na “prisão” de um corpo sujeito a recalcamientos repressivos. *Apesar de você*, de 1970,²¹ reflete isso:

*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 pagar e é dobrado
Cada lágrima rolada
Nesse meu penar* (p. 92)

Essa liberação catártica ocorre no próprio plano morfológico. Na estrutura do poema se revela o aprisionamento e debilidade das emoções, através do conjunto semântico da estrofe: meu sofrimento, amor reprimido, grito contido, samba no escuro, tristeza, lágrima rolada, meu penar. O próprio poema tenta “se descarregar” dessas imagens atordoadas.

²¹ Inicialmente a canção passou pelo crivo da censura, mas logo em seguida ela codificou o “você” do poema, provável referência ao governo Medici e então proibiu a sua execução radiofônica. Mas em diversas situações ela ainda seria cantada pelo povo, tornando-se um dos principais hinos contra a repressão. A letra só foi liberada em disco em 1978.

Assim, uma *catarse*, uma purificação, realmente ocorre na arte, que pacifica a fúria da rebelião e da denúncia e que torna o negativo em afirmativo. A capacidade mágica do artista acalma seja o horror, seja a alegria: conversão da dor em deleite e prazer, conversão do aleatório em valor duradouro, custodiado na mansão do tesouro da cultura, que, em tempos de guerra, é transferida para os subterrâneos, para voltar à luz quando o massacre houver findado.²²

Aquele tempo primordial, mítico, do início de sua carreira, em que a música e a festa convocavam para a comunhão, deve ser abolido. Nessa “crise”, faz-se necessário assumir um novo papel enquanto artista: “o pensar a obra de arte se encontra autorizado e obrigado a questionar-se concretamente pelo conteúdo social, e não a se contentar com o sentimento vago de um conteúdo universal e abrangente”.²³

O lirismo ingênuo é substituído pela crítica social e também utópica. É necessária a transformação do tempo, a ser configurado numa perspectiva não mais mítica e sim histórica. As reivindicações assumem um caráter preponderante, em que a recusa e a espera sobressaem, a recusa do presente e a espera de um futuro renovado.

A poesia de Chico Buarque, nessa época, propõe uma renovação que rejeita o sistema opressor e desconsidera a vivência alienada do oprimido. Numa de suas mais conhecidas canções da época, *Deus lhe pague* (1971), ocorre a denúncia de uma existência controlada em suas particularidades:

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

(p. 97)

²² MARCUSE, Herbert. A arte na sociedade unidimensional. In: LIMA, Luiz Costa (Org.) *Teoria da cultura de massa*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990. p. 254.

²³ ADORNO, Theodor W. Conferência sobre lírica e sociedade. In: BENJAMIN, Walter; ADORNO, Theodor W.; HABERMAS, Jürgen. *Textos escolhidos*. São Paulo: Abril Cultural, 1975. (Col. Os Pensadores, XXVIII). p. 202.

Tudo é suportado e assistido pelo explorado, com poucas possibilidades de reação. É nesse sentido que a ideologia é usada para exercer a dominação, mas fazendo com que o dominado não perceba a dominação:

As idéias (*Gedanken*) da classe dominante são, em todas as épocas, as idéias dominantes; ou seja, a classe que é força material dominante da sociedade e, ao mesmo tempo, sua força espiritual dominante. (...) Os indivíduos que formam a classe dominante possuem, entre outras coisas, também uma consciência e, por conseguinte, pensam; uma vez que dominam como classe e determinam todo o âmbito de um tempo histórico, é evidente que o façam em toda a sua amplitude e, como consequência, também dominem como pensadores, como produtores de idéias, que controlem a produção e a distribuição das idéias de sua época, e que suas idéias sejam, por conseguinte as idéias dominantes de um tempo.²⁴

Até mesmo, e às vezes principalmente, a inspiração amorosa se perde em meio ao turbilhão repressor e alienante do trabalho, que passa a dirigir a própria dimensão erótica:

*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 gibi
Deus lhe pague*

(p. 97)

Ao associarmos praia, saia, mulheres, percebemos um indivíduo que aceita esses prazeres ajustados, reduzindo sua experiência erótica apenas à libido concentrada na esfera sexual. Essa satisfação gera submissão, pois enfraquece o protesto racional, bem como sua libido como um todo, ocorrendo aquilo que Marcuse denomina *dessublimação institucionalizada*. Em “novela, missa e gibi” prossegue a eficácia dessa sociedade industrial, só que nesse verso voltada mais para a “satisfação” social do individual. Percebemos nessa atitude compensadora vigente da sociedade capitalista que as necessidades oferecidas se tornam sujeitas a padrões críticos predominantes, com conteúdo e funções sociais

²⁴ MARX & ENGELS. *A ideologia alemã*. São Paulo: Martin Claret, 2004. p. 78.

determinados por forças externas sobre as quais o indivíduo não tem controle e nem sequer percepção do processo manipulatório. Por isso,

Não faz sentido falar sobre libertação a homens livres – e somos livres se não pertencemos à maioria oprimida. E não faz sentido falar sobre “repressão excessiva” quando os homens e as mulheres desfrutam mais liberdade sexual que nunca. Mas a verdade é que essa liberdade e satisfação estão transformando a Terra em inferno.²⁵

Tudo isso engloba um pensamento e comportamentos *unidimensionais*, que comandam as idéias, as aspirações e os objetivos voltados para o sistema mecanizado e capitalista. Trata-se de um universo de vivência estraçalhada, sem autodeterminação por parte dos indivíduos, utilizados socialmente como instrumento de trabalho explorado, que estão esvaziados enquanto essência de humanidade e que são controlados efetivamente para a manutenção do *status quo*.

O resgate desses indivíduos se fará na canção *O que será (à flor da terra)* de 1976. Chico Buarque sugere, através do desejo a realizar-se, um alimento para o enfrentamento do momento presente, depositado num futuro ainda não conquistado, mas que deve ser buscado de forma incondicional. Nesse espaço-tempo privilegiado, tudo o que é reprimido passa a ser afastado, de modo a que ocorra a explosão do desejo reprimido e calado. O poema, estruturado como uma adivinha, recomenda que Eros venha a emergir do povo, através da convocação de todos os que vislumbram a fantasia e a pulsão irresistível de liberação erótica. São os amantes, poetas que permanecem no mundo fantasioso para melhor encarar os dias penosos, bem como os marginais, os mutilados física ou socialmente, os excluídos da vida econômica. Num movimento de liberação cósmica, “o *Homo eroticus* sempre se faz presente

²⁵ MARCUSE, Herbert. *Eros e civilização: uma crítica filosófica ao pensamento de Freud*. Rio de Janeiro: Zahar, 1968. p. 14.

sob as formas de brincalhões, saltimbancos, loucos, boêmios, andarilhos, santos, pensadores, profetas, sonhadores, poetas e amantes:”²⁶ É um chamamento de libertação

*Que vive nas idéias desses amantes
Que cantam os poetas mais delirantes
Que juram os profetas embriagados*

(p. 146)

- e que também está

*No plano dos bandidos, dos desvalidos
Em todos os sentidos, será que será*

(p. 146)

A chegada de Eros é um apocalipse num mundo de desempenho:

Chegamos assim a uma nova formulação daquela “fraternidade” presente nas primeiras composições de Chico, ingênuas e adolescentes. Detecta-se assim, a evolução esplendida desse “poeta social”: do bom mocismo de *Marcha para um Dia de Sol* até esse poderoso canto utópico, que é também um ato político.²⁷

Uma das prioridades utópicas está na de o homem ser livre, sempre movido pela esperança, que sustenta a imaginação. Para o advento dessa possibilidade, um aspecto essencial se vincula ao trabalho e sua transformação: liberá-lo da alienação e essência exploradora, visando uma dimensão criativa e de prazer. A canção *Primeiro de maio* mostra que, em virtude do feriado dedicado aos trabalhadores, o erotismo pode finalmente ser homenageado pelo casal:

*Hoje eles hão de consagrar
O dia inteiro pra se amar tanto
Ele, o artesão
Faz dentro dela a sua oficina
E ela, a tecelã
Vai fiar nas malhas do seu ventre
O homem de amanhã*

(p. 156)

²⁶ FILHO, Nabor Nunes. *Eroticamente humano*. Piracicaba: Unimep, 1997. p. 33.

²⁷ MENESES, op. cit., p. 130.

É somente na postura utópica que o trabalhador explorado, bem como todos os marginalizados, têm voz e vez. Neles é que se possibilita a eficácia da utopia, em que, numa explosão de Eros, se instaura a ordem da sensualidade contra a da razão.

Os tipos humanos marginalizados e esquecidos pelo sistema são retratados mais intensamente na obra de Chico Buarque a partir de seus textos escritos para o teatro. Suas peças, surgidas a partir de 1973, se inscreveram nos períodos de maior agitação política em nosso país (1968-1978). Algumas de suas mais conhecidas canções, mesmo escritas para a finalidade teatral, não se limitam a ela, pois adquirem um caráter universal, ultrapassando o contexto da própria peça e tornando-se textos independentes. Sobre essa qualidade de Chico Buarque, Antonio Candido salienta que “como homem de teatro, poucos foram capazes, como ele, de fundir harmoniosamente a maestria artística e a consciência social, completando um perfil de cidadão serenamente destemido e participante, sempre na linha da melhor orientação política.”²⁸

Em *Calabar – o elogio da traição*²⁹ (1973), texto escrito juntamente com Rui Guerra, já se esclarece, no seu início, a quem se destina a peça (ou a quem se destina o teatro do próprio Chico Buarque). Nesse apelo, se percebe a valorização do artista aos excluídos. Com a palavra, Bárbara, viúva de Calabar:

Se os senhores quiserem saber por que me apresento assim, de maneira tão extravagante, vão ficar sabendo em seguida, se tiverem a gentileza de me prestar atenção. Não a atenção que costumam prestar aos sábios, aos oradores, aos governantes. Mas a que se presta aos charlatães, aos intrujões e aos bobos de rua.³⁰

²⁸ CANDIDO, Antonio. Louvação. In: FERNANDES, Rinaldo de (Org.). *Chico Buarque do Brasil: textos sobre as canções, o teatro e a ficção de um artista brasileiro*. Rio de Janeiro: Garamond; Fundação Biblioteca Nacional, 2004. p. 19.

²⁹ Com relação à peça *Calabar*, sua adaptação teatral foi submetida a rígida censura, sendo que algumas partes escritas para a encenação foram alteradas pelos próprios censores.

³⁰ HOLLANDA. Chico Buarque de; GUERRA, Ruy. *Calabar: o elogio da traição*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2006. p. 33.

Em *Gota d'Água* (1975), agora numa parceria com o escritor Paulo Pontes, ocorre a adaptação de *Medéia*, do dramaturgo grego Eurípedes. A partir dela, se concebe a adaptação para uma “tragédia brasileira”, no dizer dos próprios autores. Jasão é um compositor popular que trai sua mulher Joana (*Medéia*) e sua “gente”, para aliar-se a Creonte, proprietário do conjunto habitacional do subúrbio onde mora. Concretizada essa união, ele casa-se com a filha de Creonte, Alma. Esse repúdio de Jasão a Joana e aos filhos sugere também a rejeição por sua classe social (o povo do subúrbio). *Gota d'água* não só trata de uma tragédia individual mas também coletiva, dando voz aos excluídos. Ao tratar desses marginalizados, salienta-se o quanto eles são frágeis perante o esquema alienante de dominação. Jasão sabe o que é necessário para “amansar” o povo. Por isso dá sugestões a Creonte:

*Precisa saber dosar
os limites exatos da energia
Porque sem amanhã, sem alegria,
um dia a pimenteira vai secar
Em vez de defrontar Egeu no peito,
Baixe os lucros um pouco e vá com jeito,
bote um telefone, arrume uns espaços
pras criança poderem tomar sol
Construa um estádio de futebol,
Pinte o prédio, está caindo aos pedaços (...)
Não fique esperando que o desgraçado
que chega morto em casa do trabalho,
morto, sim, vá ficar preocupado
em fazer benfeitoria, caralho!³¹*

É esse povo que festeja o futebol, que se agarra à fantasia para suportar a pressão.

Joana explica:

³¹ HOLLANDA, Chico Buarque de; PONTES, Paulo. *Gota d'água*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002. p. 113.

*Seu povo é que é urgente, força cega,
 coração aos pulos, ele carrega
 um vulcão amarrado pelo umbigo (...)
 É seu povo que vive de repente
 porque não sabe o que vem pela frente
 Então ele costura a fantasia
 e sai, fazendo fé na loteria,
 se apinhando e se agoelando no estádio,
 batendo no gargalo, pondo o rádio,
 sua própria tragédia, a todo volume.³²*

Percebemos nesses versos o quanto o futebol pode ser considerado uma forma de escape em relação ao sofrimento. Para esse grupo de moradores, é um momento de euforia, de parênteses no seu sofrível princípio de realidade. O próprio Chico Buarque, na sua vida particular, dá extrema importância à prática desse esporte, considerado verdadeira paixão em sua vida. Torcedor do fluminense, ele joga futebol regularmente, sendo inclusive o fundador de um time de futebol, o *Politheama*. Sobre o local em que ocorrem “reuniões” futebolísticas, num campo do próprio compositor, Fernando de Barros assim escreve:

Além dos gramados, desgastados pelo excesso de uso, existe no local apenas a birosca do Severino, um antigo morador do local, e um pequeno vestiário com chão de cimento e ducha de água fria. Muito simples e despojada, a arquitetura do espaço não deve nada aos templos da várzea espalhados pelo país. A sociabilidade tipicamente brasileira que se criou em torno do futebol é vivida ali na sua plenitude.³³

Regina Zappa observa uma tabuleta vermelha com letras brancas grandes, que fazem referência às intenções do espaço:

*“Aos visitantes
 É rigorosamente impróprio abordar os
 presentes com assuntos estranhos ao
 lazer a que se destina esta comunidade”³⁴*

³² Ibid., p. 135.

³³ SILVA, Fernando de Barros e. *Chico Buarque*. São Paulo: Publifolha, 2004. p. 109.

³⁴ ZAPPA, op. cit., p. 130.

A peça *Ópera do malandro* (1977) vai retomar o tema do ideário nacional-popular. Isso se fará através da ironia e da paródia, destacando, sobretudo, os malandros e as prostitutas da década de 1940. Idealizada a partir da *Ópera dos três vinténs* (1928), de Bertolt Brecht, e da *Ópera do mendigo* (1728), de John Gay, a peça mira a fase final do Estado Novo (1937-45), de Getúlio Vargas. Porém, intenta, na verdade, aludir ao regime militar. Além disso, satiriza o rumo do progresso americanizado infundido em nosso país, onde a vida mais confortável gerada pelo progresso técnico permite a abrangência dos componentes libidinais no campo da mercadologia:

Tem gilete, Kibon

Lanchonete, néon (...)

Shampoo, tevê (...)

Que orgia

Que energia

Reina a paz

No meu país

Ai, meu Deus do céu

*Me sinto tão feliz*³⁵.

O submundo do meretrício e do tráfico também é abordado, numa alegoria ao poder político do país. É nessa peça que se intensifica ao máximo a crítica social, em que temas transgressores, como a prostituição, que até então não eram ainda abertamente discutidos no país, passam a ser tratados. É o que faz Duran, dono de prostíbulo, orientando sua nova funcionária:

Porque o sujeito que tá cansado do trabalho, cansado de voltar pra casa, cansado do arroz, do feijão, com o saco cheio da mulher, querendo esganar os filhos, você acha que esse sujeito vai parar na zona a fim de quê? De fazer papai e mamãe? Ora, pombas! É por isso que o meu ofício está cada dia mais ingrato. E ao mesmo tempo mais fascinante, porque tem que estar sempre criando um novo apelo que desperte o sexo exausto da humanidade.³⁶

³⁵ HOLLANDA, Chico Buarque de. *Ópera do malandro*. São Paulo: Cultura, 1979. p. 189.

³⁶ *Ibid.*, p. 32.

A partir de seu teatro, a essência e a força das personagens passa a se destacar sobretudo no elemento feminino. A mulher passa a ser um dos temas aprofundados na década de 70 e que se estende durante toda a carreira de Chico Buarque. Destacadamente ligada a aspectos erótico-repressivos, ora a mulher surge como vítima do sistema repressor e preconceituoso, ora oferece ao sexo oposto e à sociedade como um todo uma possibilidade de erotização e de sublimação.

Na primeira metade dessa década, no chamado “milagre brasileiro”, a sociedade brasileira passa por transformações profundas, sejam da ordem econômica quanto comportamentais. De 70 para 76, a força de trabalho feminina praticamente dobra, bem como quintuplica o número de mulheres na universidade, o que vem, de certa forma, reforçar a tese de que o aspecto econômico reforça os comportamentais:

Foi nesse contexto que, pois, explodiu no Brasil, em termos de opinião pública, o problema da mulher em inícios de 1971. Todos os *media*: televisão, revistas, jornais, a grande imprensa, envolvem-se no debate do feminismo, geralmente, assumindo as posições conservadoras importadas dos países dominantes, o que gera grande polêmica, especialmente entre a juventude. A partir daí, até quando surgem os primeiros grupos organizados, os meios de comunicação não mais deixaram de trazer contínua e surpreendentemente os vários problemas de sexualidade e comportamento da mulher em suas manchetes.³⁷

Isso explica, ao menos em parte, como se acentuou a temática feminina na obra de Chico. O compositor assim define sua própria trajetória criativa sobre os temas relacionados ao feminino:

Nos anos 70 a mulher deu um salto incrível em direção a sua própria liberdade. Quando a Nara me pediu uma canção em 66, era da mulher submissa, não é à toa. Mais tarde a mulher começou a sair e vieram os movimentos feministas, etc. Mas eu acho que essas canções são mais consequência do meu trabalho pra teatro, onde por algum motivo as mulheres sempre foram muito fortes. Desde a Joana que a Bibi Ferreira fazia no *Gota d'água*, até as personagens de *Calabar*. *Calabar* é a história de Calabar contada, na verdade, pela sua mulher, sua viúva, que é a grande personagem da peça. Na *Ópera do malandro* a Teresinha é a personagem que dá a volta na história. As mulheres são muito fortes nesse meu trabalho pra teatro. E eu compus para essas personagens femininas. Então era natural que as canções refletissem essa força da mulher, da mulher independente.³⁸

³⁷ MURARO, Rose Marie. *Sexualidade da mulher brasileira: corpo e classe social no Brasil*. Petrópolis: Vozes, 1983. p. 14.

³⁸ LEITE, Geraldo. *Semana Chico Buarque. Rádio Eldorado*, 1989. Disponível em: <<http://www.chicobuarque.uol.com.br> - Chico – Textos> Acesso em 15/04/2006.

Correspondendo a essa definição, num capítulo denominado “Uma evolução: da janela para a vida”, Adélia Bezerra de Meneses³⁹ observa que nos primeiros discos de Chico Buarque as personagens femininas estão freqüentemente na janela, como alguém que ficasse à margem das coisas, somente observando os fatos, do lado de dentro de sua casa, do lado de dentro de si mesma, e esquecida da própria vida que ela deixa de desfrutar:

*Morena dos olhos d'água
Tira os seus olhos do mar
Vem ver que a vida ainda vale
O sorriso que eu tenho
Pra lhe dar*

*Descansa em meu pobre peito
Que jamais enfrenta o mar
Mas que tem abraço estreito, morena
Com jeito de lhe agradar*

(p. 45)

De fato, a partir da década de 70, a mulher salta “da janela para a vida”. Será intensa e forte, e deixará marcas na obra de Chico Buarque. Surge nela uma mulher que descobre o quanto a vida pode seduzi-la, ou como ela pode ser motivo de sedução, como acontece com a *Noiva da cidade* (1975-1976):

*Ai, como essa moça é descuidada
Com a janela escancarada
Quer dormir impunemente
Ou será que a moça lá no alto
Não escuta o sobressalto
Do coração da gente*

(p. 116)

³⁹ Meneses, Adélia Bezerra. *Figuras do feminino na canção de Chico Buarque*. São Paulo: Ateliê, 2001. p. 87-118.

Ao valorar a mulher em diferentes dimensões, muitas vezes o eu poético assume a voz feminina para retratar aspectos da marginalidade e opressão, como nos temas transgressores da prostituição e do adultério:

Assumir um outro eu significa partilhar de sua identidade, de seu sofrimento, de suas alegrias, de suas transgressões. Significa, antes de tudo, admiração e respeito pelo eu assumido. Daí a naturalidade com que o eu-buarquiano transita entre os vários eus nos quais se traveste.⁴⁰

Quando veste o traje feminino, o eu lírico pode reclamar não somente do sistema opressor a que está submetida a mulher, mas também de seu amante ausente. Essa mulher, filiada ao dionisismo, desafia a realidade existente, seja de opressão ou também de insatisfação em relação ao masculino. Nessa perspectiva é que se intensifica o lirismo e o dilaceramento amoroso, ao contrário dos textos em que a mulher é apenas referente, pois nesse caso há grande distanciamento do emissor em relação à figura feminina (idealizada):

Esse dado, muito importante na primeira fase da obra buarquiana (“Januária”, “Carolina”, “Madalena foi pro mar”, “Morena dos olhos d’água” entre outras) cede lugar cada vez mais à mulher “de carne e osso”, que, vista sob seus conflitos existenciais e necessidades afetivas, revela a preocupação visceral do poeta com a existência feminina em toda sua plenitude de esposa, mãe, amante, amada, traída, abandonada, desrespeitada ou marginalizada.⁴¹

É a mulher capaz de reação perante uma dissolução amorosa, em que prevalece a capacidade feminina de se sobressair perante o homem, como ocorre na canção *Bem-querer*, de 1975:

*Quando o meu bem-querer me vir
Estou certa que há de vir atrás
Há de me seguir por todos
Todos, todos, todos os umbrais*

(p. 111)

⁴⁰ FONTES, Maria Helena Sansão. *Sem-fantasia: masculino-feminino em Chico Buarque*. Rio de Janeiro: Graphia, 2003. p. 73.

⁴¹ *Ibid.*, p. 46-47.

A condição feminina pode ser basicamente representada na canção *Mulheres de Atenas*, de 1976 e composta juntamente com Augusto Boal. O texto é alicerçado na comparação do papel exercido pela mulher da Grécia antiga com alguém expresso pelo verbo “mirem-se”, que na verdade é dirigido para as mulheres da época. Através do efeito irônico, quando ele sugere “mirem-se no exemplo daquelas mulheres de Atenas”, ele quer dizer o contrário “Não se mirem naquelas mulheres”; ou que ao menos questionem o modo de ser e de estar da mulher perante o homem e o social. O poema caracteriza uma situação de inexistência de reação por parte da mulher (condição de explorada) em relação ao homem e a sociedade (condição de exploradores):

*Mirem-se no exemplo daquelas mulheres de Atenas
Geram pros seus maridos os novos filhos de Atenas
Elas não têm gosto ou vontade
Nem defeito nem qualidade
Têm medo apenas
Não têm sonhos, só têm presságios
O seu homem, mares, naufrágios*

(p. 144)

Mesmo que as “mulheres de Atenas” sejam um tipo bastante difundido no universo feminino (ao menos no contexto da época e ainda talvez na nossa), a poesia de Chico Buarque procura louvar a mulher libertária: apresenta a possibilidade de novos rumos para que ela adquira sua própria autonomia. A partir do universo feminino, mais do que no masculino, pode brotar uma dimensão fundamental para uma nova proposta de sociedade, onde sentimentos opostos à razão, como ternura e sensibilidade, poderiam ser inspirados na feminilidade. Essa nova perspectiva não quer dizer que esteja relacionada somente ao feminino, mas que pode inspirar-se a partir dele:

Tudo isso pode ser aferido a modelos histórico-culturais milenares – modelos que regeram as representações do que entendemos por ‘feminilidade’. E que são valores dissonantes no mundo da produção, do consumo e da exploração organizada. Ou melhor, trata-se de valores que encontram guarida na Utopia.⁴²

Juntamente com o elemento feminino, surge nesse período da década de 70 uma outra figura a destacar-se na obra de Chico Buarque: o malandro. Ora ele é tratado de forma artesanal, lúdica, ora é reconhecido como um tipo humano sucumbido, sufocado pela malandragem institucionalizada, multiplicada nas formas modernas das elites. *Homenagem ao malandro (1977-1978)* traduz essa perda:

*Eu fui fazer um samba em homenagem
À nata da malandragem
Que conheço de outros carnavais
Eu fui à Lapa e perdi a viagem
Que aquela tal malandragem
Não existe mais*

(p. 162)

Sendo um deslocado de regras formais, o malandro pode ser considerado como totalmente avesso ao trabalho, além de ser um tipo característico por seu modo de andar, falar e vestir-se:

O malandro não é o excluído clássico, o trabalhador desempregado ou subempregado, mas aquele que recusa a inclusão pela recusa da ética (de ética – moral – e de *ethos* – jeito, hábito) do trabalho. (...) O malandro foge tanto da posição de trabalhador em exercício quanto da de trabalhador à disposição do mercado, não apenas pela recusa física mas também pela recusa ética; veste-se elegantemente e cultiva uma sofisticação burguesa sem que a isso corresponda uma estrutura típica de sustentação financeira.⁴³

De uma certa “malandragem”, pode-se dizer, Chico Buarque utilizou-se para representar a situação de dominação e repressão da década de 70.⁴⁴ Só que dessa vez não

⁴² MENESES, op. cit. p. 53.

⁴³ COSTA, Nelson Barros da. Um artista brasileiro: paratopias buarqueanas. In: FERNANDES, Rinaldo de (Org.) *Chico Buarque do Brasil: textos sobre as canções, o teatro e a ficção de um artista brasileiro*. Rio de Janeiro: Garamond; Fundação Biblioteca Nacional, 2004. p. 344-345.

⁴⁴ Na década de 70, Chico Buarque utiliza alguns pseudônimos para “driblar” a censura, no intuito de fazer com que suas letras fossem liberadas para seus discos. Julinho de Adelaide e Leonel de Paiva foram nomes utilizados para esse fim.

através da poesia, e sim da novela *Fazenda Modelo* (1974), obra que marca a sua estréia narrativa na literatura. O livro pretendia ser uma alegoria da modernização autoritária sob o regime militar, só que ao invés de representar uma sociedade de homens, se ocupa de uma comunidade de animais (bois e vacas). A analogia com *A revolução dos Bichos*, de George Orwell, é óbvia. Na fábula deste, a crítica é direcionada aos regimes totalitários, sendo a ex-União Soviética o alvo. Porém, em *Fazenda Modelo*, o alvo não era um regime de esquerda como no país russo, e sim um de direita, como ocorria em nosso país nos anos 70. Retrata uma comunidade de bois que vive em pleno estado livre e natural, onde as permissões não são conflituosas, mas que repentinamente sofre um choque: Juvenal, o Bom Boi é nomeado conselheiro-mor e encarregado de pôr ordem naquela comunidade bovina, afetando as liberdades individuais de cada um em nome dos princípios econômicos:

Aos novinhos (excetuado o imprescindível sucessor de Abá) cumpria ministrar o sacramento da castração, que favorece as virtudes da alma e a qualidade das carnes. Favorece a entonação de sopranino com que os eunucos cantarão os sete salmos penitenciais, à espera do dia da grande hecatombe. Nesse dia sucumbirão os que, entre um salmo e outro, perseveraram no pecado, ainda que em pensamento e íncubos. Arderão em seu próprio desejo inviável, insaciável e cáustico.⁴⁵

A narrativa então, vai mostrando toda a adaptação e resistência dos bois em relação àquela organização forçada. Daí o que segue é o colapso da experiência, quando os bois são executados e a fazenda passa a ser utilizada para o plantio da soja, que se apresenta mais rentável. Tal rentabilidade só veio a aumentar daqueles anos para cá, pois

Na Fazenda Modelo de hoje, talvez os juvenais estivessem propugnando a liberação dos transgênicos ou o desmatamento da Amazônia, abrindo o campo ao plantio da leguminosa que tanto lucro traz a seus investidores. (...) O Brasil de *Fazenda modelo* pode ser hoje menos autoritário; contudo, não é menos dependente, nem mais rico ou igualitário. Logo, a novela não diz respeito apenas a um período da história brasileira, e sim à sua trajetória no tempo, assinalada pela exploração e submissão das chamadas no livro “classes menos favorecidas”, metaforizadas, tal como na canção de Geraldo Vandré, pela docilidade e servilismo do gado vacum.⁴⁶

⁴⁵ HOLLANDA, Chico Buarque de. *Fazenda modelo: novela pecuária*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003. p. 62.

⁴⁶ ZILBERMAN, Regina. Não é conversa mole pra boi dormir: Fazenda Modelo, novela pecuária. In: FERNANDES, Rinaldo de (Org.) *Chico Buarque do Brasil: textos sobre as canções, o teatro e a ficção de um artista brasileiro*. Rio de Janeiro: Garamond, Fundação Biblioteca Nacional, 2004. p. 369.

Em 1979, Chico Buarque dedica agora a um novo público uma “pequena” obra-prima: o livro infantil *Chapeuzinho Amarelo*.⁴⁷ A menina do chapeuzinho elucida de forma lúdica e bem humorada as controvérsias dos temores infantis. Liberada destes, pois chegava a ser “amarelada de medo”, Chapeuzinho se transforma numa criança levada, que não foge mais do lobo mau e nem de brincadeiras infantis:

*Cai, levanta, se machuca,
vai à praia, entra no mato,
trepá em árvore, rouba fruta, depois joga amarelinha
com o primo da vizinha,
com a filha do jornaleiro,
com a sobrinha da madrinha
e o neto do sapateiro.*⁴⁸

Chapeuzinho amarelo está inserido num jogo verbal, cuja intenção é criar ludicamente novas realidades. Ao nomear uma coisa como por exemplo “lobo”, que em seguida se transforma em “bolo”, proporciona a criação de uma nova realidade dessa coisa. Em seu aspecto lúdico e liberador, a obra deixa vir à tona desejos, fantasias, manifestações do universo infantil, que desde cedo já é, em muitos aspectos, reprimido e bloqueado nas suas realizações. Nessa existência lúdica, verifica-se que “é o jogo da própria vida – para além de carências e compulsões externas – a manifestação de uma existência sem medo nem ansiedade e, assim, a manifestação da própria liberdade.”⁴⁹

Trata-se de uma liberdade que, ao final dos anos 70, começa a ser desenhada.

⁴⁷ Anteriormente, em 1977, Chico Buarque já se aventurara primorosamente no contexto infantil, lançando o disco *Os saltimbancos*, uma adaptação de um musical dos italianos Sergio Bardotti e Luiz Enriquez, inspirado no conto infantil dos irmãos Jakob e Wilhelm Grimm. Nessa nova versão, o que se concebe é uma fábula contra a opressão, cantada pela voz dos animais. *Os Saltimbancos* foi uma maneira lúdica de enfrentar o Brasil dos militares, de “enganar” ou minimizar a realidade totalitarista e sufocante.

⁴⁸ HOLLANDA. Chico Buarque de. *Chapeuzinho amarelo*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2006.

⁴⁹ MARCUSE, Herbert. *Eros e civilização: uma crítica filosófica ao pensamento de Freud*. Rio de Janeiro: Zahar, 1968. p. 167.

2.2.3 *Recolhendo todo o sentimento*

No ano de 1979, inicia a abertura política e a anistia em nosso país. O Brasil já esboçava uma certa unificação e identidade nacional (ainda que ilusória), que começaram a ser ideologicamente implantados a partir do início da década de 80. Mas na verdade era a tradução da fraqueza diante daquilo em que o regime militar malogrou, num país agora sem muita perspectiva e sem prumo de desenvolvimento.

Uma certa desilusão permanecerá ao longo da década, onde se perceberá um distanciamento maior dos artistas em relação à política. Com essa “liberação” da censura e repressão, a canção popular, a partir de então, deixa de ser o veículo destinado a expor aquilo que nem um outro meio fora capaz de expressar.

As canções de temática político-social deixam de ser abordadas na obra de Chico Buarque, e os assuntos amorosos passam a sobressair em sua obra. Ele percebe que a nostalgia e a morte das utopias descrevem um mundo banalizado pela materialidade avassaladora e pela lógica do capitalismo tardio. A sociedade passa a ser influenciada pela dimensão do espetáculo, onde a mídia e o entretenimento reduzem o real a uma ilusão, onde as pessoas passam a se relacionar num mundo de falsas imagens, anulando sua percepção histórica dos sujeitos e da sociedade. É a terceirização das emoções, onde a imagem é que prevalece, num dos sintomas mais característicos da pós-modernidade:

A televisão é que passa a simbolizar o elemento unificador do país, o transmissor da identidade nacional. O país fica reduzido à telinha: “eu vi um Brasil na TV”, diz um verso de *Bye Bye, Brasil*, sendo que a partir daí “a grande obra do regime militar foi a invenção da Rede Globo como espelho do país – essa a moral da história. Ainda hoje essa imagem permanece como centro de gravidade da cultura nacional.”⁵⁰

⁵⁰ SILVA, Fernando de Barros e. *Chico Buarque*. São Paulo: Publifolha, 2004. p. 89.

Os temas com acentuado lirismo é que serão a catarse de Chico Buarque a partir dos anos 80. Preservar as relações de afeto, nessa nossa realidade hostil em que até as emoções são mercantilizadas, não deixa de ser uma atitude de resistência por parte do compositor. A diferenciação em relação às canções de amor dos períodos anteriores talvez seja a adoção de uma maior introspectividade, em que o conflito exposto não mais é com o objeto cantado e sim direcionado para uma reflexão mais solitária e melancólica. É o que retrata *Abandono*, de 1987-1988:

O que será ser sua sem você
Como será ser nua em noite de luar
Ser aluada, louca
Até você voltar
Pra que (...)
O que será ser só
Quando outro dia amanhecer
Será recomeçar
Será ser livre sem querer
Quem vai secar meu pranto
Eu gosto tanto de você (p. 240)

Sobre sua atitude, mudada nos anos 80, o próprio cantor esclarece:

Muito de meu trabalho nos anos 70 estava ligado ao teatro. Eu falava através de personagens, enxergava através de outros olhos. (...) Muitas de minhas canções amorosas também por conta do teatro eram sempre dramáticas. ‘Olhos nos olhos’ (1976), por exemplo, é uma canção muito teatral. As músicas mais recentes como, por exemplo, ‘Valsa brasileira’ (1989) e ‘Futuros amantes’ (1993) são mais líricas e mais poéticas. Já não há tipos nem personagens femininos.⁵¹

O sonho e a fantasia dos anos 60 de certa forma retornam, em temas que refletem devaneios líricos, em que assuntos do cotidiano são transformados em poesia. Mas tudo isso fica circunscrito a uma intemporalidade que supera o circunstancial e extrapola o racional. Prevalece o conflito entre o tempo cronológico e o atemporal:

⁵¹ MASSI, Augusto. Chico Buarque completa 50 anos amanhã. *Folha de São Paulo* (18/06/1994). Disponível em: < <http://www.chicobuarque.uol.com.br> - Chico – Textos> Acesso em 25/07/2006.

Assim, alguns poemas feitos na última fase da obra buarquiana revelam uma inquietação espiritual que não se percebia antes. Divagações acerca da existência e da possibilidade de se viverem várias vidas transparecem sutilmente e revelam um sujeito meio perdido, meio deslumbrado, querendo reter sentimentos e imagens que transcendem o poder humano e terreno.⁵²

Prevalece a vontade onírica e o desejo de abolir o tempo e penetrar no terreno mítico.

Por causa das inquietações, são buscadas num *Almanaque* (1981) algumas respostas:

Ó menina vai ver nesse almanaque como é que isso tudo começou
 (...)
 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 (p. 189)

Na ânsia de infinitude, através da construção de imagens surpreendentes, é criado um modo inusitado de traduzir o mundo, seja ele físico ou notadamente abstrato. Na luta contra o tempo cronológico, resgatam-se momentos passados, que através do pensamento podem ser recuperados (ou não). É a busca de *Um tempo que passou* (1983):

Vou
Uma vez mais
Correr atrás
De todo o meu tempo perdido
Quem sabe, está guardado
Num relógio escondido por quem
Nem avalia o tempo que tem
 (p. 215)

- e onde a emoção possa ser constantemente aquilatada em *Todo sentimento* (1987) a partir de

⁵² FONTES, op. cit., p. 125.

*Um tempo que refaz o que desfez
Que recolhe todo o sentimento
E bota no corpo uma outra vez*

(p. 238)

Algumas letras retratam uma curiosidade por temas e objetos dos mais variados, tudo segundo um princípio lúdico, como se fosse uma criança crescida a encarar a vida de uma maneira mais fantasiosa, como se tudo fosse um jogo. É o que acontece com um casal que tem dificuldades para poder se encontrar, em função da diferenciação dos horários de seus trabalhos: ela é dançarina noturna e ele, funcionário de guichê:

*Ou: quando eu tchum no colchão
É quando ela tchan no cenário
Ela é dançarina*

*Eu sou funcionário
O seu planetário
Minha lamparina*

(p. 192)

Também objeto de uma lírica mais reflexiva, está a própria música, ressaltando o fazer poético do artista. É em tempos de desengano, diz Marcuse, que a arte pode contrariar a realidade opressora, ao instaurar a ordem da sensualidade:

Como um rito ou não, a arte contém a racionalidade de negação. Em suas condições avançadas, ela é a Grande Recusa – o protesto contra o que é. As maneiras pelas quais o homem e as coisas são levados a se apresentar, cantar, soar e falar são maneiras de refutar, interromper e recriar sua existência real.⁵³

Em Chico Buarque, a obra de arte também pode se infundir de essência amorosa, como *As minhas meninas* (1986):

⁵³ MARCUSE, Herbert. *A ideologia da sociedade industrial*. Rio de Janeiro: Zahar, 1969. p. 75.

*Pra onde é que elas vão
 Se já saem sozinhas
 As notas da minha canção
 Vão as minhas meninas
 Levando destinos
 Tão iluminados de sim*

(p. 234)

A crueza da realidade social, porém, não pode ser desprezada, e inevitavelmente ressurgem, fazendo crescer novos marginalizados à obra de Chico Buarque, como é o caso dos meninos de rua. Eles são homenageados em pelo menos três letras: *Pivete*, lançada pela primeira vez em 1978, *O meu guri* (1981) e *Brejo da Cruz* (1984).

Situações vividas a esmo e em ritmo convulsivo surgem como estimada aventura, algo vertiginoso, na vivência do *Pivete*:

*No sinal fechado
 Ele transa chiclete
 E se chama pivete
 E pinta na janela
 Capricha na flanela
 Descola uma bereta
 Batalha na sarjeta
 E tem as pernas tortas*

(p. 172)

As possibilidades utópicas de um novo amanhã (em sentido universal), que na década de 80 foram se apagando, praticamente extinguem-se a partir da década seguinte. Em meio ao caos urbano e humano (a rima é significativa) característicos da modernidade, Chico Buarque passará a retratar o indivíduo em seu isolamento amoroso, em seu esquecimento do social e da urbanidade.

2.2.4 Zanza daqui zanza pra acolá

A desordem e a crise das utopias que apontam nessa década podem, entretanto, ser amenizadas através da força geradora de energia, sustentada no mundo dos afetos. É o que sugere *Futuros amantes*, poema escrito em 1993:

*Não se afobe, não
Que nada é pra já
O amor não tem pressa
Ele pode esperar em silêncio
Num fundo de armário
Na posta-restante
Milênios, milênios
No ar⁵⁴*

A relação do indivíduo com a cidade é intensificada no disco *As cidades*, de 1998. Nele é abordada a pluralidade do universo urbano, onde o indivíduo está à procura de sua própria identidade em meio ao mundo globalizado. Ora a cidade se apresenta como referência e refúgio, ora como necessidade e exclusão. Chico fala de “várias cidades, com suas múltiplas interfaces e reduzidas a um denominador mínimo múltiplo comum: a globalização.”⁵⁵ Mas tudo converge para uma construção imagética leve, lúdica, na relação do eu lírico com a cidade, como é expresso em *Carioca* (1998):

⁵⁴ HOLLANDA, Chico Buarque de. *Paratodos*. Rio de Janeiro: Sony & BMG, 1993. CD.

⁵⁵ NETO, Amador Ribeiro. *As cidades*. In: FERNANDES, Rinaldo de (Org.) *Chico Buarque do Brasil: textos sobre as canções, o teatro e a ficção de um artista brasileiro*. Rio de Janeiro: Garamond; Fundação Biblioteca Nacional, 2004. p. 170.

Cidade maravilhosa
És minha
O poente na espinha
Das tuas montanhas
Quase arromba a retina
De quem vê
*De noite*⁵⁶

O próprio compositor assim descreve sua relação com a cidade, mais especificamente com o Rio de Janeiro, lugar onde vive:

É o Rio visto por um sonhador, é um pouco o Rio que é a geografia do *Benjamim* ou mesmo do *Estorvo*. Que são cidades de sonho essas do meu disco, cidades que aparecem, cidades sonhadas, e o Rio não deixa de ser. Agora, é a cidade onde vivo.⁵⁷

Mas o espaço urbano também pode se dissipado ou até mesmo negado. Através da onda globalizada, partes remotas do planeta são alcançadas e submetidas à lógica do consumo. Indivíduos oriundos de diversas partes do mundo tentam a sorte nos grandes impérios capitalistas, como os Estados Unidos. É do que trata *Iracema voou* (1998):

Iracema voou
Para a América
Leva roupa de lã
E anda lépida
Vê um filme de quando em vez
Não domina o idioma inglês
*Lava chão numa casa de chá*⁵⁸

Há uma certa confluência entre o aspecto político e a dimensão erótica, aqui representada mais uma vez pelo elemento feminino. Iracema retrata a falta de perspectiva dos

⁵⁶ HOLLANDA, Chico Buarque de. *As cidades*. Rio de Janeiro: Universal, 1998. CD.

⁵⁷ JR, José Arbex. REVISTA CAROS AMIGOS, 1998. Disponível em:

<<http://www.chicobuarque.uol.com.br> – Chico – Textos> Acesso em 15/04/2006.

⁵⁸ HOLLANDA, op. cit., CD.

que buscam melhores oportunidades de vida em lugares distantes, no caso dela, nos Estados Unidos. Apesar de tudo, ocorre a sobreposição de imagens da mulher e da política: Iracema ainda consegue andar lépida, emitindo graciosidade ao lavar chão “numa casa de chá”.

Esta novíssima Iracema não mais permanece no Brasil à espera da chegada da modernidade, como havia ocorrido com as de Alencar e Adoniran, cunhãs discretas e passivas: ela vai até lá, voa para lá, representando em sua migração uma das significativas características de nosso tempo, esta revoada mais ou menos desesperada dos habitantes da periferia na direção dos centros, indo até lá como quem vai cobrar uma promissória, confiante em seu direito mas temeroso do resultado.⁵⁹

A dimensão urbana também aponta para outro elemento excluído de seus limites espaciais: os sem-terra. A canção *Assentamento* (1997) trata do contínuo movimento desses migrantes. A própria estrutura do poema, destacada por seus fonemas sonoros, soprados entre os lábios, produz um efeito acústico que recria a idéia de movimento:

Zanza daqui
Zanza pra acolá
Fim de feira, periferia afora
A cidade não mora mais em mim
Francisco, Serafim
*Vamos embora*⁶⁰

É o mundo do avesso, que cria mais um excluído do sistema. Um sistema já não declaradamente opressor, como o das décadas passadas. No entanto, será ainda mais disforme e predador de seu povo:

Habitar uma lama sem fundo?
Como em cama de pó se deitar?
Num balanço de rede sem rede
*Ver o mundo de pernas pro ar?*⁶¹

⁵⁹ FISCHER, Luís Augusto. A Iracema de Chico. In: FERNANDES, Rinaldo de. (Org.) *Chico Buarque do Brasil: textos sobre as canções, o teatro e a ficção de um artista brasileiro*. Rio de Janeiro: Garamond; Fundação Biblioteca Nacional, 2004. p. 293.

⁶⁰ HOLLANDA, op. cit., CD.

⁶¹ Ibid., CD.

Já adentrando no ano 2000, verificamos essa mesma sensação do sem-terra na figura vivida por uma mulher perdida em meio ao caos urbano, que se agarra à fantasia e ao devaneio para suportar sua situação de penúria individual e principalmente social. Uma mulher que é *Dura na queda (Ela desatonou n° 2)* (2000):

Perdida
Na avenida
Canta seu enredo
Fora do Carnaval
Perdeu a saia
Perdeu o emprego
Desfila natural
Esquinas
Mil buzinas
*Imagina orquestras*⁶²

Mas também, por outro lado, a cidade pode proporcionar ou até mesmo ser palco inspirador para a atitude erótica, promovendo a sua realização. É o que se verifica em *Veneta*, letra de 2001, composta por Chico Buarque e Edu Lobo:

Eu quero um amor de primavera
Procuro letreiro de néon
Pretendo zoar a noite inteira
Preciso encontrar um homem bom
Que me deixe louca a chorar pitangas no breu
*Que me beije a boca na laje do arranha-céu*⁶³

Uma menção cidadina proeminente pode ser encontrada recentemente na letra de *Subúrbio* (2006), em que há uma referência às cercanias cariocas. A atenção do poeta é voltada para o lado avesso das montanhas, onde o drama social parece condenado ao esquecimento e ao silêncio:

⁶² HOLLANDA, Chico Buarque de. *Carioca*. Rio de Janeiro: Biscoito Fino, 2006. CD.

⁶³ *Ibid.*, CD.

*Lá não tem brisa
 Não tem verde-azuis
 Não tem frescura nem atrevimento
 Lá não figura no mapa
 No avesso da montanha, é labirinto
 É contra-senha, é cara a tapa⁶⁴*

É um lugar que, apesar de tudo, preserva tradições populares e que busca nas formas de arte, como o samba de roda, a possibilidade de uma transformação idílica:

*Vai, faz ouvir os acordes do choro-canção
 Traz as cabrochas e a roda de samba
 Dança teu funk, o rock, forró, pagode, reggae
 Teu hip-hop
 Fala na língua do rap
 Desbanca a outra
 A tal que abusa
 De ser tão maravilhosa⁶⁵*

No dizer do próprio Chico Buarque:

Isso convive com o rap, o hip hop, o funk, o rock. Enfim, há vários tempos históricos convivendo na canção. Isso existe, esses tempos estão lá. Mesmo esse subúrbio idílico, que aparece muito nas novelas, isso também existe, mas misturado a outras formas de existência e expressão dessa realidade.⁶⁶

Nessas suas últimas canções, mais especificamente em seu último disco *Carioca* (2006), do qual também faz parte *Subúrbio*, verifica-se notadamente a presença da imaginação e da lembrança como pilares temáticos das letras. A forma lírica com que são tratados os poemas sugere a evasão do tempo cronológico, que na atualidade é desastroso. Era o que vinha, de certa forma, se configurando em sua obra a partir da década de 80.

⁶⁴ Ibid., CD.

⁶⁵ Ibid., CD.

⁶⁶ SILVA, Fernando Barros e. Chico diz que vota em Lula de novo. *Folha de São Paulo*. São Paulo: 06/05/2006. Disponível em <<http://www.chicobuarque.uol.com.br> – Chico – Textos> Acesso em 25/08/2006.

Sobre suas letras de música mais recentes, Chico Buarque afirma que “há algo de reminiscência nesse disco, até quando se fala do título como referência ao meu apelido Carioca. Há reminiscências na letra de *As Atrizes*, que é uma música do carioca pré-adolescente que morava em São Paulo.”⁶⁷

Nessa busca obstinada pela lembrança, que é sugerida de forma nostálgica, percebe-se uma semelhança com as canções imaginativas dos primeiros discos de Chico Buarque da década de 60. Mas naqueles anos, a nostalgia era amenizada através do som: a música, o samba, eram subterfúgios da realidade opressora e massificante. Hoje, pode-se dizer que as lembranças que suspendem a realidade são matizadas pela imagem, que as reconecta com o presente. Essa visualidade reatualizada surge através do cinema, citado em algumas das letras de *Carioca*. A fascinação pelas atrizes e divas do passado é agora trazida para o presente:

Ela faz cinema

Ela é assim

Nunca será de ninguém

Porém eu não sei viver sem

*E fim*⁶⁸

Essa investida de fantasia que Chico Buarque de Hollanda procura dar ao árduo cotidiano reflete certa ingenuidade não corrompida que recusa o princípio de realidade vigente. Podendo também ser considerada uma poesia de resistência, como a foram suas canções inaugurais, suas letras de música mais recentes buscam um momento fugaz que não mais corresponda à instância temporal em que se vive.

Essa retomada de uma proposição artística denota o quanto é intensa e variada a não-linearidade temática na obra de Chico Buarque. Pode-se perceber, porém, que desde o início

⁶⁷ GARCIA, Lauro Lisboa. *O Estado de São Paulo*. São Paulo, 06/05/2006. Disponível em: <<http://www.chicobuarque.uol.com.br> – Chico – Textos> Acesso em 30/08/2006.

⁶⁸ HOLLANDA, op. cit., CD.

de sua produção, o compositor se volta para aspectos que tratam da dimensão erótica existente entre os seres humanos e entre eles e o sistema de poder a que estão sujeitos.

Mesmo inserido no contexto de um país capitalista de terceiro mundo, em que o regime social brasileiro difere daquele dos países de primeiro mundo em que o capitalismo num estágio avançado permite a redistribuição relativa dos bens, Chico Buarque expressa essa contradição que existe na associação entre economia e política do país, propondo a liberdade como forma de atingir a justiça social, levando em conta o caráter cordial do povo brasileiro⁶⁹ e através da dimensão erotizada e lúdica subjacentes nas relações sociais entre nós.

Sua poesia não faz somente uma denúncia à opressão, mas também sugere possibilidades de se amenizá-la, o que viria a gerar melhores relações entre o homem e seu aspecto erótico. Busca o reconhecimento das aspirações do erotismo e os meios de realizá-las, no intuito de transformar essa sociedade repressiva e alienada numa outra forma de vivência mais libertária. É a energia erótica liberada e convertida em uma força determinante do homem nos seus modos de existência e de comportamento.

⁶⁹ Cf. HOLLANDA, Sérgio Buarque de. *Raízes do Brasil*, cap. 5. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

3 “FINALMENTE É DOMINGO”

A poesia de Chico Buarque sugere que a infelicidade humana em parte deriva do bloqueio dos desejos, não só relacionado a indivíduos marginalizados, mas também ao ser humano de um modo geral. A obra poética do compositor toma a repressão não limitada somente àquela facilmente perceptível, como no caso da armada, na época da ditadura militar, mas também àquela costumeiramente “camuflada” e também aceita, pois “costuma-se dizer que a repressão perfeita é aquela que já não é sentida como tal, isto é, aquela que se realiza como auto-repressão, graças à interiorização dos códigos de permissão, proibição e punição de nossa sociedade.”¹

Trata de um erotismo direcionado não somente à sexualidade, mas transfigurado numa energia como um todo, íntima, dirigida a objetos exteriores, movida pela paixão, pelo desejo (não realizado, realizado e a realizar-se).² Nesse domínio, estão principalmente os indivíduos que fogem do princípio de realidade, aqueles que vivenciam o mundo do princípio do prazer. Sua característica é a subversão, é a crítica à sociedade racional e injusta. Nesse sentido, a transgressão de comportamentos sempre foi muito valorada por Chico Buarque em sua obra,

¹ CHAUI, Marilena. *Repressão sexual: essa nossa (des) conhecida*. São Paulo: Brasiliense, 1991. p. 13.

² Erotismo numa perspectiva psicanalítica, onde ele se transforma em símbolo da vida, do desejo, cuja energia é a libido, princípio da ação.

na qual se manteve continuamente solidário aos transgressores. São eles que manifestam o apelo libertário de uma nova dimensão, de um desejo que

Está na romaria dos mutilados

Está na fantasia dos infelizes

Está no dia-a-dia das meretrizes

(p. 146)

É exatamente no “dia-a-dia das meretrizes” que se pode incursionar para um possível (des)encontro com os princípios de desempenho e os princípios de prazer que nos (des)governam.

3.1 O amor em escala industrial

Na obra de Chico Buarque, a prostituição adquire uma postura marginal, pelo fato de desafiar práticas e representações que são socialmente aceitas sobre a sexualidade. O compositor tenta relativizar e de certa forma enriquecer esse universo tão complexo em nossa sociedade capitalista e ainda preconceituosa. Procura tomar uma posição de não constrangimento em relação à prostituta, buscando, de certa forma, compreendê-la. Nesse sentido, sua representação pode adquirir uma dimensão sagrada de transgressão, mas também atuar como agente denunciador da condição de miséria, degradação e até mesmo de adaptação ao mundo capitalista da mulher prostituta. Nesse último caso, a prostituição carrega um conteúdo de alienação no que diz respeito a seus atuantes. Não pode ser considerada um fenômeno que esteja interferindo no processo social atual, mas como parte desse mesmo sistema que a gerou e que agora está nele adaptado.

O comércio do sexo é visto como um negócio que aos poucos foi se capitalizando, levado pelo progresso do capital, que deve ser entendido como algo universal para todos, inclusive para as prostitutas:

*Vamos participar
Dessa evolução
Vamos todas entrar
Na linha de produção
Vamos abandonar
O sexo artesanal
Vamos todas amar
Em escala industrial³*

É o prazer na linha de montagem. O trabalho executado pelas prostitutas até antes da sociedade industrial desenvolvida era concebido de forma “artesanal”, que sugeria uma dimensão mais erótica e fantasiosa, por isso menos mecanicista em relação à prática de sua lide, no caso o sexo. A própria dinâmica do poema através de seus versos curtos e rimados sugere a ação e mecanicidade do ritmo industrial. Com a industrialização acelerada, o “programa” na prostituição se aproxima dos sistemas informatizados, e passa a incorporar normas técnicas, gestos, tempo e produção: “o programa constitui uma série pré-determinada de movimentos em dada duração temporal. Nele encontram-se reunidos o exercício performático dos corpos e o tempo-medida. Esses fatores são determinantes para indicar e mensurar o desempenho.”⁴

A produção e a lógica da utilidade vigentes na sociedade capitalista incorporam ao ambiente do prostíbulo a exigência do *princípio de desempenho*, em que, “sob seu domínio, a sociedade é estratificada de acordo com os desempenhos econômicos concorrentes dos seus

³ Trecho cantado pelas prostitutas ao final da peça *Ópera do malandro*. Mesmo não lançado em disco, o texto apresenta características musicais e poéticas que justificam sua análise.

⁴ GALLICCHIO, Gisele Soares. *Prostituição: uma economia dos corpos*. 1997. 150 f. Dissertação (Mestrado em História)- Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, PUCRS, Porto Alegre, 1997.

membros.”⁵ A sociedade racionalizada é uma sociedade *funcional*, isto é, nela tudo o que existe só tem direito à existência se for definido por uma função útil, adequada e aceita. Explica-se assim, a submissão das prostitutas a fazerem parte dessa engrenagem: “na sociedade capitalista, o trabalho não só produz mercadorias (isto é, bens materiais capazes de serem fornecidos ao mercado), e sim também produz a si mesmo e aos trabalhadores enquanto uma mercadoria”.⁶

Com a tecnicidade industrial, a prostituta que trabalha no meretrício e entra “na linha de produção” também se sujeita muitas vezes a um gerenciamento por parte de um patrão e a ele deve satisfações e também lucro. É o que ocorre com Dóris, de *Ópera do malandro*, quando Duran exige que seu desempenho no trabalho aumente: “Espera um pouco, dona Dóris. Se faz três meses que você não trepa, quem tá perdendo dinheiro sou eu. Em vez de se queixar, você tem mais é que me agradecer. Tô te pagando salário-mínimo todo santo mês e você tá lá no come e dorme.”⁷

A finalidade e adesão da prostituição aos novos tempos é ilustrada na canção *Sempre em frente*.⁸

⁵ MARCUSE, Herbert. *Eros e civilização: uma crítica filosófica ao pensamento de Freud*. Rio de Janeiro: Zahar, 1968. p. 58.

⁶ Id. *Materialismo histórico e existência*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1968, p. 113

⁷ HOLLANDA, Chico Buarque de. *Ópera do malandro*. São Paulo: Cultura, 1979. p. 94.

⁸ Essa letra foi escrita para peça *Ópera do malandro*, sendo cantada pelo dono do prostíbulo, Duran, por sua esposa Vitória e pelas prostitutas. Mesmo não sendo lançada em disco, essa letra apresenta recorrências musicais e poéticas para análise. Arturo Gouveia, em seu ensaio *A malandragem estrutural*, faz referência à ausência dessa canção no disco homônimo da peça, pois sua inclusão seria, em termos estéticos, uma vantagem para o texto.

Sempre em frente
Sempre em frente
Mãos-de-obra sem temor
Mãos ardentes
Em corrente
Prum futuro de esplendor
Nós daremos nossas pernas
Nós daremos nossos braços
Ao senhor dos nossos gestos
Ao senhor dos nossos passos
Somos a musculatura
Nervos, tripas e pulmão
A serviço
Da cabeça
que conduz um corpo são
Sempre em frente
Sempre em frente
Etc.⁹

Mão-de-obra é a denominação que generaliza o operariado, no caso as prostitutas. Esse corpo que mantém a engrenagem funcionando é na verdade tão fragmentado quanto a própria forma de produção industrial. As “mãos-de-obra sem temor” se estilhaçam para se tornarem “mãos ardentes”, que são uma das partes mais destacadas do corpo, usadas no meretrício. O próprio plano lexical sugere fragmentações. Para cada verso, situa-se uma determinada parte do corpo que é usada como instrumento para a eficácia de “um futuro de esplendor”. Representa um indivíduo pertencente a todo um sistema repressor, aqui constituído pelo dono do prostíbulo. Mãos, pernas, braços, gestos, passos, musculatura, nervos, tripas e pulmão estão a serviço da labuta, agrilhoando Eros. Além dessa organicidade manipulada, a repressão se estende para além do corpo (“Ao senhor dos nossos gestos/ Ao senhor dos nossos passos”). Nesse sentido, “gestos” e “passos” remete não somente à rotina

⁹ HOLLANDA, op. cit., p. 100.

tecnológica do trabalhador (meretriz), mas à sua própria limitação de autonomia e liberdade para trilhar um caminho próprio. Esse organismo dessexualizado está “a serviço/ da cabeça”, agora já não referindo o indivíduo, e sim a grande máquina repressora industrial, que deve conduzir esse corpo. Nessas usinas fabricantes de gozo,

Também o corpo da mulher, tornado máquina, no mais exato sentido de instrumento produtor de riqueza, e dirigido dentro dos novos princípios reguladores da produção, integra-se então na essência que os tempos do capitalismo haviam imposto à filosofia da existência.¹⁰

O corpo deve atingir a máxima eficiência e desempenho, tudo programado visando alcançar velocidade e resultados satisfatórios, como se o “programa” realizado pela prostituta (coreografia e movimentos planejados) se assemelhasse à máquinas de indústrias informatizadas; como se, em cada leito, um balcão fosse instalado, etiquetando o homem como um legítimo “freguês” ou “cliente”. É a irracionalidade da sociedade racional, pois, na domesticação pelo consumo, o pensamento humano decorre do processo da máquina. Visando esse consumo, a prostituta cada vez mais se insere no mercado como um objeto gerador de benesses, fazendo com que seu próprio trabalho seja alvo dos mais diversos modos de exploração lucrativa. É o que nos sugerem os versos da canção *Las muchachas de Copacabana* (1985):

*Se o cliente quer rumbeira, tem
Com tempero da baiana
Somos las muchachas de Copacabana
(...)
Índia canibal, na certa tem
E é a oferta da semana*

(p. 226)

¹⁰ LIMA, Cláudio Araújo. *Amor e capitalismo*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1962. p. 113.

Percebemos nesses versos o quanto o corpo prostituído se assemelha a uma força de trabalho. Racionalmente explorado para fins produtivos, o indivíduo é tomado a si mesmo como objeto, material de troca, tornando sua sexualidade, que é o meio de seu trabalho, um processo econômico de rentabilidade (“E é a oferta da semana”). É o corpo tido como lógica de mercadoria e investimento econômico a serviço do mercado e da exploração, como qualquer outro trabalhador de escala industrial ou de qualquer outra esfera repressiva. A cotação das profissionais da prostituição varia de acordo com o grau de perversão e de novidade:

Percebe-se, assim, que fantasias, desejos e libido são produções sociais articuladas às demandas econômicas e vice-versa, uma vez que essas são sustentadas pela reprodução e intensificação daquelas. O desejo enquanto produção diferencia-se daquele concebido como projeção de personalidade, de ego, de índole, ligado ao eros e à pulsão sexual.¹¹

Viver do sexo-trabalho em nossa sociedade tão mecanizada e materialista exige condições e maneiras peculiares. Mas o que realmente é preciso para se viver do amor?

Pra se viver do amor

Há que esquecer o amor

Há que se amar

Sem amar

Sem prazer

E com despertador

- como um funcionário

Há que penar no amor

Pra se ganhar no amor

Há que apanhar

E sangrar

E suar

Como um trabalhador

(p.168)

¹¹ GALLICCHIO, op. cit., 1997.

O poema *Viver do amor*, escrito para o filme *Ópera do malandro* (1985), aborda o caráter profissional e mercantilista da prostituição, mas de uma forma sutil e em nenhum momento em reprovação direta ao meretrício. Salienta o meio para se viver do trabalho da prostituição, aqui tratado eufemisticamente por “viver do amor”, em que o eu poético, por estar assumido em primeira pessoa na voz de uma prostituta, demonstra um inegável conhecimento de causa.

A preposição “do” no primeiro verso indica meio: de que maneira viver do amor (prostituição). No segundo verso é que se salienta a resposta essencial do poema: “há que esquecer o amor.” Nesse caso, a referência é para o amor concernente a um sentimento amoroso, universal. Ou seja, para se prostituir é necessário esquecer o amor-paixão, ou o amor-ternura. Em torno desse esquecimento é que poderá ser suportada a profissão e seus inconvenientes.

A prostituta deve ser uma cumpridora de seus deveres profissionais sem sentir prazer e sem apreciar sua atividade (no caso sexual), o que vem a caracterizar mais um trabalhador em que Eros se encontra reprimido. É tão profissional sua labuta, que no meio meretrício se concebe o alcance do prazer durante o ato sexual como um “acidente de trabalho”. Requer, sim um esforço sem sentir de fato amor, sentimento, emoção (“Há que pensar no amor”). Tudo isso controlado pelo tempo, pelo relógio que organiza a produção. Tempo é dinheiro. É a concepção tayloriana marcada pelo uso do cronômetro: controle do tempo usado por um trabalhador na fábrica para executar um gesto ou um movimento. A meretriz realiza seus programas com controle: quanto menos tempo leva para “realizar sua tarefa”, mais possibilidades de realizar outros “encontros”:

Um determinado segmento com visão comercial mais pragmática do negócio acha que os clientes que são mais rápidos para atingir o orgasmo, que não são “problemáticos” e não precisam de coisas complicadas para “gozar”, devem ser valorizados, já que demonstram um desempenho sexual que é definido como tranqüilo e imediato.¹²

Como na linha de montagem, as peças do prazer sexual devem ser produzidas em maior quantidade no menor tempo possível. É o que exemplifica Marilena Chauí:

Um exemplo interessante da cronometria aparece no filme *Klut*, onde Jane Fonda, usando o *intervalo* entre dois trabalhos, trabalha como prostituta: enquanto cumpre seu papel (gemidos, palavras, risos, abraços e beijos), espia o relógio de pulso e termina a atividade assim que os ponteiros indicam que o tempo disponível para o comprador está esgotado.¹³

As exigências para o corpo dessa trabalhadora são grandes (“Há que se apanhar/ E sangrar/ E suar”), o que vem consistir num pesado fardo para essa operária. Frente a essa realidade um tanto desolada a que está inserida a trabalhadora sexual, para que ela “viva de amor”, mas sem amor, é inevitável a devida cautela e compreensão sobre o seu ofício:

É por isso que se há de entender

Que amar não é um ócio

Se precaver

Que amar não é um vício

Amar é um sacrifício

Amar é um sacerdócio

À luz do abajur

(p. 168)

Num tom irrefutável, a meretriz afirma sua concepção em relação ao amor-trabalho, partindo de sua própria experiência como prostituta (“Amar não é um ócio”). Um lirismo pungente cerca esse esforço (“Amar é um sacrifício”), que não é somente entrega, mas também requer dedicação nobre. Seria o mesmo sacrifício exigido pelo sacerdócio. Só que em vez da luz contagiante do altar (amor divino) o amor-trabalho deve ser iluminado à fraca “luz

¹² MORAES, Aparecida Fonseca. *Mulheres da vila: prostituição, identidade social e movimento associativo*. Petrópolis: Vozes, 1995.p. 139.

¹³ CHAUI, op. cit., p. 154.

do abajur”, onde a venda do corpo deve ser ritualizada com certa obscuridade, pois para a própria prostituta torna-se menos penoso, à meia-luz, encobrir o ato mercantilizado da venda de seu corpo. Nesse comércio, o amor não vem iluminado por sua essência de inesgotável reserva de sentido e de transcendência. Apesar de tudo, consente-se que

*O amor é um nobre ofício
O amor é um bom negócio*

(p. 168)

- “viver do amor” pode ser considerado um sacrifício digno e honroso, como qualquer outra atividade laboral e mercantilista do nosso capitalismo. Mesmo em meio a toda aflição e fadiga que envolve a prática meretrícia, a prostituição pode se tornar produto rentável, “um nobre ofício”, “um bom negócio”.

Buscando essa rentabilidade ao máximo é que as meretrizes de *Mambordel* (1975) se submetem ao mercado ao prestarem seus serviços, oferecendo diversas possibilidades para o aluguel de seus corpos, tornando-os uma mercadoria facilmente negociável e explorável:

*Faço qualquer negócio
Passo recibo, aceito cartão
Faço facilitado, financiado
E sem correção*

(p. 112)

Ana de Amsterdam (1972-1973), composta juntamente com Ruy Guerra, retrata essa sujeição da prostituta, mas de uma forma diferente. É quase uma denúncia da subvida a que se sujeitam as trabalhadoras dessa profissão. Com a palavra, a própria:

Sou Ana do dique e das docas
Da compra, da venda, da troca das pernas
Dos braços, das bocas, do lixo, dos bichos, das fichas
Sou Ana das loucas
Até amanhã
Sou Ana, da cama
Da cana, fulana, bacana sacana
Sou Ana de Amsterdam

(p. 103)

A prostituição em *Ana de Amsterdam* em nenhum momento é referida explicitamente. Embora seja esse o tema do poema, a condição de prostituta a que Ana está submetida é apenas sugerida.

Numa auto-identificação, expressa pelo verbo “Sou”, o sujeito lírico revela o submundo da prostituição e suas condições de miséria. Ana é do “dique e das docas”, sujeita ao caráter pecuniário e mercantilista com que seu corpo é tratado (“Da compra, da venda, da troca das pernas”). O efeito metonímico, que trata as partes mercantilizadas do corpo, é também denunciado (“Dos braços, das bocas”), remetendo Ana à pertença degradada “do lixo, dos bichos, das fichas”. O efeito sonoro produzido pela repetição das preposições, bem como a rapidez com que são pronunciadas as palavras dissílabas do segundo verso do poema, denotam aceleração de movimentos, como se esse corpo fosse uma máquina, como se estivesse numa linha de montagem de uma fábrica e ter a constância de cada vez produzir mais e mais.¹⁴ A consoante oclusiva /b/ forma também uma cadência que evoca um incessante bater, como que num trabalho braçal.

É, enfim, um corpo ausente de Eros:

¹⁴ Conforme Iuri Lotman, em seu *A estrutura do texto artístico*: “A sonoridade musical do discurso poético é também um modo de transmissão da informação, ou seja, do conteúdo, e neste sentido não pode ser oposta a todos os outros modos de transmissão da informação que são próprios da linguagem enquanto sistema semiótico. Este modo – a musicalidade – não surgiu senão quando da grande coordenação da estrutura verbal, em poesia.” (p. 211).

Sou Ana de vinte minutos
ou Ana da brasa dos brutos na coxa
Que apaga charutos
Sou Ana dos dentes rangendo
E dos olhos enxutos
Até amanhã, sou Ana
Das marcas, das macas, das vacas, das pratas
Sou Ana de Amsterdam

(p. 103)

Regido pela mecanização de movimentos, esse corpo prostituído está vinculado à rapidez e ao controle de tempo (“Sou Ana de vinte minutos”), tal como são exercidas as rotinas de trabalho:

o tempo de atendimento para a prática sexual costuma ser fixado em vinte minutos aproximadamente. As mulheres costumam considerar este o tempo “normal” de atendimento, no sentido de que também é suficiente para a maioria dos fregueses.¹⁵

A referência erótica sobre a Ana “que apaga charutos” remete ao caráter fálico que representa a expressão “charuto”, onde o papel da prostituta estaria reduzido essencialmente à satisfação de instintos sexuais de seus parceiros. Esse *princípio de desempenho* faz com que ela seja a “Ana dos dentes rangendo”, o que poderia sugerir eroticamente uma reação de prazer. O contexto do poema, porém, contraria essa possibilidade, pois ali, o ranger de dentes indica uma atitude de raiva. É um corpo deserotizado, vítima da mecanização de suas atribuições no trabalho do meretrício, que resultaram num endurecimento do próprio olhar (“olhos enxutos”). É a incompatibilidade entre o *princípio de realidade* e o *princípio de prazer* que Freud defendia:

Enquanto o trabalho dura, o que, praticamente, ocupa toda existência do indivíduo amadurecido, o prazer é suspenso e o sofrimento físico prevalece. E como os instintos básicos lutam pelo predomínio do prazer e a ausência de dor, o princípio de prazer é incompatível com o princípio de realidade, e os instintos têm de sofrer uma arregimentação repressiva.¹⁶

¹⁵ MORAES, op. cit., p. 164.

¹⁶ MARCUSE, Herbert. *Eros e civilização: uma crítica filosófica ao pensamento de Freud*. Rio de Janeiro: Zahar, 1968. p. 51.

A agilidade desse corpo não sensivelmente tocado por Eros estará no final do poema, onde as assonâncias velozes das expressões “marcas, macas, vacas” confirmam o caráter mercantilista em que Ana se insere no exercício de sua atividade meretrícia. Tudo ocorre em troca de “pratas”, sacrificando seu corpo à labuta e esforços penosos.

Uma situação semelhante de marginalização se verifica na prostituta de *Geni e o Zepelim* (1977-1978). Mas a meretriz Geni difere de Ana de Amsterdam, pois enquanto essa está atrelada à dominação pecuniária, aquela ressalta um maior destaque à vivência erótica e não mercantilista:

*O seu corpo é dos errantes
 Dos cegos, dos retirantes
 É de quem não tem mais nada
 Dá-se assim desde menina
 Na garagem, na cantina
 Atrás do tanque, no mato*

(p. 160-161)

- mas quando é forçada a entregar-se ao forasteiro do Zepelim - personagem representativo do poder e da repressão - para que a cidade seja salva do ataque da nave, sua atitude é de ojeriza:

*Foram tantos os pedidos
 Tão sinceros, tão sentidos
 Que ela dominou seu asco
 Nessa noite lancinante
 Entregou-se a tal amante
 Como quem dá-se ao carrasco*

(p. 160-161)

Essa arduosidade faz com que a trabalhadora prostituta torne-se alheia ao produto de seu próprio trabalho, ou seja, não reconheça em seu próprio corpo a suficiente autonomia

sobre uma vida que já não é sua. É o que demonstram os versos de *Tango de Nancy* (1985), composição de Chico Buarque e Edu Lobo:

*Quem sou eu para falar de amor
Se o amor me consumiu até a espinha*

(p. 232)

A alienação do trabalho se transforma numa “desrealização”. É como se o objeto e meio do trabalho (seu próprio corpo) fossem estranhos à mulher. Ao invés de autoconstrução, o trabalho se transforma em algo desapropriado:

*Quem sou eu para falar de amor
Se de tanto me entregar nunca fui minha*

(p. 232)

Esse mundo de trabalho alienado, dominado pelo princípio de desempenho, está contraposto ao princípio de prazer, pois “o trabalhador é isolado da realidade da existência humana, apartado do objeto de seu trabalho, onde é forçado a se vender a si mesmo como mercadoria.”¹⁷

O trabalho, porém, pode se deixar investir por uma ascendência de Eros. O prazer é capaz de se manifestar, sem que os meios de sobrevivência se tornem um pesado fardo de se carregar. No caso da prostituição, é possível ela se tornar um ofício deleitoso, onde a venda também pode ser substituída por troca, não uma troca somente material, mas sim de prazeres. Tais prazeres não seriam meramente sexuais, visto que a prostituição se vale basicamente desses meios para seu exercício. É o que nos explica a moça de *Folhetim*, prostituta do bordel de Duran na peça *Ópera do malandro*:

¹⁷ Id. *Materialismo histórico e existência*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1968, p. 113.

*Se acaso me quiseres
Sou dessas mulheres
Que só dizem sim
Por uma coisa à toa
Uma noitada boa
Um cinema, um botequim*

*E, se tiveres renda
Aceito uma prenda
Qualquer coisa assim
Como uma pedra falsa
Um sonho de valsa
Ou um corte de cetim*

(p. 160)

O tom de denúncia em relação ao trabalho das prostitutas diminui nessa canção, escrita em 1977-1978. Ele é tido mais como escolha consciente do que propriamente uma necessidade. A força elocucionária do poema se dá pela sua enunciação em primeira pessoa, em que o eu poético feminino é representado por uma prostituta. Já no primeiro verso manifesta-se certa leveza que se perpassará em todo o poema (“Se acaso me quiseres”), conferindo ao trabalho dessa prostituta o caráter de algo extraordinário e imprevisto, mais do que propriamente uma obrigatoriedade repressora. Ela se apresenta como uma mulher acessível para esse homem a quem se dirige, porque é “dessas mulheres /Que só dizem sim”. Suas exigências na profissão aparentemente são também limitadas, pois ela aceita “uma pedra falsa/ Um sonho de valsa/ Ou um corte de cetim”, o que vem a diminuir o tom mercantilista da prostituição com fins somente lucrativos.

Em face de tão pouca exigência, mesmo assim ela satisfará esse:

*E eu te farei as vontades
Direi meias verdades
Sempre à meia luz
E te farei, vaidoso, supor
Que és o maior e que me possuis*

(p. 160)

Toda essa retribuição por parte da prostituta é feita mediante uma incompletude que permeia suas ações na profissão, pois ela dirá “meias verdades/ sempre à meia luz”. Como em *Viver do amor*, o trabalho realizado “à meia-luz” é também iluminado por um abajur, denotando o mesmo comedimento por parte da prostituta. A presença do verbo no futuro “farei” dará a certeza de que os desejos do homem serão correspondidos, pois o trabalho dela deve ser eficiente (“E te farei, vaidoso, supor/ Que és o maior e que me possuis”).

A ilusão desse homem termina no final do poema (que é também o final do encontro dele com a mulher)

*Mas na manhã seguinte
Não conta até vinte
Te afasta de mim
Pois já não vales nada
És página virada
Descartada do meu folhetim*

(p. 160)

- pois consumado seu trabalho, a prostituta acaba também com a relação temporária que havia entre ela e seu “cliente” - tudo de acordo com seu profissionalismo.

A prostituta de *Folhetim* difere sensivelmente de suas colegas dos poemas anteriores. Em *Ana de Amsterdam* as referências ao tempo sugeriam rigoroso controle para a consumação do ato sexual (“Sou Ana de vinte minutos”); em *Viver do amor* a questão do tempo era importante, pois o ato era controlado por um “despertador/ como um funcionário”. Já em

Folhetim, o tempo de duração do ato se estende para a “manhã seguinte”, denotando maior permanência para a efetivação da relação temporária entre o homem e a prostituta. A moça de *Folhetim* representa um corpo que já tende a uma re-sexualização, despojando-se da “tirania” essencialmente genital e necessária à participação da prostituição industrial. Por não se ater tanto à produtividade, pois o sexo dura até “a manhã seguinte”, ela torna seu trabalho mais libertário e menos “industrial”: “os trabalhadores precisam ser diferentes do que são hoje; eles podem ser as mesmas pessoas, entretanto precisam ter uma postura inteiramente diferente envolvendo o corpo como um todo.”¹⁸ Nesse contexto, exercitando sua profissão, a meretriz ao menos se regozija com “seu homem” e aproveita “uma noitada boa”, mesmo que ela trate de forma bem profissional seu trabalho, pois na “manhã seguinte” esse homem será mais uma “página virada” de um capítulo já passado e que se acrescenta em seu folhetim.

O poema figura a profissão de meretriz exercida de maneira menos mercantilista e até mais aprazível para a prostituta. As reações aqui não se apresentam tão mecanizadas e endurecidas quanto às de *Ana de Amsterdam*, aquela dos “dentes rangendo/ E dos olhos enxutos”. A prostituta de *Folhetim* faz de seu trabalho uma expansão de Eros, onde ela pode usufruir de um “cinema, um botequim”, tornando sua atividade menos maquinal e mais erotizada, salientando um corpo mais prazeroso em que a satisfação já consegue interferir para tornar o trabalho mais autônomo. Ela é, em seu trabalho, dona e senhora de seu corpo, o que faz com que não pertença exclusivamente ao homem que a comanda. Instala-se uma bidimensionalidade, em que o trabalho passa da necessidade para a liberdade. O ambiente é dionisíaco (“Uma noitada boa/ Um cinema, um botequim”), regido pelo trabalho enquanto satisfação, num gesto de recebimento e oferecimento, cercado de fruição e de alegria, afastando-se do aspecto prometêico, onde a grandeza do homem é penosamente paga com a dor.

¹⁸ Id. *A grande recusa hoje*. Petrópolis: Vozes, 1999. p. 177.

Essa prostituta procura realizar seu trabalho de forma mais leve, mais criativa, prazerosa (não no sentido do sexo praticado e sim na possibilidade desses encontros). Consegue, de certa forma, conciliar Eros e o mundo do trabalho, pois esses dois princípios não são necessariamente inconciliáveis. Conforme Freud, as relações humanas relacionadas ao trabalho poderiam liberar uma considerável descarga de impulsos libidinais, desde que sem o esgotamento do corpo e da perda da sensibilidade que geram embrutecimento e alienação.

Chico Buarque confere à moça de *Folhetim* a prevalência de um princípio erótico que busca conservar todo o corpo como sujeito-objeto, desenvolvendo sua sensibilidade, pois nisso está inserida a noção de que “tendo deixado de ser usado como instrumento de trabalho em tempo integral, o corpo seria ressexualizado. (...) Todo o corpo se converteria em objeto de catexe, uma coisa a ser desfrutada – um instrumento de prazer.”¹⁹

Essa é a condição básica para se visualizar uma civilização não-repressiva, bem como o desenvolvimento de uma libido não-repressiva. Para tal direção, algumas forças mentais ainda conservam-se livres do princípio de realidade e podem transmitir essa liberdade ao mundo de “consciência madura”. O reexame dessas forças pode estar relegado ao inconsciente, em que a fantasia opera com alto potencial de liberdade.

3.2 Distraindo o ferro do suplício

A fantasia e o onírico são manifestados com mais ou menos intensidade durante toda a obra poética de Chico Buarque. Temas comuns do cotidiano são transformados em poesia, ora guiados pelo devaneio, ora através de outros recursos, como a memória e a imaginação. Em muitos momentos, o passado não é simplesmente trazido à lembrança, mas através dele são

¹⁹ Id. *Eros e civilização: uma crítica filosófica ao pensamento de Freud*. Rio de Janeiro: Zahar, 1968. p. 177.

alguns instantes novamente incorporados à vivência, fazendo com que haja uma recusa da realidade vivida.

A liberdade de sonhar, divagar, imaginar acentua a carga de resistência e o gesto de denúncia em relação à realidade opressora. É o que propõe a canção *Outros sonhos*, de 2006, onde a evasão do tempo cronológico se dá pela presença onírica:

*Sonhei que ao meio-dia
Havia intenso luar
E o povo se embevecia
Se empetecava João
Se emperiquitava Maria
Doentes do coração
Dançavam na enfermaria
E a beleza não fenecia
Belo e sereno era o som
Que lá no morro se ouvia²⁰*

Os dois primeiros versos dão o caráter onírico que é estendido ao restante da estrofe, apesar desses versos, comparados com os demais, serem os que mais se distanciam dos *daydreams*. Mas em meio a esse devaneio (“Sonhei que ao meio-dia/ Havia intenso luar”), acontecimentos outros, já realizáveis, mesmo que não tão verossímeis, podem se confundir com a improbabilidade onírica. Essa ambigüidade temática se expressa na estrutura dos signos poéticos, que vêm a se opor no plano morfológico: “meio dia/ intenso luar; João/ Maria; doentes do coração/ dançavam.”

O devaneio procura a multidão, em que o povo é contagiado pelo poder agregador de Eros, que emite beleza ao transfigurar a realidade:

²⁰ HOLLANDA, Chico Buarque de. *Carioca*. Rio de Janeiro: Biscoito Fino, 2006. CD.

*E o povo se embevecia
Se empetecava João
Se emperiquitava Maria²¹*

O mesmo poder restaurador dessa dimensão erótica é capaz de até mesmo curar males do coração (“Doentes do coração/ dançavam na enfermaria”). O verso, nesse caso, pode ser lido em sua acepção ambígua: pessoas padecendo sentimentalmente e outras que sofrem literalmente de uma doença cardiovascular. Tudo é envolvido por uma dimensão lúdica, um ambiente de encanto e sensualidade que não se extinguem (“E a beleza não fenecia”). Essa graça é embalada por um préstito órfico, onde o canto simboliza a exaltação e a beleza:

*Belo e sereno era o som
Que lá no morro se ouvia²²*

Aqui retornam alguns anseios propostos em *A banda*, escrito em 1966, quarenta anos antes de *Outros sonhos*. Na primeira canção o tom não é tão onírico quanto na segunda, pois *A banda* é a metamorfose do carnaval, em que provisoriamente, no motivo da dança, pode-se vencer a tristeza e a solidão. Em *Outros sonhos* o distanciamento da realidade se dá através da fantasia onírica, que apresenta as possibilidades de mudança. Eis o que nos sugere *A banda* e que de certa forma se assemelha a *Outros sonhos*:

*A minha gente sofrida
Despediu-se da dor
(...)
O velho fraco se esqueceu do cansaço e pensou
Que ainda era moço pra sair no terraço e dançou
(...)
Minha cidade toda se enfeitou (p. 44)*

²¹ Ibid., CD.

²² Ibid., CD.

A partir da perspectiva alicerçada no sonho, o eu lírico acredita na possibilidade da existência de um lugar em que o princípio de prazer domine sobre o princípio de realidade, como o que se salienta em *A moça do sonho*, canção feita por Chico Buarque e Edu Lobo, em 2001:

*Há de haver algum lugar
Um confuso casarão
Onde os sonhos serão reais
E a vida não
Por ali reinaria meu bem
Com seus risos, seus ais, sua tez
E uma cama onde à noite
Sonhasse comigo
Talvez²³*

As possibilidades de melhora do mundo real encontradas na imaginação e no sonho tomam feição esperançosa e realizável num espaço (“Há de haver algum lugar”) em que “os sonhos serão reais/ E a vida não”. O eu-poético aspira por um lugar abrigado por um casarão, símbolo da guarda do sonho e do devaneio, onde a razão deixe de prevalecer, pois se apresenta desagradável (“Onde os sonhos serão reais/ E a vida não”). É nesse lugar que Eros procura a união com o outro (“Por ali reinaria meu bem”), sustentando a alegria e a paixão, engendrando novas dimensões de experiência, onde a reciprocidade do desejo (“E uma cama onde à noite/ Sonhasse comigo”) promove a criação do estado de graça e satisfação (“Com seus risos, seus ais, sua tez”).

Ao adotar esse princípio de agregação, a fantasia encontra suas raízes de vinculação com o Eros primário e a sexualidade. Na sua origem pulsional, o sexo não se limita a condições extrínsecas, nem temporais e espaciais, sendo por natureza “polimorficamente perverso”. Daí o princípio de realidade opressor considerar *perversões* as manifestações

²³ HOLLANDA, Chico Buarque de; LOBO, Edu. *Cambaio*. Rio de Janeiro: Sony & BMG, 2001. CD.

sexuais que não se destinam à função procriadora. Aqui, a palavra *perversão* remete à origem do verbo latino *pervertere*, que significa tornar-se perverso, corromper, desmoralizar, e que mais tarde passa a ser termo adotado também pela psicanálise.

Por se rebelarem contra a opressão, as perversões revelam uma profunda afinidade com a fantasia, visto que essa se manteve imune ao plano da realidade, permanecendo exclusivamente subordinada ao princípio de prazer: “contra uma sociedade que emprega a sexualidade como um meio para um fim útil, as perversões defendem a sexualidade como um fim em si mesmo; colocam-se, pois, fora do domínio do princípio de desempenho e desafiam os seus próprios alicerces.”²⁴

Por isso, as perversões podem representar uma promessa de satisfação maior do que a sexualidade normal, visto que esta se destina somente ao ato sexual de procriação:

Assim, as perversões expressam a rebelião contra a subjugação da sexualidade à ordem de procriação e contra as instituições que garantem essa ordem. A teoria psicanalítica vê nas práticas que excluem ou impedem a procriação uma oposição à continuidade da cadeia de reprodução e, por conseguinte, da dominação paterna — uma tentativa para impedir o “reaparecimento do pai”. As perversões parecem rejeitar a escravização total do ego do prazer pelo ego da realidade.²⁵

Essa perversão pode ser explicitada na canção *Não existe pecado ao sul do Equador*, parceria de Chico Buarque com Ruy Guerra, escrita em 1972-1973:

Não existe pecado do lado de baixo do Equador
Vamos fazer um pecado safado debaixo do meu cobertor
Me deixa ser teu escracho, capacho, teu cacho
Um riacho de amor
Quando é lição de esculacho, olha aí, sai de baixo
Que eu sou professor

(p. 106)

²⁴ MARCUSE, Herbert. *Eros e civilização: uma crítica filosófica ao pensamento de Freud*. Rio de Janeiro: Zahar, 1968. p. 62.

²⁵ *Ibid.*, p. 61.

Nesse apelo erótico é expressada uma recusa, em que a prática sexual passa a ser inteiramente “licenciada” por Eros. Essa liberação também se expressa nas aliterações (“pecado do lado de baixo do Equador”) onde as consoantes oclusivas remetem ao traço explosivo de libertação instintiva, sugerindo ruído, estrondo, revolução, o que vem a formar, através dessa força e intensidade, a analogia fono-semântica contida nos versos. Abolido o pecado, pois ele não existe ao sul do Equador (numa provável referência ao Brasil), ele será, no entanto, praticado: a partir do segundo verso ele se realiza debaixo do cobertor, quando então se consuma o ato sexual (“um pecado safado debaixo do meu cobertor”). Nessa aparente contradição semântica se verifica o próprio caráter de transgressão que o ato sexual aqui praticado carrega. Ele é concebido como pecado somente em sua terminologia, como violação do mandamento divino. Mas ao ser praticado, esse sexo nada carrega de iniquidade, pois se transforma em “um riacho de amor”. Liberto da culpa, o apelo de Eros se intensifica:

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

Deixa a tristeza pra lá, vem comer, me jantar

Sarapatel, caruru, tucupi, tacacá

Vê se me esgota, me bota na mesa

Que a tua holandesa

Não pode esperar

(p. 106)

Há toda uma esfera semântica que refere ao ato de devorar, de consumir. O prazer proporcionado pela ação de comer se mistura ao ato sexual. Os semas de exagero (“Vê se me usa, me abusa, lambuza”, “vem comer, me jantar”, “Vê se me esgota, me bota na mesa”) adquirem aqui a conotação prazerosa proporcionada pelo sexo, não restringido a limites nem

controle. No convite que o eu lírico feminino faz ao interlocutor para que a tristeza seja deixada em troca do prazer e do gozo, a mulher se transforma em prato apetitoso, igual às iguarias mencionadas (“Sarapatel, caruru, tucupi, tacacá”), pois ela também quer ser colocada na mesa para ser desfrutada. Essa transgressão não ocorre só no nível do erotismo, mas no próprio nível da linguagem: o possuir alguém sexualmente e que na gíria se expressa em “comer” recebe a inversão proposital, “vem comer, me jantar”, na verdade remetendo a “*vem jantar, me comer*”, que é o momento em que a mulher se oferece ao homem (“Vê se me usa, me abusa, lambuza”). O erotismo escancarado expresso na linguagem constitui a própria recusa ao vocabulário do *Establishment*. Ao romper com o princípio de realidade dominante, a linguagem se vale das fórmulas tidas obscenas, pois essas não são adotadas pelo poder.²⁶

A sociedade expressa as suas exigências diretamente no material lingüístico, mas não sem oposição; a linguagem popular ataca com humor rancoroso e desafiador a locução oficial e semi-oficial. (...) é como se o homem comum (ou o seu porta-voz anônimo) reafirmasse sua natureza em sua palavra, contra os poderes existentes, como se a rejeição e a revolta, subjugadas na esfera política, explodissem no vocabulário.²⁷

A liberdade permitida pela fantasia também pode ser manifestada através de outro meio altamente eficaz: a arte. São várias as canções em que Chico Buarque a evidencia, conferindo principalmente à palavra e ao canto uma forma libertária de oposição à realidade. A imaginação ganha forma através da arte, criando uma outra percepção e compreensão de mundo, de forma subjetiva, mas ao mesmo tempo objetivada pela sua forma. A arte, como forma de *sublimação*, representa a recusa em aceitar a realidade injusta, pois ela é, “talvez, o mais visível ‘retorno do reprimido’, não só no indivíduo, mas também no nível histórico-genérico”²⁸.

²⁶ O verso “Vamos fazer um pecado safado debaixo do meu cobertor”, foi originalmente vetado pela censura da época em que a letra foi lançada em disco. Na nova versão ficou assim: “Vamos fazer um pecado rasgado, suado, a todo vapor”.

²⁷ MARCUSE, Herbert. *A ideologia da sociedade industrial*. Rio de Janeiro: Zahar, 1969. p. 94

²⁸ Id. *Eros e civilização: uma crítica filosófica ao pensamento de Freud*. Rio de Janeiro: Zahar, 1968. p. 135.

O poema *Qualquer canção*, de 1980, trata do poder da arte, mais especificamente da canção. Sua “utilidade”, relacionada à influência que pode exercer sobre a fantasia humana, está em contraponto a sentimentos às vezes soterrados:

*Qualquer canção de amor
É uma canção de amor
Não faz brotar amor
E amantes
Porém, se essa canção
Nos toca o coração
O amor brota melhor
E antes*

(p. 188)

Mediante a constatação de que as canções de amor não bastam para que o amor se manifeste, o poeta afirma que elas podem muito bem cultivar ou antecipar esse sentimento. As repetições sucessivas da expressão “amor” contida nos três primeiros versos sugerem o quanto as canções de amor são exaustivamente cantadas e repetidas. Entretanto, será só mais uma canção de amor, a não ser que o coração por ela “tocado” se deixe sensibilizar e contagiar por seu poder.

Mas as canções não se prestam somente para tematizar amor e amantes. Elas também evocam sentimentos humanos variados, como por exemplo, a dor:

*Qualquer canção de dor
Não basta a um sofredor
Nem cerze um coração
Rasgado
Porém, inda é melhor
Sofrer em dó menor
Do que você sofrer
Calado*

(p. 188)

Os próprios semas salientam a temática da dor e do sofrimento: dor, sofredor, cerze, rasgado, sofrer, dó menor, calado. Quando a canção de dor acompanha aquele que sofre, ela não é suficiente para o sofredor e nem apaga as cicatrizes que esse sentimento provoca no sujeito por ele afetado (“Nem cerze um coração rasgado”). Mas a dor pode ao menos ser suavizada quando envolvida pela canção (“Porém, inda é melhor/ Sofrer em dó menor/ Do que você sofrer/ Calado”). A expressão “dó” pode tanto sugerir a nota musical chave em que uma canção é executada, como também pode se referir ao penar do sofredor, que poderia ser apaziguado pelo poder da canção.

Num sentido mais universal, a canção recupera sua função erotizadora e lenitiva, fundamentais para a vida humana:

*Qualquer canção de bem
 Algum mistério tem
 É o grão, é o germe, é o gen
 Da chama
 E essa canção também
 Corrói como convém
 O coração de quem
 Não ama*

(p. 188)

As “canções de bem” assumem um papel mais instaurador, e não tanto modificador como nas estrofes anteriores. Os semas que remetem à origem e causa (“É o grão, é o germe, é o gen”) restabelecem a dimensão erotizadora da canção, sugerindo o caráter unificador e atuante de Eros, revestido “da chama”, que configura a atitude de paixão e entusiasmo que lhe é peculiar. Esse acendimento fantasioso proporcionado pelo poder erotizador da canção também pode corroer. Nesse caso, “corroer” contradiz seu emprego usual, geralmente referido

ao ódio que consome a alma humana. Mas, nesse contexto, a canção irá reinstaurar nesse coração o amor ausente.

É o poder de subversão da arte, capaz de modificar a essência do ser humano. Ao próprio nível morfológico do poema, percebe-se a presença de elementos adversativos (conjunções *mas*, *e*) em todas as estrofes, que salientam a função transformadora sobre o homem. No poema, a canção atua suavizando sentimentos que muitas vezes se tornam carga muito pesada para serem suportados no plano da realidade e que encontram escape na fantasia.

A suspensão da dor através da canção destaca o papel da poesia como nutridora da fantasia humana. Então o poeta, enquanto “fingidor”, como diz Fernando Pessoa, expressa através das palavras sua dor supostamente “fingida”, mas que ele, como ser humano, também sente e tem necessidade de exprimir. É do que trata a canção *Fantasia*, escrita por Chico Buarque em 1980:

E se, de repente
A gente não sentisse
A dor que a gente finge
E sente
Se, de repente
A gente distraísse
O ferro do suplício
Ao som de uma canção
Então, eu te convidaria
Pra uma fantasia
Do meu violão

(p. 171)

E é por realmente senti-la que o eu lírico procura compartilhá-la. Nesse desejo de conforto, o eu poético é movido por impulsos e desejos de tornar gregários seus sentimentos (“E se, de repente/ A gente não sentisse/ (...) Eu te convidaria”), pois “algumas fantasias são literalmente compartilhadas – isto é, uma pessoa comunica uma fantasia para outra, ou duas

ou mais pessoas a criam em conjunto”.²⁹ Essa expansão se revela no próprio plano fonológico dos versos, em que as consoantes nasais /n/ e /m/ expressam a sensação de suavidade, de prolongamento, como que dispersando essa fantasia.

Eros convida para que se proclame a canção como alívio do trabalho escravizador e torturante vigente na realidade (“Se de repente/ A gente distraísse/ O ferro do suplício”). Mas o que é necessário cantar nesse convite de Eros?

Canta a canção do homem

Canta a canção da vida

Canta mais

Trabalhando a terra

Entornando o vinho

Canta, canta, canta, canta

Canta a canção do gozo

Canta a canção da graça

Canta mais

Preparando a tinta

Enfeitando a praça

Canta, canta, canta, canta

Canta a canção de glória

Canta a santa melodia

(p. 171)

Os primeiros versos conclamam o homem a reconhecer o mundo e a natureza não como um objeto, mas sim como seus colaboradores. Ao trabalhar a terra (e não explorá-la), o homem a fecunda com seu *sêmen* de vida, e dela obtém colheitas. A ceifa se converte em vinho, onde Dionísio promove a satisfação embriagada da alegria e da exuberância trazidas pelo canto e pela esperança.

As anáforas (“Canta, canta, canta”) em seu tom imperativo representam a insistência e reforço das idéias que chamam o canto a reivindicar sentimentos ausentes da realidade. A

²⁹ PERSON, Ethel S. *O poder da fantasia: como construímos nossas vidas*. Rio de Janeiro: Rocco, 1997. p. 181

fantasia expressa pela canção propõe que uma nova humanidade utópica pode ser instaurada, em que se negue a dor do golpe de uma força opressora. É o sofrimento que, deslocado de suas funções, põe a “canção do gozo” e a “canção da graça” a ser entoada por todos aqueles que sentem o “ferro do suplício”.

A imaginação não é como sugere a etimologia, a faculdade de formar imagens da realidade; é a faculdade de formar imagens que ultrapassam a realidade, que *cantam* a realidade. É uma faculdade de sobre-humanidade. Um homem é um homem na proporção em que é um super-homem. Deve-se definir um homem pelo conjunto das tendências que o impelem a ultrapassar a *humana condição*.³⁰

Essa liberação erótica aparece nos próprios fonemas que, comparados com os da estrofe anterior, não imitam mais sons profundos e graves (“dor, suplício”). A sonoridade do léxico agora se exalta, carregando a própria elevação do apelo erótico da canção que contagia a todos (“terra, graça”). Os verbos no gerúndio, que novamente acentuam a nasal /n/, sugerem o prolongamento de uma ação que não está concluída. A fantasia deve continuar a expandir-se até atingir a idealização utópica, pois esta ainda está sendo projetada. É o reflexo da própria democracia e abertura política que estava começando a se instaurar no Brasil, em contraposição ao declínio do regime militar.

É na ausência de opressão que emergem o prazer e gozo, num livre desenvolvimento da libido em que Eros possa se manifestar. É esse espaço do desejo que corresponde à utopia. Nesse sentido, a postura utópica não é uma fuga da realidade, mas contrapartida de uma realidade penosa. É o correspondente da utopia marcuseana que prevê uma sociedade sem repressão, pressuposta na abolição de toda e qualquer forma de exploração, de qualquer “ferro do suplício”. É a inauguração de uma sociedade *lúdica*, em que Eros vai “preparando a tinta”, para o homem ir “enfeitando a praça”. Quando isso advir, esse será o motivo

³⁰ BACHELARD, Gaston. *A água e os sonhos: ensaio sobre a imaginação da matéria*. São Paulo: Martins fontes, 1989. p. 17-18.

Porque todos os sinos irão repicar
Porque todos os hinos irão consagrar

(p. 146)

Além da arte, a fantasia pode também sustentar-se através da recordação e da lembrança, ainda que consideradas formas menos *sublimadas*. A eficácia da memória derrota o tempo num mundo dominado pelo tempo. No poema *As atrizes*, de 2006 e que faz parte do último disco de Chico Buarque chamado *Carioca*, é apresentado um eu lírico que se vale da fantasia rememorada nas reminiscências de sua infância e adolescência. O objeto de suas lembranças são as atrizes de cinema:

Naturalmente
Ela sorria
Mas não me dava trela
Trocava a roupa
Na minha frente
E ia bailar sem mais aquela
Escolhia qualquer um
Lançava olhares
Debaixo do meu nariz
Dançava colada
Em novos pares
Com um pé atrás
*Com um pé a fim*³¹

A não contaminação do princípio de realidade opressor, que na infância não é acentuado, se verifica já no modo espontâneo e lúdico como o eu lírico via sua relação com a atriz (“Naturalmente/ Ela sorria/ Mas não me dava trela”). Essa recordação recupera o *temps perdu*, um tempo de gratificação e plena realização para o sujeito. Distanciado no tempo, ele

³¹ HOLLANDA, Chico Buarque de. *Carioca*. Rio de Janeiro: Biscoito Fino, 2006. CD.

revive os momentos em que a atriz atuava e os movimentos que ela realizava, sempre com referências sensuais e eróticas (“Trocava a roupa/ Na minha frente/ Dançava colada/ Em novos pares”). Eros, ao penetrar na consciência, ativa a recordação; daí o eu lírico recuperar detalhes da *performance* da atriz durante os filmes. Por representar uma realidade, os filmes também nos proporcionam a fantasia e o princípio de prazer. Se nossas fantasias não se sustentam, “podemos usar aquelas embutidas em peças, livros, filmes, óperas, televisão, e assim adiante, como substitutas. O criador transforma-se em nosso colaborador secreto, dando voz aos nossos desejos”.³²

Mas não foi somente uma atriz que teve significado na infância do sujeito lírico:

*Surgiram outras
Naturalmente
Sem nem olhar a minha cara
Tomavam banho
Na minha frente
Para sair com outro cara
Porém nunca me importei
Com tais amantes
Os meus olhos infantis
Só cuidavam delas
Corpos errantes
Peitinhos assaz
Bundinhas assim*³³

Essas outras atrizes, que também “surgiram naturalmente”, continuam a contracenar na sua memória. De novo, as referências sensuais predominam na estrofe, só que agora os temas estão mais “despidos” (“Tomavam banho/ Na minha frente”, “Corpos errantes/

³² PERSON, op. cit., p. 46.

³³ HOLLANDA, op. cit., CD.

Peitinhos assaz/ Bundinhas assim”). São referências que sugerem filmes eróticos vistos pelo menino deslumbrado que foi entrando em contato com a sexualidade. O papel dessas atrizes era para ele fundamental e centralizador, não importando com quem elas contracenassem; seus “olhos infantis/ Só cuidavam delas”.

Todas essas lembranças não indicam necessariamente uma nostalgia, e sim a adoção de uma ótica infantil para recuperar marcas imprimidas no passado. Por isso, esse mundo da fantasia é levado a sério pelo eu lírico, agora já não mais pueril:

*Com tantos filmes
Na minha mente
É natural que toda atriz
Presentemente represente
Muito para mim*³⁴

Mesmo crescido, ele parece não ter renunciado ao prazer que obtinha em sua infância, ainda que consiga manter uma separação nítida entre idéia e realidade. Abdicar desse prazer obtido anteriormente seria agora de difícil aceitação para o eu poético. Quando expressa que “É natural que toda atriz”, ele dimensiona a espontaneidade com que o adulto encara agora as atrizes, como que uma necessidade óbvia para sua vida, o que vem a tornar verossímil sua sensação. É como se o pedido feito a *Beatriz* (1982), também atuante do cinema, tivesse sido atendido:

*Sim, me leva para sempre, Beatriz
Me ensina a não andar com os pés no chão*

(p. 201)

Todas essas imagens, que ao final se transformam em “tantos filmes” na mente do eu lírico, fazem com que ele compreenda de forma lúcida que, mesmo já num estágio outro de

³⁴ Ibid., CD.

sua vida que não a infância, as atrizes significam muito para ele, em função do sentido que as outras no passado também tiveram (“É natural que toda atriz/ Presentemente represente/ Muito para mim”). Os tempos verbais dessa última estrofe já referenciam o presente, ao contrário dos verbos no pretérito das estrofes anteriores, por referirem-se à infância. O verbo “represente” pode tanto referir-se a significar muito para ele ou também pode aludir a uma exibição performática da atriz, em que ela ainda desempenhe um papel importante no palco de sua memória. É observável também a presença de um homeoteleuto na mesma estrofe, onde “presentemente” se assemelha a “represente”, pois são vocábulos interligados sonoramente. Essa interligação fonológico-estrutural reflete o próprio cruzamento entre os planos da realidade e da fantasia concedido pelas atrizes ao eu lírico.

O último verso do poema é que servirá de mote para outra canção em que se abordam o cinema e suas atrizes. É a letra *Ela faz cinema*, também de 2006.

*Quando ela mente
 Não sei se ela deveras sente
 O que mente para mim
 Serei eu meramente
 Mais um personagem efêmero
 Da sua trama³⁵*

O eu lírico, agora já adulto, não está somente a observar as damas do cinema, como acontecia com o adolescente de *As atrizes*. Ele agora se sente “mais um personagem efêmero” do mundo da atriz, um coadjuvante passageiro de uma mulher que faz cinema, numa conspiração fantasiosa que a atriz maquina. As semelhanças sonoras dos vocábulos “mente/meramente” dão ao plano estrutural do poema nuances lúdicas que remetem ao jogo

³⁵ Ibid., CD.

fantasioso entre o eu lírico e as suas atrizes de cinema. O fato de *Ela faz cinema* vir a ser a música seguinte depois de *As atrizes*, sugere, além da ligação musical, a ligação temática. A continuidade musical tratada no disco faz com que as reminiscências da infância estejam antes na canção *As atrizes* para depois persistirem no adulto de *Ela faz cinema*, quando ele resiste a desligar-se de suas fantasias primordiais, pois agora elas ainda inflamam esse seu mundo regido pelo princípio de prazer: “Assim condicionada, essa parte da mente mantém o monopólio da interpretação, alteração e manipulação da realidade, do controle da recordação e do esquecimento, até da definição do que é realidade e como deve ser usada ou alterada.”³⁶

A atriz de cinema, aqui, representa a oposição entre a matéria viva de que é feita a realidade e o ideal da perfeição e do *sublime*, a ela atribuído:

Ela faz cinema

Ela é demais

Talvez nem me queira bem

Porém faz um bem que ninguém

*Me faz*³⁷

Novamente nos deparamos com a palavra expressa em toda a sua plenitude de significação e sentido. O primeiro “bem” é advérbio, referindo ao outro lado da tela (a fantasia), enquanto o segundo é substantivo, referindo à realidade do eu lírico. Cria-se, como se vê, uma marcante relação de tensão entre as palavras, o que se verificou também nas estrofes anteriores. Essa tensão provoca um enriquecimento de sentido na linha de conflito entre a dimensão da fantasia e da realidade de que se reveste o poema.

³⁶ MARCUSE, Herbert. *Eros e civilização: uma crítica filosófica ao pensamento de Freud*. Rio de Janeiro: Zahar, 1968. p. 133.

³⁷ HOLLANDA, op. cit., CD.

Na medida em que preserva a verdade da Grande Recusa, tentando suplantar o princípio de desempenho, a fantasia aspira à realização integral do homem e da natureza, a qual é reprimida pela razão. A imaginação pode manter estranhas verdades, consideradas inválidas ou inconseqüentes para a civilização racional. Essa possível realidade pode ser representada, por exemplo, através do folclore e das lendas, que, contrariando o princípio de realidade, apresentam um conteúdo aceitável de vivência não alienada e não repressiva. Nesse sentido, os “heróis culturais” Prometeu, símbolo da labuta e do sofrimento, e Orfeu e Narciso, arquétipos do regozijo e da liberdade estiveram (e estão) em constante duelo. Desses dois pólos simbólicos, podem ser examinadas atitudes que regem o destino do homem, e que constroem sua humanidade.

3.3 O general dançando samba

A transformação ao avesso da conduta séria e conservadora da sociedade, opondo à ideologia oficial alguns comportamentos concernentes à esfera existencial do indivíduo, sempre foi objeto de realce na obra de Chico Buarque. Nesse sentido, muitos de seus poemas visam o alívio de uma realidade habitual, de onde se retira o cotidiano opressor através da criação de um tempo-espaço privilegiado do qual estão ausentes o sofrimento e a opressão. Essa tirania a ser rejeitada se manifesta principalmente na área da produtividade, em que o progresso e trabalho sofrido privam o homem de sua liberdade. É do que trata a letra *Vai trabalhar vagabundo*, de 1975:

Prepara o teu documento
Carimba o teu coração
Não perde nem um momento
Perde a razão
Pode esquecer a mulata
Pode esquecer o bilhar
Pode apertar a gravata
Vai te enforcar
Vai te entregar
Vai te estragar
Vai trabalhar

(p. 115)

Os verbos, todos no modo imperativo, espelham o trabalho escravizador e mandatário a que se sujeita o indivíduo explorado. As sucessivas anáforas em que alguns verbos são reiterados (“Pode”, “Vai”) remetem à rotina repetitiva que um trabalhador enfrenta em sua atividade diária. O comportamento esperado e normas a que esse empregado está sujeito influem não só em seu cotidiano de trabalhador, como também na esfera de sua personalidade (“Carimba o teu coração”). A energia consumida no trabalho deserotiza sua própria vitalidade emocional, aqui representada pelo coração carimbado. O crachá, em geral colocado na altura do peito, vem a representar, metaforicamente, o coração do indivíduo, também mecanizado e dissociado do amor e do prazer, pois já foi rompida a mais íntima indevassabilidade de sua liberdade.

Esse amor e prazer ficaram para trás, suspensos num final de semana. A dimensão do princípio de prazer persiste na figura da mulata e na dimensão lúdica e de divertimento da mesa de bilhar. A mulher assume a conotação de sedutora, ligada ao princípio de prazer: “esse isolamento (separação) do mundo do trabalho alienado do capitalismo habilitou a mulher a

permanecer menos brutalizada pelo Princípio de Desempenho, a ficar mais fiel à sua sensibilidade: mais humana do que o homem.”³⁸

Esse pouco tempo livre, vivido e desfrutado com a morena e o bilhar é um tempo marginal, cada vez mais aniquilado e controlado por Prometeu que, por ser o herói-arquétipo do esforço laborioso, conecta a energia do indivíduo somente ao tempo concernente ao trabalho. Sobre essa desproporcionalidade temporal gritante entre o princípio de prazer e o princípio de realidade, comenta Marcuse:

Como a duração do dia de trabalho é, por si mesma, um dos principais fatores repressivos impostos ao princípio de prazer pelo princípio de realidade, a redução do dia de trabalho a um ponto em que a mera porção de tempo de trabalho já não paralise o desenvolvimento humano é o primeiro pré-requisito da liberdade.³⁹

O controle e disciplina do prazer impostos pelo princípio de realidade são simbolizados pela gravata que esse empregado usa em seu trabalho. É ela que metaforicamente irá “enforcar” esse trabalhador, sufocando-o pela opressão e agonia impostas pela labuta. Os versos tetrassílabos do final da estrofe e formados por rimas pobres e continuadas evocam a rapidez e limitação que o trabalho impõe ao interlocutor do sujeito lírico, ao mesmo tempo que ritmo e cadenciamento iguais na leitura dos versos sugerem a monotonia e cansaço originados pela lide. Nesse mundo de ritmo e rima, as recorrências sonoras vêm criar um universo em que os próprios sons respondem uns aos outros, funcionando literalmente como um eco analógico do mundo real a que o poema se refere. Os semas verbais remetem ao “suplício”: enforcar, entregar, estragar, sendo que toda essa semântica aflitiva culminará na síntese e o significado desse sofrimento, que é quando o indivíduo “vai trabalhar”.

³⁸ MARCUSE, Herbert. *Contra-revolução e revolta*. Rio de Janeiro: Zahar, 1973. p. 79-80.

³⁹ Id. *Eros e civilização: uma crítica filosófica ao pensamento de Freud*. Rio de Janeiro: Zahar, 1968. p. 141.

Contrariar a Prometeu é o papel de Orfeu e Narciso, se nos reportarmos novamente aos símbolos culturais como conservadores de alguma veracidade histórica. Quando o trabalho é descartado de seu sentido opressor, o homem pode realmente olhar para si, redescobrando seu próprio prazer, numa supremacia de Eros:

*Hoje a cidade está parada
E ele apressa a caminhada
Pra acordar a namorada logo ali
E vai sorrindo, vai aflito
Pra mostrar, cheio de si
Que hoje ele é senhor das suas mãos
E das ferramentas*

*Quando a sirene não apita
Ela acorda mais bonita
Sua pele é sua chita, seu fustão
E, bem ou mal, é o seu veludo
É o tafetá que Deus lhe deu
E é bendito o fruto do suor
Do trabalho que é só seu*

(p. 156)

A canção *Primeiro de maio* (1977), parceria de Chico Buarque e Milton Nascimento, apresenta um homem livre, liberto do trabalho escravizador, numa separação entre a atitude cotidiana e o momento de exceção, aqui representado pelo feriado do Dia do Trabalho. Retratando um casal de trabalhadores, a primeira estrofe refere a atitude do homem frente à folga de seu trabalho, ao passo que a segunda alude ao comportamento da mulher nesse dia de feriado.

Nesse parêntese dado ao trabalho, tanto ele quanto ela voltam-se para si mesmos, e narcisicamente procuram recuperar sua vitalidade erótica. O campo semântico do narcisismo reflete o caráter de devoção ao próprio corpo, agora não mais um instrumento de alienação e

entrega a outrem. Ausente do trabalho da fábrica, o homem toma consciência de sua autonomia (“cheio de si”; “ele é o senhor das suas mãos”), em que as ferramentas metaforizam a capacidade de “artesanalmente trabalhar” no corpo de sua namorada, tornando-o o mais bem cuidado “produto” de sua lide erótica e amorosa.

A namorada, nesse tempo de ócio, recupera a beleza por ela desperdiçada nos dias de labuta. Através da semântica têxtil expressa na estrofe, supõe-se tratar de uma tecelã (“chita”, “fustão”, “veludo”, “tafetá”). O esforço e empenho, que na rotina de trabalho são dirigidos aos tecidos, são agora encaminhados para outra textura: a pele da moça que, ao representar metonimicamente seu corpo, é vestida com toda a beleza ausente no dia de trabalho. Esse reavivamento da pulsão de vida contida no corpo e expressa por seu intermédio é a fonte de Eros para uma experimentação de prazer pelo indivíduo, em que o narcisismo, nesse sentido, se torna a primeira consciência de uma beleza antes apagada. Esse aprazimento só se manifesta quando a namorada não mais se submete ao trabalho diário e dedicado à exterioridade produtiva. Os pronomes possessivos “seu/sua” reiterados na estrofe, e referentes à operária, aludem ao domínio, ainda que momentâneo, que ela exerce sobre aquilo que mais lhe pertence: seu próprio corpo.

Toda redescoberta da posse de si mesmos que o casal de namorados encontra na exceção de um dia de feriado é feita mediante a ausência de ruído e agitação presentes na rotina de trabalho (“Hoje a cidade está parada”, “Quando a sirene não apita”). Nesse sentido, o próprio silêncio funciona como um meio de comunicação entre eles e a dimensão perdida de conhecimento de seus corpos e possibilidades de liberar o erotismo. É a quebra do familiar, da rotina de trabalho massificante, onde o silêncio é elemento fundamental do narcisismo para o auto-conhecimento:

O eros narcisista, primeiro estágio de toda energia erótica e estética, procura acima de tudo a tranquilidade. Esta é a tranquilidade em que os sentidos podem perceber e escutar o que é supresso nas atividades e divertimentos cotidianos, em que podemos realmente ver, ouvir e sentir o que somos e o que são as coisas.⁴⁰

Dessa retirada aparentemente egoísta de cada um deles diante do outro, surge a expansão de suas individualidades:

Hoje eles hão de consagrar

O dia inteiro pra se amar tanto

Ele, o artesão

Faz dentro dela a sua oficina

E ela, a tecelã

Vai fiar nas malhas do seu ventre

O homem de amanhã

(p. 156)

O narcisismo individual, expresso na própria estrutura temática das estrofes anteriores, em que a primeira se referia ao namorado, e a segunda à namorada, agora se conjugam na última estrofe. O narcisismo foi o germe que apontou para um outro princípio de realidade, pois “para além de todo o auto-erotismo imaturo, o narcisismo denuncia uma relação fundamental com a realidade, que poderá gerar uma nova ordem existencial compreensiva e global.”⁴¹ Essa concepção é o “novo homem de amanhã”, gerado quando a cidade está parada e a sirene da fábrica não apita. O erotismo é liberado quando o mesmo corpo usado na fábrica se redescobre como portador de vitalidade erótica (“hão de consagrar/ O dia inteiro pra se amar tanto”). Numa associação metafórica entre trabalho/sexualidade, ele continua sendo artesão e ela tecelã. Sob o princípio de prazer, agora eles são capazes do ato de criação, não mais da cópia repetitiva do trabalho fabril: criação de uma nova possibilidade, de um novo homem, filho de Orfeu e Narciso, sem parentesco com Prometeu.

⁴⁰ Id. A arte na sociedade unidimensional. In: _____. *Teoria da cultura de massa*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990. p. 250.

⁴¹ Id. *Eros e civilização: uma crítica filosófica ao pensamento de Freud*. Rio de Janeiro: Zahar, 1968. p. 153.

Busca-se nesse indivíduo, reconciliado com Eros, poderes não de destruição, mas de paz, não de terror, mas de beleza. Em *Rio 42*, texto escrito em 1985, é evidenciado esse desejo:

*Se a guerra for declarada
Em pleno domingo de carnaval
Verás que um filho não foge à luta
Brasil, recruta
O teu pessoal
Se a terra anda ameaçada
De se acabar numa explosão de sal
Se aliste, meu camarada
A gente vai salvar o nosso carnaval*

(p. 230)

O verso do hino nacional “Verás que um filho teu não foge à luta” serve de elemento desencadeador para a intenção do poema. Só que a reconstituição mental desse verso parodiado será desconstruída no final da estrofe, pois contraria o contexto do hino: em meio a uma guerra, ao invés de o país ser salvo, os convocados defenderão o carnaval, visto que esse ocorre simultaneamente com o conflito bélico. Será salvaguardada a folia, numa comunhão comandada por Eros para a sua manutenção (“A gente vai salvar o nosso carnaval”). O alistamento, correspondente à chamada militar obrigatória, será para a participação não na guerra, e sim no carnaval. Essa quebra de expectativa do plano estrutural é a própria anulação do princípio de realidade manifesto na agressividade de uma guerra que, ao tentar se instalar, é banida pela euforia do princípio de prazer vigente “em pleno domingo de carnaval”.

Trava-se a batalha de Eros contra Thanatos. As forças aniquilatórias de guerra e destruição comandadas por Thanatos serão literalmente rendidas ao espírito órfico de encanto e pacificação:

Vai ter batalha de bombardino
A colombina na Cruz Vermelha
Vai ter centelha na batucada
Rajada de tamborim
A melindrosa mandando bala
O mestre-sala curvando a Europa
A tropa do general da banda
Dançando o samba em Berlim

(p. 230)

A eficácia bélica é aqui surpreendida e transformada pelo carnaval. A belicosidade que norteia uma guerra é substituída pela leveza lúdica da dança e da música. A estrutura da estrofe repousa num jogo livre de associações, onde a semântica da violência é acompanhada (transfigurada) pelos semas do carnaval: “batalha/ bombardino”, “Cruz Vermelha/ colombina”, “centelha/ batucada”. Essa associação de morfemas, ora ligados à guerra, ora ligados ao carnaval, tensiona os próprios planos da pulsão de morte, Thanatos, e da pulsão de vida, Eros. Ao final, este sobressai, manifestando o espírito dionisíaco que arrebatava as multidões arrastadas pela música e pela dança. Essa inversão da oficialidade dos regimes de guerra transformará a cidade de Berlim, sempre associada a constantes conflitos e ao regime nazista, num palco de alegria e descontração:

A tropa do general da banda
Dançando o samba em Berlim

(p. 230)

Essa rigidez militar, marcada por movimentos típicos de um rigorismo pertencente ao princípio de realidade opressor, pode assim ser explicitada por Reich, em seu *A função do orgasmo*:

A “rígida atitude militar” é o exato oposto da atitude natural, solta, ágil. O pescoço tem de estar rígido, a cabeça esticada para a frente; os olhos devem olhar rigidamente para a frente; o queixo e a boca devem ter uma expressão “varonil”; o tórax deve estar puxado para fora; os braços devem ser rigidamente mantidos rente ao corpo; as mãos devem estar esticadas ao longo da dobra das calças. Sem dúvida, a mais importante indicação da intenção sexualmente supressiva dessa técnica militar é a ordem proverbial: estomago para dentro, tórax para fora. As pernas são duras e rígidas.⁴²

Contrária à essa rigidez corporal e alienante, a moça de *Deixe a menina* (1980) tenta implantar através da dança a sensualidade e alegria no cotidiano:

Não é por estar na sua presença

Meu prezado rapaz

Mas você vai mal

Mas vai mal demais

São dez horas, o samba tá quente

Deixe a morena contente

Deixe a menina sambar em paz

Eu não queria jogar confete

Mas tenho que dizer

Cê tá de lascar

Cê tá de doer

E se vai continuar enrustido

Com essa cara de marido

A moça é capaz de se aborrecer

(p. 182)

A alegria feminina está em contraste com a reprimenda à figura masculina, pois ela se apresenta inconveniente naquela situação. Essa mulher dionisíaca está votada à libertação, à supressão das proibições e dos tabus. Na catarse da dança e da música, ela se extravasa e sai de sua individuação. Ligada a Dionísio, ela rompe as inibições e repressões: “É a mulher que “encarna”, num sentido literal, a promessa de paz, de alegria, do fim da violência. Ternura,

⁴² REICH, Wilhelm. *A função do orgasmo: problemas econômico-sexuais da energia biológica*. São Paulo: Brasiliense, 1992. p. 296.

receptividade, sensualismo, tornaram-se características (ou características mutiladas) do seu corpo – de sua humanidade (reprimida).”⁴³

O eu lírico, admirador da morena e participante da roda de samba, aconselha o rapaz, namorado da moça, a mudar de atitude perante ela. Esse rapaz, que funciona como destinatário no poema, caracteriza o princípio de realidade desagradável em relação ao instinto prazeroso que a morena representa através dos trejeitos lúdicos e sensuais de sua dança. A ele alinham-se os semas do desprazer (“Mas você vai mal/ Mas vai mal demais”; “Cê tá de lascar/ Cê tá de doer”; “enrustido”; “com essa cara de marido”).

O princípio feminino ligado à sensualidade e ao prazer se opõe ao mundo produtivo de Prometeu, representado pela atitude ordeira do namorado da sambista. Por estar entregue ao princípio do prazer, mais se evidencia a valorização da mulher na busca dessa outra realidade, pois “à medida que ‘o princípio masculino’ tem sido a forma mental e física dominante, uma sociedade livre seria a ‘negação definitiva’ desse princípio – seria uma sociedade *fêmea*. ”⁴⁴

Ao infringir o princípio de individuação, essa mulher órfica se opõe ao homem disciplinador, que pertence ao princípio de realidade:

*Por trás de um homem triste
Há sempre uma mulher feliz
E atrás dessa mulher
Mil homens, sempre tão gentis
Por isso, para o seu bem
Ou tire ela da cabeça
Ou mereça a moça que você tem* (p. 182)

A oposição desses dois modos de ser diferentes, onde a mulher dionisiaca suplanta o homem sério, se reflete também na subversão da estrutura lingüística dos dois primeiros versos dessa estrofe. Os versos, inspirados no ditado popular “Por trás de um grande homem

⁴³ MARCUSE, Herbert. *Contra-revolução e revolta*. Rio de Janeiro: Zahar, 1973. p. 79.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 77.

há sempre uma grande mulher”, na canção se tornam “Por trás de um homem triste/ Há sempre uma mulher feliz”. É aquilo que os formalistas russos chamam de “efeito de estranhamento”, implicação que rompe violentamente com a expectativa criada por uma informação, atraindo toda a atenção para despertar uma nova possibilidade de entendimento vertido pela linguagem.

Essa negação daquilo que sustenta o mundo do princípio de desempenho prevê, além da mudança de atitudes em relação à natureza humana (impulsos e sentidos fundamentais do homem), a reconciliação deste com a natureza externa. Essa é uma tentativa difícil sob as condições da sociedade industrial avançada, onde a satisfação está sempre ligada à destruição. O progresso técnico aliena o indivíduo, contaminando-o pelo consumismo e massificação. É um processo de desumanização maquinal que altera, além das relações interpessoais, as relações homem-natureza, onde emoções saudáveis são substituídas por programadas. É o que se verifica no texto *A televisão*, letra ainda dos idos de 1967, que já prefigurava aspectos da pós-modernidade:

*O homem da rua
 Com seu tamborim calado
 Já pode esperar sentado
 Sua escola não vem não
 A sua gente
 Está aprendendo humildemente
 Um batuque diferente
 Que vem lá da televisão
 No céu a lua
 Que não estava no programa
 Cheia e nua, chega e chama
 Pra mostrar evoluções
 O homem da rua
 Não percebe o seu chamego
 E por falta doutro nego
 Samba só com seus botões* (p. 52)

Nesse universo de mecanização, o individualismo emerge em meio à massificação. O indivíduo, objeto do poema, trazendo a sua marca distintiva de anonimato (“O homem da rua”) não mais encontra no samba um poder agregador (“Sua escola não vem não”), pois o encantamento órfico da música está agora num “tamborim calado”. A roda de encontro agora se faz em frente à televisão, onde “a sua gente” está, ainda que de forma inconsciente, adentrando na desumanização promovida pela cultura de massa. Denuncia-se um processo aniquilador, em que a afetividade entre as pessoas passa a ser terceirizada, num isolamento promovido pela televisão, que separa os indivíduos de seus grupos sociais, no poema referenciados pela escola de samba e pela família.

Essa “poluição mental” que vem da tela mancha a própria relação do homem com a natureza, no poema representada pela aparição da lua. Esse mundo de imagens vindo da tela mutila a sensibilidade e torna embotada a percepção humana para a paisagem, enfim, para o mundo dos sentidos, que é o mundo da natureza (“O homem da rua/ Não percebe o seu chamego”). O cantar órfico, que muitas vezes imagisticamente se executa à luz da lua, agora dela está dissociado. O verso “Cheia e nua, chega e chama”, referente à lua, marcado pelas aliterações das consoantes fricativas, vem diferenciar esse verso dos demais, como se atraísse a atenção para si. Essa descrição fonológica figura a própria “intenção” da lua que, com sua presença inusitada, faz “evoluções” para ser percebida, mas que sequer é notada pelo “homem da rua”. Na solidão em que se encontra, ele acaba também se isolando em si mesmo (Por falta doutro nego/ Samba só com seus botões”).

Esse aprisionamento em relação às qualidades estéticas estimulantes da natureza reduz a emancipação que conduziria a uma “nova sensibilidade” vital do homem, o que implica um não afastamento de uma vida desperdiçada em desempenhos competitivos. Esse afastamento do homem em relação à natureza:

bloqueia a catexe (e transformação) erótica do seu meio ambiente, priva o homem de encontrar-se a si próprio na natureza, aquém e além da alienação; também o impede de reconhecer a natureza como um *sujeito* legítimo – um sujeito de convivência num universo humano comum.⁴⁵

A natureza, quando rejeitada pela falta de sensibilidade do homem, se torna aquilo que o capitalismo fez dela: matéria-prima para a administração expansiva e exploradora de homens e coisas, como é demonstrado em *Bye Bye, Brasil* (1979):

Tomei a costeira em Belém do Pará

Puseram uma usina no mar

Talvez fique ruim pra pescar

Meu amor

(p. 174)

Porém, a busca de uma atitude erótica não-repressiva salvaguarda as forças libertadoras da natureza. Essa libertação pode recuperar os impulsos estimulantes nela contidos, pois “a proteção do meio ambiente, também pacificará a natureza interior dos homens e das mulheres. Um ambientalismo bem-sucedido subordinará, dentro dos indivíduos, a energia destrutiva à energia erótica.”⁴⁶

Explorar a natureza, eis a melhor forma de reconciliação com ela. Mas aqui “explorar” adquire sua conotação etimológica: do latim *explorare* = observar; experimentar; descobrir. É dessa exploração que trata o poema *O cio da terra*, em que Chico Buarque faz dupla com Milton Nascimento, no ano de 1977:

⁴⁵ Ibid., p. 64.

⁴⁶ Id. *A grande recusa hoje*. Petrópolis: Vozes, 1999. p. 152.

Debulhar o trigo
Recolher cada bago do trigo
Forjar no trigo o milagre do pão
E se fartar de pão

Decepar a cana
Recolher a garapa da cana
Roubar da cana a doçura do mel
Se lambuzar de mel

(p. 149)

Com todos os verbos no modo infinitivo, sem uma determinação temporal de ação, se realça o caráter de continuidade ilimitada em relação à fonte inesgotável de benesses que a natureza pode oferecer ao homem. O ritmo do movimento gradativo marcado pelos verbos explicita o ato que vai desde plantar o trigo e a cana até o êxtase perante o milagre da multiplicação (“E se fartar de pão”, “Se lambuzar de mel”). As palavras “trigo” e “cana”, que aparecem nos três primeiros versos de suas respectivas estrofes, ao final estão implícitas nas expressões “pão” e “mel”. É como se o sema da fecundação fosse também se transformando e o plano lexical passasse por uma “procriação” em direção a sua melhor potencialidade significativa.

A apropriação adequada das potencialidades contidas na natureza, de forma não destrutiva e não violenta, orienta para as qualidades estéticas, sensuais e vivificantes nela existentes. No poema, as referências sugerem uma certa artesanidade no trato com a terra, cultivada longe da tecnologia destrutiva da civilização industrial, uma possibilidade em que Eros se alforria para desencadear seus poderes de libertação reprimidos no homem e na natureza

A natureza se torna um meio adequado para a gratificação humana, numa plena realização órfica e narcísica de comunhão, distante do princípio de desempenho capitalista.

Trata-se de uma comunhão que predispõe a um aprofundamento no conhecimento da natureza, cuja dimensão contemplativa e erótica pode recuperar impulsos primordiais reprimidos no homem:

Afagar a terra
Conhecer os desejos da terra
Cio da terra, a propícia estação
E fecundar o chão (p. 149)

Fala-se de um conhecimento que investe na feminilidade dessa terra-fêmea, desvendada com apurada sensibilidade para descobrir nos seus anseios eróticos as nuances do gozo (“cio da terra). O sema da sexualidade (“afagar”, “conhecer”, “desejos”, “cio”, “fecundar”), metaforizado na relação homem / terra, se manifesta na gradação que vai desde o amanho (afagar) até o plantio (“E fecundar o chão”). Um conhecimento da terra que permite ao homem agregar-se a ela, considerando-a não somente uma força produtiva, mas também de liberação erótica.

A transformação plena para uma ordem libertária visa modificar o homem e tudo aquilo que o envolve. É a formação de uma nova realidade, com dinâmica própria, em que a existência passa a ser mais contemplativa. Essa possibilidade refere-se à dimensão estética como o novo princípio a ser instaurado e que preserva a verdade dos sentidos, em que o principal objetivo passa a ser a beleza e a principal meta a liberdade.

3.4 Vestido com traje de rei

Como possibilidade constitutiva para uma dimensão estética, que contraria a ineficiência da realidade dominante, a poesia de Chico Buarque propõe um viver estético e libertário, geralmente em desacordo com a racionalidade mundana. Na associação íntima

entre prazer, arte e liberdade busca-se uma supremacia dos sentidos e do prazer sobre a tirania da razão. A vida assim concebida desenvolve uma capacidade poética e lúdica de encarar tudo à volta com um halo de beleza e sensualidade. Nossos sentidos, estimulados primeiramente através do jogo da imaginação, transformam o mais simples conceito ou objeto em possibilidade de apreciação estética. É só imaginar:

Imagina

Hoje à noite

A gente se perder

Imagina

Hoje à noite

A lua se apagar

Quem já viu a lua cris

Quando a lua começa a murchar

Lua cris

(p. 210)

O poema *Imagina*, de 1983, apresenta uma idéia da lua distante de nossas concepções normais de entendimento. O modo direto com que nosso olhar a capta nos faz percebê-la somente como um astro que ilumina a Terra. Além da percepção sensorial - por Schiller denominada de *impulso sensível* - temos o conceito abstrato já estabelecido do que vem a ser lua, - aquilo que Schiller chama de *impulso formal*. No poema, através de uma concepção folclórica, é retratado o eclipse da lua, também denominado popularmente de *lua cris*, expressão arcaica derivada de “eclipse”. Segundo essa tradição, a *lua cris* origina sofrimentos e desgraças quando aparece. Nessa possibilidade imaginativa, passa-se a “brincar” com tal conceito. Libertamos-nos da sensoriedade ditada por nossos olhos (impulsos sensíveis), capazes de perceber no eclipse os diferentes tons de cor que a lua toma, e dos conceitos estabelecidos de forma racional, dicionarista (impulsos formais), que concebem cientificamente o eclipse lunar.

Através do livre jogo da imaginação é procurada a libertação do ser em relação à matéria racional dominante e coerciva a que estamos sujeitos:

É preciso gritar e correr, socorrer o luar
Meu amor
Abre a porta pra noite passar
E olha o sol
Da manhã
Olha a chuva
Olha a chuva, olha o sol, olha o dia a lançar
Serpentinas
Serpentinas pelo céu
Sete fitas
Coloridas
Sete vias
Sete vidas
Avenidas
Pra qualquer lugar
Imagina

(p. 210)

Com a atitude de “brincarmos” com essa nova visão do eclipse lunar através de um dado folclórico, estamos agindo com muito mais liberdade, jogando com o conceito de eclipse e com aquilo que nossos olhos percebem. É esse *impulso lúdico* que faz a passagem entre o *sensível* e o *formal*. Tanto no impulso sensível quanto no intelectual, estamos atrelados a elementos que restringem nossa liberdade, mas, na medida em que podemos jogar com nossas idéias e estabelecer relações novas entre as coisas que vemos, proporcionamos mais espaço para nossa liberdade atuar. Essa associação da natureza com o ser humano é revelada no poema de forma mágica, inesperada (“Abra a porta para a noite passar”). Visto de maneira lúdica, o dia vem nos brindar com o imprevisto de suas muitas surpresas, e, portanto, não é um dia que nasce como outro qualquer e de forma pouco percebida sensivelmente. O sema da

magia traduz esse encanto estético do momento: serpentinas pelo céu, sete fitas coloridas, sete vias, sete vidas. O próprio número sete direciona a compreensão desse aspecto mágico, pois, em sua simbologia, ele representa uma totalidade, mas uma totalidade em movimento, através de um dinamismo total (“Sete vias/ Sete vidas/ Avenidas/ Pra qualquer lugar”).

Essa percepção lúdica apreendida no surgimento do dia após um eclipse vai além de significados pré-estabelecidos que nos arremessam para um viver mecânico, ausente de uma sensibilidade perceptiva em relação à natureza e seu poder estético. Através de uma “imaginação fértil”, nossos caminhos passam a não ser sempre os mesmos, porque podemos viajar pra “avenidas/ pra qualquer lugar” e nossa relação com o que nos rodeia passa a ser mais prazerosa e poética, distante da seriedade que nos domina a todo o momento.

A imaginação pode transfigurar-se concretamente através das manifestações artísticas, que são os “objetos com potencial estético” por excelência. Porém, relacionadas à arte, outras manifestações sociais também podem se potencializar como objeto de apreciação, e Chico Buarque se vale da percepção estética, para, por exemplo, conceber o futebol como também uma expressão artística de direito.

Durante seu exílio, em 1969, devido à escassez do dinheiro e a pouca frequência de seus shows, recorre àquela, que juntamente com a música e a literatura, seja talvez uma de suas maiores paixões, o futebol. Chega a se inscrever como jogador de um clube italiano que disputava um importante campeonato, vindo então a dedicar-se com afinco a essa nova ocupação. Mas não têm êxito, e o próprio compositor explica: “foi porque o pessoal não compreendia o meu futebol, os italianos não entendiam a minha arte”.⁴⁷

É essa a concepção que Chico Buarque tem a respeito do futebol: uma forma de arte. É a busca da essência lúdica, de uma brincadeira iniciada na infância, com as chamadas “peladas de rua”:

⁴⁷ HOLLANDA, Chico Buarque de. *Chico e as cidades*. Rio de Janeiro: BMG, 2003. DVD.

pelada é uma espécie de futebol que se joga apesar do chão. Nesse esporte descampado todas as linhas são imaginárias ou flutuantes como a linha de água no futebol de praia e o próprio gol é coisa abstrata. O que conta mesmo é a bola e o moleque, o moleque e a bola, e por bola pode se entender um coco, uma laranja ou um ovo, pois já vi fazer embaixada com um ovo e aí quando o moleque encara uma bola de couro, mata a redonda no peito e faz embaixada com o pé nas costas (...) é uma elegância. (...) O campo oficial às vezes não passa de um retângulo chato. Por isso mesmo nas horas de folga nossos profissionais correm atrás dos rachas e do futevôlei como o Garrincha largava as chuteiras no Maracanã para bater bola em Pau Grande, é a bola e o moleque e o moleque e a bola.⁴⁸

Através da criação, do improviso, do inesperado, da espontaneidade, configura-se o futebol como uma prática não mecanizada, não monótona, pelo contrário, dotada de uma aureola artística e criativa. Essa transcendência, esse “ir além” é manifesto na letra *O futebol*, de 1989, inspirada, provavelmente, nas muitas partidas de futebol que o compositor jogou:

O futebol

Para Mané, Didi, Pagão, Pelé e Canhoto

Para estufar esse filó

Como eu sonhei

Só

Se eu fosse o Rei

Para tirar efeito igual

Ao jogador

Qual

Compositor

Para aplicar uma firula exata

Que pintor

Para emplacar em que pinacoteca, nega

Pintura mais fundamental

Que um chute a gol

Com precisão

De flecha e folha seca

(p. 245)

⁴⁸ Ibid., DVD.

Os momentos de improviso e genialidade que acontecem no futebol (“Estufar esse filó”; “firula exata”) são comparados com o ato de criação artística (“Qual compositor”; “Que pintor”). Porém, o fazer artístico inferioriza-se perante à qualidade do jogador, aqui maximizado no morfema “Rei”, referência a Pelé, que é aclamado o “Rei do Futebol”.

Eu coloco o futebol acima dessas artes todas. Não que eu considere o futebol uma arte superior a estas. Mas há certos momentos de genialidade do futebol, daquela capacidade de improviso, alguns relances que acontecem no futebol, que artista nenhum consegue produzir.⁴⁹

Nenhum artista consegue repetir as jogadas realizadas dentro de um campo. É como se determinado lance fosse também um ato de criação, semelhante à atividade artística, um momento de inspiração, de inexplicabilidade. O sema da criação artística (compositor, pintor, pinacoteca) confunde-se com o das jogadas de uma partida (estufar, filó, jogador, firula, emplacar). A alternância de versos curtos e longos, alguns quebrados sintaticamente (“Para emplacar uma firula exata/ Que pintor/ Para emplacar em que pinacoteca, nega”) remete a movimentos semelhantes aos de uma partida de futebol, onde tudo é improviso e alteridades, sem mecanização. Tudo se desenvolve mediante o improviso:

Para avançar na vaga geometria
O corredor
Na paralela do impossível, minha nega
No sentimento diagonal
Do homem-gol
Rasgando o chão
E costurando a linha

(p. 245)

⁴⁹ FERNANDES, Rodolfo. A paixão eterna de Chico Buarque. *O Globo*, 1998. Disponível em: <<http://www.chicobuarque.uol.-Chico-Textos>> Acesso em 15 set. 2006.

As dimensões do próprio campo são desconhecidas para o jogador. A geometria confunde-se com sua atitude criativa, em que a emoção torna as medidas do gramado inexatas, subordinadas ao domínio e à arte com que o jogador conduz a bola. O atacante (homem-gol) cria um novo traçado no campo, uma nova linha-trajetória (“E costurando a linha”), não mais geométrica e sim artística, em função da beleza de sua jogada. A própria ação verbal sugere esse ritmo: o atacante (“homem-gol”) avança numa “vaga geometria” para correr na “paralela do impossível”, e, dotado de um “sentimento diagonal”, velozmente vai “rasgando o chão”. É como se estivesse fazendo fintas com as palavras. Sobre essa relação espacial e imaginária, Kunz explica que

no esporte, o espaço percebido não tem o significado de um espaço geométrico tridimensional. O que se percebe espacialmente é determinado pelo tipo de ação envolvida. Assim, o espaço que se constitui para alguém num campo de futebol não é o campo retangular com suas divisões internas, mas ele se constitui num espaço para “um passe de bola”; para um “chute a gol”, etc.⁵⁰

Nessas linhas imaginárias, o futebol é motivo de delírio para os apreciadores:

Parábola do homem comum

Roçando o céu

Um

Senhor chapéu

Para delírio das gerais

No coliseu

(p. 245)

O denominado “chapéu” é uma jogada utilizada no futebol, em que o jogador, estando próximo ao adversário, consegue lançar a bola por sobre a cabeça do mesmo. Pelo fato de a bola elevar-se (“Roçando o céu”), o jogador (“homem comum”) consegue também se aproximar da divindade, da transcendência, pela perfeição de seu ato. Em janeiro de 2004, o

⁵⁰ KUNZ, Elenor. O movimento humano como tema. *Revista Eletrônica Kinein*, Florianópolis, v. 1, n. 1, dez. 2000. p. 8. Acesso em 02/10/2006.

jogador Ronaldinho Gaúcho realiza uma bela jogada, em que num restrito espaço do campo de futebol consegue dar três chapéus em três jogadores diferentes, sem que a bola tocasse no chão. A crítica e os jornalistas do meio esportivo aclamaram a jogada incessantemente como sendo uma “obra de arte”, um verdadeiro deleite estético, o “futebol-arte.”

Ao contemplar esse futebol-arte, a torcida (“gerais”) é mencionada como espectadora de um coliseu, cujo formato se assemelha a um estádio. Além disso, o delírio dos que presenciam o espetáculo de futebol remete à motivação dos que freqüentavam o Coliseu na antiga Roma. Hans Ulrich Gumbrecht relaciona o prazer estético de se assistir a uma partida de futebol como sendo análogo à contemplação de uma obra de arte, o que, segundo o estudioso, corresponde à experiência estética formulada por Kant. O atraente no futebol, conforme Gumbrecht, estaria acima de tudo relacionado à dimensão do belo e da “graça”: “Os grandes atletas e os *shows* que eles conduzem, de fato, produzem um sentimento de graça.”⁵¹ Como a arte, o futebol libera o prazer da sensibilidade, o belo passa a simbolizar o reino da liberdade, pois em momentos como numa partida de futebol, a percepção estética acompanhada de prazer congrega a todos em torno de uma alegria comum, de uma gargalhada lúdica capaz de afugentar, ao menos durante 90 minutos, a dura realidade vivida.

Uma condição realçada de beleza foi também apreendida por Gilberto Gil em seu disco *Realce*, de 1979, o qual traz a música homônima:

Realce, realce

Quanto mais serpentina, melhor

Realce, realce

Com a cor do veludo

Com amor, com tudo

*De real teor de beleza*⁵²

⁵¹ GUMBRECHT, Hans Ulrich. A estética do futebol. *Revista Aplauso*, jun. 2006.

⁵² GIL, Gilberto. *Realce*. Rio de Janeiro: Warner Music, 1979. CD

- e onde o próprio compositor faz um interessante esclarecimento sobre essa possível idéia do que vem a ser o *realce*, aqui diretamente relacionado à dimensão estética marcuseana:

Uma maneira de dizer a luz geral. Denominar o brilho anônimo, como um salário mínimo de cintilância a que todos tivessem direito. Como a noite de *discothèque* após o dia de trabalho. Realce, uma maneira de dizer o bem-estar. Denominar o prazer coletivo, o êxtase do simples caminhar contra o vento de qualquer um. Como o domingo de futebol após a semana de fábrica.⁵³

Voltando para Chico Buarque e para *O futebol*, percebemos que a “ginga” dos versos do poema se encerra através de uma “tabela” final entre os homenageados do compositor, que são também os atacantes preferidos do músico, e que passam a formar uma linha utópica de ataque:

(Para Mané para Didi para Mané Mané para Didi para Mané para Didi para Pagão para Pelé e Canhoteiro)

(p. 245)

O zigzague dos versos agora se manifesta nos movimentos dos jogadores-ídolos, numa manifestação de entrelaçamento do poema e do futebol, em que o primeiro vira futebol e o segundo vira poesia.

A integração que ocorre no futebol e que possibilita uma comunhão afetiva se dá também através de uma outra forma de emoção sociabilizada: o carnaval. A dança, a música, podem remeter a uma outra possibilidade estética, conforme se verifica na letra *Sonho de um carnaval*, de 1965:

*Carnaval, desengano
Deixei a dor em casa me esperando
E brinquei e gritei e fui vestido de rei
Quarta-feira sempre desce o pano*

(p. 42)

⁵³ Ibid., CD.

Ainda que experimentado como um momento efêmero, por isso “desengano”, e mesmo que sua duração cronológica seja limitada (“Quarta feira sempre desce o pano”), o carnaval cria seu próprio tempo mítico, que, ao menos durante sua permanência, transcende a realidade vigente. O segundo verso (“Deixei a dor em casa me esperando”) expressa bem essa atitude consciente do eu lírico perante a dor e o sofrimento. Ele não abolirá suas penas através da dança; simplesmente “dará um tempo” para elas. Nisso, a possibilidade da vivência lúdica procura vencer o inimigo fatal da gratificação duradoura: o tempo. O viver lúdico faz esquecer o tempo no tempo, visto que esse representa a brevidade de todas as condições e estados. Essa luta contra o tempo é requerida, portanto, para a integral libertação humana.

Ao deixar as dores em casa, o eu lírico bem sabe que o sofrimento é inevitável, mas que ele também pode (e deve) ser enganado, ou melhor, que com ele devemos nos entender. A atitude libertária aqui se manifesta no sema do ludismo associado ao carnaval (“E *brinquei*, e *gritei* e fui *vestido de rei*”), e referido a um tempo passado. Vestir-se de rei remete à idéia de ultrapassar a realidade, trocar as vestes surradas do dia-a-dia sofrido por uma dimensão estética soberba e autônoma.

É o quarto verso que traz novamente ao foco a realidade (“Quarta-feira sempre desce o pano”). A ilusão despenca, e o tempo mítico do carnaval dá lugar ao viver cronológico comandado pelo relógio, pelas obrigações. Apesar desse “choque” ainda há

*No carnaval, esperança
Que gente longe viva na lembrança
Que gente triste possa entrar na dança
Que gente grande saiba ser criança*

(p. 42)

O aposto que acompanha “carnaval” já não é mais o mesmo: ao invés de “desengano”, a festa passa a representar “esperança”. Essa outra faceta (necessária) do carnaval aponta para um futuro (“viva”, “possa”, “saiba”), em que o eu lírico, afastando-se do individualismo da primeira estrofe, conclama os outros para que também compartilhem desse momento de euforia. As anáforas iniciais (“Que gente”) reforçam essa idéia da coletividade em que o carnaval está inserido. O encanto lúdico da dança, movido pela graça órfica, procura abrigar especialmente os que estão tristes, os que buscam na brincadeira um momento de afastamento da gravidade a que vida normalmente está sujeita. O novo ritmo dado à vida faz com que a experiência estética da dança possa imprimir uma ordem ao caos, ainda que num outro tempo-espaço mítico. Daí o apelo do eu lírico para que se possa converter, ainda que por uns instantes, o homem em uma criança, pois esta representa a essência lúdica do ser humano. É nesse estado que os indivíduos, ao retirarem-se do “cárcere” de sua moralidade, revigoram-se e dão mais vida às coisas que os cercam. O homem assim destinado a aperfeiçoar a realidade é chamado por Schiller de “nobre”: “Deve ser dito nobre o espírito que tenha o dom de tornar infinitos, pela maneira de agir, mesmo o objeto mais mesquinho e a mais limitada empresa. (...) Um espírito nobre não se basta com ser livre; precisa libertar todo o mais a sua volta, mesmo o inerte.”⁵⁴

Nesse sentido, a possibilidade estética desempenha um papel decisivo não só em momentos de exceção, como no carnaval, mas também pode estar presente durante toda vivência humana. É o que se verifica com a *Morena de Angola* e o seu chocalho:

*Morena de Angola que leva o chocalho amarrado na canela
Será que ela mexe o chocalho ou o chocalho é que mexe com ela
Morena de Angola que leva o chocalho amarrado na canela
Será que ela mexe o chocalho ou o chocalho é que mexe com ela*

⁵⁴ SCHILLER, Friedrich. *Cartas sobre a educação estética da humanidade*. São Paulo: Herder, 1963. p. 109.

Será que a morena cochila escutando o cochicho do chocalho
Será que desperta gingando e já sai chocalhando pro trabalho

(p. 186)

Essa letra, composta em 1980, foi inspirada em uma viagem de Chico Buarque a Angola no mesmo ano. Ele participou nesse país, juntamente com outros músicos do Brasil, de uma série de apresentações. Mas interessante é a maneira como foi vivenciada a inspiração para a letra: “Chico estava entre eles, mas não foi visitar a Catumbela com os outros, que lá assistiram a espetáculos de dança angolana. Miúcha, que estava no grupo, lembra que, ao voltar, o pessoal contou a Chico o que se passara e ele compôs *Morena de Angola*.”⁵⁵ Ele compôs a letra a partir do que imaginara. Essa criação não estabelece limites rígidos entre a verdade, que é o que ele poderia ter visto se tivesse ido às apresentações, e a fantasia, que é o que ele imaginou a partir do que lhe informaram.

É ludicamente assim que ele concebe a *Morena de Angola*. Através da relação dela com um chocalho se explicita o modo de ser e de viver da moça. Esse objeto passa a representar a brincadeira, o lúdico, e a se incorporar à existência da morena. (“Será que ela mexe o chocalho ou o chocalho é que mexe com ela”). No primeiro “mexe”, a morena é o sujeito agente e o verbo se refere ao ato de ela movimentar o chocalho preso a sua perna, enquanto no segundo, a ação recai sobre a mulher e diz respeito ao fato de o chocalho ser o motivo para que ela aja de forma tão descontraída e à vontade. Essa dualidade de entendimento ocorre em função da forma verbal “será”, presente em outras letras de Chico Buarque, e que no poema sinaliza um viver não metódico e também não expressamente determinado da morena.

⁵⁵ ZAPPA, Regina. *Chico Buarque: para todos*. Rio de Janeiro: Relume Dumará; Prefeitura, 1999. (Col. Perfis do Rio). p. 195.

O próprio plano estrutural fonológico remete à semântica do poema. A expressividade da vogal oral /a/, que é o fonema mais sonoro e livre do nosso alfabeto, insinua a alegria proporcionada pela morena. Os versos longos, destacados pela consoante constrictiva lateral /l/ que remete ao fluir, ao deslizar, formam a trilha lateral e inusitada percorrida pela moça, que, acompanhada de um chocalho, contraria o imperativo utilitário e sério da sociedade. A própria ida ao trabalho se realiza de maneira lúdica, o que geralmente faz oposição à obrigatoriedade e desânimo que se tem ao encarar um novo dia de labuta. Esse chocalho, cujo chiado se expressa na aliteração do fonema /x/, projeta simbolicamente a própria liberdade da moça:

*Será que no meio da mata, na moita, a morena inda chocalha
Será que ela não fica afoita pra dançar na chama da batalha
Morena de Angola que leva o chocalho amarrado na canela
Passando pelo regimento ela faz requebrar a sentinela*

(p. 186)

A sensualidade característica do universo da mulata se expressa também na sutil referência à sexualidade, na estrofe aliada à natureza, e por isso enriquecida de erotismo (“no meio da mata, na moita”), manifesto na suavidade das consoantes nasais /m/. A chama, que comumente simboliza o sexo, passa a ser o gancho do verso seguinte, em que a expressão passa a denotar os conflitos de guerrilhas que marcaram Angola na busca de sua independência em relação a Portugal. Ao dançar sobre a “chama da batalha”, a morena literalmente “brinca com fogo” e, torna o horror de uma guerra (ou da própria vida) um momento mais ameno, menos drástico. Ainda concernente ao cenário de luta, a dança torna lúdica até mesmo a postura de uma sentinela, que passa também a “requebrar” junto com a moça. Na verdade, ela é parceira do regimento:

*Morena de Angola que leva o chocalho amarrado na canela
Morena, bichinha danada, minha camarada do MPLA*

(p. 186)

A morena faz parte do MPLA – Movimento Popular para Libertação de Angola. Mesmo participante dos momentos de combate, o chocalho que ela traz consigo é que dá outra dimensão à situação. A exibição lúdica da morena confere-lhe uma atitude de liberação quanto às normas e ao princípio repressivo de comportamento. Analogamente, isso remete à busca de libertação de Angola em relação a seus opressores.

Essa busca de libertação que acompanha a dimensão estética está na esperança de um outro modo de se viver, de um outro tempo. Ou seja, de um *Bom tempo*:

*Um marinheiro me contou
Que a boa brisa lhe soprou
Que vem aí bom tempo
O pescador me confirmou
Que um passarinho lhe cantou
Que vem aí bom tempo
Dou duro toda a semana
Senão pergunte à Joana
Que não me deixa mentir
Mas, finalmente é domingo
Naturalmente, me vingo
Eu vou me espalhar por aí*

(p. 55)

A perspectiva utópica desse poema, escrito em 1968, é investida de início na reciprocidade entre homem (marinheiro e pescador) e natureza (brisa, passarinho), sendo que há uma clara proximidade entre os elementos humanos e as formas naturais mencionadas. O “bom tempo” emerge diante do sofrimento relacionado ao trabalho (“Dou duro toda a semana”). Este, equivalente a “mau tempo”, encontra sua compensação (“me vingo”) com a chegada do domingo, pois só com as peculiaridades de um dia de folga é possível se “espalhar por aí”. Espalhar-se remete ao contrário do que acontece no dia-a-dia do trabalhador, quando

ele se vê preso à rotina maçante das jornadas de trabalho. A vingança dominical significa a procura do princípio de prazer:

*No compasso do samba
Eu disfarço o cansaço
Joana debaixo do braço
Carregadinha de amor
Vou que vou
Pela estrada que dá numa praia dourada
Que dá num tal de fazer nada
Como a natureza mandou*

(p. 55)

Uma dimensão estética passa a ser incorporada ao princípio de realidade e prevalece sobre ele. O momento lúdico se instaura através do samba, que consegue enganar o cansaço, e o amor então pode aflorar (“Joana debaixo do braço / Carregadinha de amor”). Essa utopia desembocará num encontro com a natureza (“praia dourada”), onde poderá ser usufruído um “tal de não fazer nada”, que é o oposto do princípio de realidade que comanda todo um sistema inumano de atividades mecânicas. Assim, o homem pode se re-naturalizar, pois o “jogo e a exibição, como princípios de civilização, implicam não só a transformação do trabalho, mas a sua completa subordinação à livre evolução das potencialidades do homem e da natureza.”⁵⁶

É, portanto, um homem livre que irá seguir sua peregrinação lúdica e prazerosa:

⁵⁶ MARCUSE, Herbert. *Eros e civilização: uma crítica filosófica ao pensamento de Freud*. Rio de Janeiro: Zahar, 1968. p. 173.

Vou
Satisfeito, alegria batendo no peito
O radinho contando direito
A vitória do meu tricolor
Vou que vou
Lá no alto
O sol quente me leva num salto
Pro lado contrário do asfalto
Pro lado contrário da dor (p. 55)

Numa civilização autenticamente humana, a existência será jogo em vez de labuta, e o homem poderá expor a si mesmo, em vez de permanecer vergado à necessidade. A beleza será um meio de alcançar a liberdade.

O impulso lúdico é o veículo dessa libertação. O impulso não tem por alvo jogar “com” alguma coisa; antes, é o jogo da própria vida — para além de carências e compulsões externas — a manifestação de uma existência sem medo nem ansiedade e, assim, a manifestação da própria liberdade.⁵⁷

A satisfação e o prazer da vida se fazem acompanhar por aspectos lúdicos de contentamento, como o futebol, aqui manifesto pela vitória do tricolor (provável referência ao Fluminense, time do qual Chico Buarque é torcedor). O sema do entusiasmo incorpora essa fuga do cotidiano: “satisfeito”, “alegria”, “direito”, “vitória”, “alto”, “sol quente”, “salto”. É literalmente um salto que ocorre: do princípio de realidade ao princípio de prazer (“Pro lado contrário do asfalto/ Pro lado contrário da dor”). O lado contrário do asfalto, e que também pode ser da dor, será um lugar de oposição à civilização, ao racionalismo. Somente em condições livres, o homem pode “jogar”, pois só “jogando” com suas faculdades e as potencialidades da natureza, ele se liberta, e “o seu mundo é, então, exibição (*Schein*), e sua ordem é a da beleza.”⁵⁸ É a plena reconciliação do homem com a natureza numa atitude estética, não pela dominação e sim pela liberação das forças libidinais.

⁵⁷ Ibid., p. 167.

⁵⁸ Ibid., p. 167.

As necessidades instintivas do homem não estão em harmonia com o trabalho socialmente necessário de hoje. Trata-se de problema social e também político, pois as oportunidades de ócio da civilização técnica poderiam transformar as condições do corpo. Mas ele ainda continua sendo instrumento de trabalho e não de prazer:

*Ando cansado da lida
Preocupada, corrida, surrada, batida
Dos dias meus*

(p. 55)

O cansaço e a monotonia impostos pelo trabalho são manifestos nos próprios sons das expressões, marcadas pela semelhança sonora do segundo verso. Porém, o sujeito lírico percebe que o corpo um dia pode se ressentir da sensualidade estético-lúdica que lhe foi impedida e declara:

*Mas uma vez na vida
Eu vou viver
A vida que eu pedi a Deus*

(p. 55)

“Uma vez na vida” ocorre a possibilidade de se recuperar da pressão do trabalho e do sufoco, como experimenta o trabalhador de *Bom tempo*. Mas essa ilusão domingueira é de fato um pobre substituto da rica relação esteticamente compensadora que poderia existir entre os seres humanos e sua natureza, pois

o gozo foi separado do trabalho, o meio da finalidade, o esforço da recompensa. Eternamente acorrentado a uma pequena partícula do todo, o homem só pode formar-se enquanto partícula; ouvindo eternamente o mesmo ruído monótono da roda que ele aciona, o homem não desenvolve a harmonia de seu ser, e, em lugar de desdobrar em sua natureza a humanidade, tornou-se mera cópia de sua ocupação, de sua ciência.⁵⁹

⁵⁹ SCHILLER, op. cit., p. 48.

Ainda que um substituto não compensatório para a integralidade e dignidade do homem, fica a perspectiva utópica de uma possibilidade de mudança, pois poderia vir aí o “bom tempo”, que desconhece quando é domingo ou segunda-feira.

Um estado estético alicerçado no jogo e na exibição, como princípios de civilização, além de requerer a transformação do trabalho, necessita também da sua subordinação ao livre desenvolvimento das potencialidades instintivas do homem. Nesse sentido, a sexualidade (total) necessita, sob condições específicas, ampliar as relações humanas (altamente civilizadas), sem, porém, sujeitar-se à organização repressiva imposta aos instintos. É o sexo em direção a Eros.

3.5 A energia de um moto-contínuo

A possibilidade de uma cultura não-repressiva, em que a liberdade instintiva seja liberada da tirania da razão é pressuposto para relações existenciais alforriadas e duradouras, que possam fortalecer um novo princípio de realidade baseado num “estado estético” de vivência. A reorganização e liberação dos instintos converter-se-ia numa questão social, o que faria regredir o nível da racionalidade civilizada, pois seria “uma inversão do processo de civilização, uma subversão de cultura – mas *depois* da cultura ter realizado sua obra e criado uma humanidade e um mundo que podiam ser livres”⁶⁰

A sexualidade assume um papel preponderante nas mudanças comportamentais dessa utópica sociedade. Seria a transformação do que hoje e também há muito tempo se concebe em relação a Eros: o fato de ser encarado apenas em seu aspecto secundário, a sexualidade. Mediante a eliminação de toda a mais-repressão, pode ser desenvolvida no homem a

⁶⁰ MARCUSE, op. cit., p. 175.

capacidade do gozo através dos demais sentidos, para que o corpo possa se ressexualizar e erotizar de novo, pois “a supressão sexual tem a função de tornar o homem dócil à autoridade exatamente como a castração dos garanhões e dos touros tem a função de produzir satisfeitos animais de carga.”⁶¹ A repressão sexual provocada pelo princípio de realidade, está, portanto, associada à ordem econômico-social e a ela submissa.

Como causa principal da manutenção dessa realidade, está a relação matrimonial. As necessidades sexuais (e também emocionais) satisfeitas com um e mesmo companheiro durante algum tempo são em geral mantidas pelo vínculo econômico, além, é claro, da exigência moralista e do próprio hábito que norteia a relação. É o que se verifica no caso de Chico Buarque em *O casamento dos pequenos burgueses*, 1977/1978:

Ele faz o noivo correto
Ela faz que quase desmaia
Vão viver sob o mesmo teto
Até que a casa caia
Até que a casa caia

Ele é o empregado discreto
Ela engoma o seu colarinho
Vão viver sob o mesmo teto
Até explodir o ninho
Até explodir o ninho

(p. 158)

A aparência preservada que sustenta o casamento degradado é expressa na contenção e no controle de um modo de vida já pré-determinado, em que o marido é um “noivo correto” e “empregado discreto”, enquanto ela ensoberbece esse figurino existencial falso, engomando o colarinho do esposo. Tudo se direciona a um comportamento social e moral específico-modelador, em que o casal se torna escravo da convenção, devido suas extensivas limitações.

⁶¹ REICH, op. cit., p. 193.

Trata-se de uma neurose que desencadeia a dialética destrutiva de Thanatos (“até explodir o ninho”), em que as restrições impostas ao Eros enfraquecem os instintos de vida, à medida que liberam as forças que destroçam o próprio relacionamento. A repetição dos dois versos finais remete ao duplo do casal: tanto o homem quanto a mulher farão um dia “explodir o ninho”, quando então a suportabilidade entre ambos atingirá o limite. Mas enquanto isso não acontece, esse ninho fica cada vez mais cheio:

Ele faz o macho irrequieto
Ela faz crianças de monte
Vão viver sob o mesmo teto
Até secar a fonte
Até secar a fonte

(p. 158)

Alicerçada numa estrutura instintiva pré-condicionada, a sexualidade aqui é canalizada para a reprodução monogâmica (“Ela faz crianças de monte”). O casal está preso a essa amarra matrimonial conservadora, sustentada pelo vínculo econômico e moralista que escora o relacionamento do casal. Isso tudo ocorre mediante uma total falta de vivência erótica:

Ele às vezes cede um afeto
Ela só se despe no escuro
Vão viver sob o mesmo teto
Até um breve futuro
Até um breve futuro

(p. 158)

A supremacia genital, ligada à reprodução monogâmica, é incapaz por si só de se manter, pois enfraquece à medida que a convivência submete-se à passagem do tempo (“Vão viver sob o mesmo teto/ Até um breve futuro”). As zonas erotogênicas do corpo, sufocadas e limitadas por esse sexo “burguês-convencional”, agora se manifestam de forma obscura e até envergonhada, tanto da parte do marido, quanto da esposa:

Ele às vezes cede um afeto

Ela só se despe no escuro

(p. 158)

É um comportamento sexual sempre alinhavado com o desempenho social, que vem a restringir o ânimo amoroso, e conseqüentemente a capacidade de uma amplitude da relação erótica entre os dois. O homem sexualmente livre, sem angústias e culpas, pode, segundo Reich, estar menos “domado” pelo sistema. Se auto-regulamentando, primeiramente através de seus instintos primitivos da sexualidade, o indivíduo amplia sua dimensão erótica para os outros (tanto o parceiro quanto os demais a sua volta)

O fazer amor, a partir dessa dimensão, sai da esfera monogâmica-patriarcal:

Amando noites afora

Fazendo a cama sobre os jornais

Um pouco jogados fora

Um pouco sábios demais

Esparramados no mundo

Molhamos o mundo com delícias

As nossas peles retintas

De notícias

(p. 174)

Amando sobre os jornais (1979) trata do fazer amor intrinsecamente ligado à vida, no poema representada pelas notícias de jornal. O morfema “jornais” serve de alicerce metafórico para a literalidade referente à intensidade expansiva com que é praticado o ato sexual pelos amantes (“Esparramados no mundo”). O coito, vivido de maneira ardorosa e contagiante, amplia o prazer dos corpos a uma dimensão estendida, capaz de influenciar até mesmo o mundo (“Molhamos o mundo com delícias”). É a própria transferência do sentido literal do ato sexual realizado sobre os jornais para o sentido metafórico do sexo, em que ele

passa a se misturar com os fatos exteriores e até a modificá-los. Eros alarga qualitativa e quantitativamente a sexualidade (genital), numa atitude libertária em que o princípio de prazer vivenciado pelos amantes subestima e até mesmo transforma o princípio de realidade.

Esses amantes diferem daquele casal de ‘pequenos burgueses’ do poema anterior, que não estão emancipados da questão social. Ainda que em *Amando sobre os jornais* Eros esteja confinado à esfera sexual, ocorre, porém, um extravasamento da potencialidade genital como um meio de se obter intenso prazer, agora já não mais procriativo e aristocrático quanto o dos burgueses.

Mas ainda não é bem essa a intenção de Eros no que tange à sexualidade. Ela envolve o corpo como um todo, não somente a esfera genital, pois se pode partir para uma erotização mais ampla e envolvente. É o que se aparece em *Valsinha*, letra de 1970, em que Chico Buarque faz parceria com Vinicius de Moraes:

*Um dia ele chegou tão diferente do seu jeito de sempre chegar
Olhou-a dum jeito muito mais quente do que sempre costumava olhar
E não maldisse a vida tanto quanto era seu jeito de sempre falar
E nem deixou-a só num canto, pra seu grande espanto convidou-a pra rodar*

(p. 94)

A mudança do comportamento do homem em relação à companheira pode ser percebida no início do poema, através do advérbio de tempo “Um dia”. Ele indica um momento excepcional e infreqüente para o casal, como que se o homem viesse a despertar para algo ou alguma coisa. A partir dessa nova postura em relação à sua conjugue (“Olhou-a dum jeito muito mais quente”; “E não maldisse a vida”; “E nem deixou-a só num canto”) é que Eros começa a se manifestar, contrapondo-se à rotina já opaca presente entre os dois, desgastada na expressão “sempre” dos três primeiros versos. A mulher bem percebe essa nova

dimensão erótica, diversa de tudo aquilo que ela continuamente teve de miséria afetiva por parte do companheiro (“pra seu grande espanto convidou-a pra rodar”).)

Em face disso, ela também toma uma atitude. De certa forma, sai daquela submissão a que sempre fora sujeita, para então se acrescer de encorajado ânimo:

*Então ela se fez bonita como há muito tempo não queria ousar
Com seu vestido decotado cheirando a guardado de tanto esperar
Depois os dois deram-se os braços como há muito tempo não se usava dar
E cheios de ternura e graça foram para a praça e começaram a se abraçar*

(p. 94)

A atitude narcisista, de ela ousar fazer-se bonita, passa a ser a primeira exigência para que tenha intimidade com sua própria beleza, que há tanto tempo ficara desconhecida de si mesma e do mundo. O corpo, reprimido em sua sensualidade e capacidade de expansão erótica, se metaforiza em “vestido decotado cheirando a guardado de tanto esperar”. O acobertamento dessa essência prazerosa, sem propagação da beleza, anulara a sensualidade de um vestido decotado, que por longa espera deixara de insinuar nuances de um corpo feminino desejoso, mas que acabara sendo aniquilado eroticamente, em parte devido à própria insensibilidade e domínio do homem.

Perante esse estímulo inovador à vida pulsional contida no corpo, a ação dos gestos do casal não fica restrita a ele, pois esse momento de unificação vai se expandindo (“foram para a praça e começaram a se abraçar”):

*E ali dançaram tanta dança que a vizinhança toda despertou
E foi tanta felicidade que toda a cidade enfim se iluminou
E foram tantos beijos loucos
Tantos gritos roucos como não se ouvia mais
Que o mundo compreendeu
E o dia amanheceu
Em paz*

(p. 94)

Esse prazer comungado com os demais se reflete nos próprios homeoteleutos e rimas dos versos, cujo efeito estilístico de realçar a correlação entre as palavras evoca também a idéia de a dança também ir “amarrando” as pessoas uma a uma:

Dança/ vizinhança

Felicidade/ cidade

Despertou/ iluminou

Loucos/ roucos

Compreendeu/ amanheceu

(p. 94)

A semântica dos verbos (“despertou”; “iluminou”; “compreendeu”; “amanheceu”) remete à exaltação derivada do prazer afetuosos e descontraído que contagia a todos. Essas relações libidinais, já não mais reprimidas (“Tantos gritos roucos como não se ouvia mais”) têm o poder de erotizar as relações não eróticas e anti-eróticas entre os indivíduos e entre eles e o ambiente. Essa é a faceta da sexualidade (o corpo como um todo polimórfico) que pode se transformar em Eros, estendido da redescoberta do prazer pelo casal para a cidade. A libido, auto-sublimada, passa a fazer parte de um fenômeno de coesão social, como uma força irreprimida que tende a cada vez mais promover a formação de uma cultura condicionada a uma relação mútua entre os indivíduos. Nesse sentido, de acordo com Marcuse,

O impulso biológico converte-se num impulso cultural. O princípio de prazer revela a sua própria dialética. A finalidade erótica de sustentar todo o corpo como sujeito-objeto de prazer requer o contínuo refinamento do organismo, a intensificação de sua receptividade, o crescimento de sua sensualidade.⁶²

Se compararmos o casal de *Valsinha* com aqueles que ‘amavam sobre os jornais’, percebemos que estes estiveram mais alienados à sexualidade fisiológica, ainda que ela metaforicamente tenha sido capaz de comprazer o mundo exterior. Já o casal de *Valsinha*

⁶² MARCUSE, Herbert. *Eros e civilização: uma crítica filosófica ao pensamento de Freud*. Rio de Janeiro: Zahar, 1968. p. 185.

aproxima-se mais de Eros do que o outro, que esteve mais preso à pulsão parcial do prazer sexual genital, cujo fim geralmente é a alforria da excitação. Ao irem para a praça, os amantes passaram a vivenciar intenções mais dispersas, que puderam dar ao ato um sentido menos possessivo e localizado. O erotismo, derivado da sensação corporal do casal (“ternura e graça”), se transformou numa ação comunicativa com os demais. A linguagem vivificada dos corpos não foi apenas deles, mas da integração propiciada por Eros, que nesse sentido se diferencia do sexo:

O prazer do sexo é descrito por Freud e outros como a redução da tensão; no eros, pelo contrário, não desejamos ser libertados da excitação, e sim, nos agarrarmos a ela, nela nos comprazemos e até a aumentamos. A finalidade do sexo é a gratificação e o alívio de tensão, enquanto que o eros é o desejo, a ânsia e a eterna procura de expansão.⁶³

Aquela agressividade que outrora dominava o referente masculino do poema, ao final passa a ser subjugada pela energia sensual e apaziguante de Eros, que modifica as relações pessoais, fazendo como que o homem saia de dentro de sua arrogância e venha a interagir com os outros. É através da instauração dessa nova dimensão estética, distante de Thanatos, e que envolve a todos (“E o dia amanheceu/ Em paz”), que a dimensão erótica ultrapassa o indivíduo e se coletiviza.

O prazer meramente físico se torna polimórfico, expressão tão destacada por Marcuse e que refere a uma sexualidade pertencente a numa nova sociedade erotizada, com possibilidades de ativar necessidades orgânicas reprimidas. O corpo humano, transformado em um verdadeiro instrumento de prazer, se expande para além da esfera meramente física, que abarca tão somente o prazer genital. Essa renúncia ao primado dos órgãos genitais deve ser contrariada em favor de uma totalidade do corpo, já em um caráter menos coital, e sim numa dimensão sexual-erótica.

⁶³ MAY, Rollo. *Eros e repressão: amor e vontade*. Petrópolis: Vozes, 1973. p. 80.

A constante renovação e energia advinda do poder de Eros é o motor que move as relações humanas baseadas numa ressexualização do corpo e de sua sensibilidade. Um motor que propaga a continuidade:

*Um homem pode ir ao fundo do fundo do fundo se for por você
 Um homem pode tapar os buracos do mundo se for por você
 Pode inventar qualquer mundo, como um vagabundo se for por você
 Basta sonhar com você
 Juntar o suco dos sonhos e encher um açude se for por você
 A fonte da juventude correndo nas bicas se for por você
 Bocas passando saúde com beijos nas bocas se for por você
 Homem também pode amar e abraçar e afagar seu ofício porque
 Vai habitar o edifício que faz pra você
 E no aconchego da pele na pele, da carne na carne, entender
 Que homem foi feito direito, do jeito que é feito o prazer
 Homem constrói sete usinas usando a energia que vem de você
 Homem conduz a alegria que sai das turbinas de volta a você
 E cria o moto-contínuo da noite pro dia se for por você
 E quando um homem já está de partida, da curva da vida ele vê
 Que o seu caminho não foi um caminho sozinho porque
 Sabe que um homem vai fundo e vai fundo e vai fundo se for por você*

(p. 195)

Conforme os princípios da Física, a construção de um moto-contínuo ou moto-perpétuo é, a princípio, impossível de ser executada. De há muito a humanidade busca desenvolver essa idéia utópica de se conceber um mecanismo capaz de produzir mais trabalho ou energia do que ele recebe. É o velho sonho das mentes científicas em descobrir uma maneira de construir uma máquina capaz de funcionar indefinidamente sem gastar energia, ou transformando em trabalho a energia consumida.

Moto contínuo (1981), parceria de Chico Buarque com Edu Lobo, se vale desse suposto da Física, ainda não possível de confirmação, para torná-lo metaforicamente análogo

a uma relação amorosa movida por uma energia que tende cada vez mais se perpetuar e se renovar indefinidamente, tal qual um moto-contínuo. No poema, o homem é movido por essa fascinante energia, que gira em torno de um outro elemento, subentendido como sendo feminino, e que passa a ser fonte geradora de prazer e conseqüentemente de trabalho:

*Homem também pode amar e abraçar e afagar seu ofício porque
Vai habitar o edifício que faz pra você*

(p. 195)

Essa satisfação contraria a sociedade movida pelo princípio de desempenho:

Por exemplo, se o trabalho for acompanhado por uma reativação do erotismo polimórfico pré-genital, tenderá a tornar-se gratificador em si mesmo, sem perder o seu conteúdo de trabalho. As condições sociais alteradas criariam, portanto, uma base instintiva para a transformação do trabalho em atividade lúdica.⁶⁴

É revelado um indivíduo carregado de pulsão de vida, de libido, advindos de um relacionamento altamente erótico. Seu êxtase, convertido no próprio trabalho, também ganha estímulo para outras atividades, ainda que num exagero hiperbólico elas possam buscar a perfeição (“Um homem pode tapar os buracos do mundo se for por você”). A energia proveniente da relação altamente erótica entre as pessoas (no poema entre um homem e uma mulher) passa a ser a base coerente para a vivência do ser humano. Ao invés do princípio de prazer estar subordinado ao da realidade, o corpo passa a se redescobrir:

*E no aconchego da pele na pele, da carne na carne, entender
Que homem foi feito direito, do jeito que é feito o prazer*

(p. 195)

⁶⁴ MARCUSE, op. cit., p. 187.

Tal qual os princípios da termodinâmica, segundo os quais a energia não pode ser criada nem destruída, apenas muda de forma, o homem transforma seu trabalho num contínuo novo-sentido que tende a ser perpétuo e indefinido, em constante renovação:

Homem constrói sete usinas usando a energia que vem de você

Homem conduz a alegria que sai das turbinas de volta a você

(p. 195)

em que ele também poderia ser capaz de transformar em trabalho a energia recebida de forma vital, ou seja, devidamente acompanhada por Eros:

E cria o moto-contínuo da noite pro dia se for por você

(p. 195)

A estrutura formal do poema repousa sobre o próprio conceito de moto-contínuo. Os versos extensos remetem à propagação de energia que segue indefinidamente. O fato de o poema não estar dividido em estrofes não é por acaso: a energia proveniente de Eros é contínua e ininterrupta. Daí necessidade de se visualizar o poema como um todo único, um só bloco.

Quanto à seus aspectos fonológicos-semânticos, a estrutura do texto também direciona à temática do poema. Através das consoantes nasais, percebe-se a harmonia e a suavidade com que essa energia é difundida (“Pode inventar qualquer mundo como um vagabundo”), cadenciando o ritmo e a melodia dos versos como num constante girar de moto-contínuo. A repetição de palavras e expressões, sejam próximas no mesmo verso (“ao fundo do fundo do fundo”; “bocas”; “pele na pele”; “carne na carne”; “caminho”; “vai fundo e vai fundo e vai fundo”) ou em versos diferentes (“mundo”; “homem”; “se for por você”) salientam a idéia da continuidade e de movimentos próprios de uma engrenagem. As aliterações (“O homem foi feito direito, do jeito que é feito o prazer”), bem como a rimas internas (“amar e abraçar e

afagar”) reforçam o liame entre os termos e formam, a partir dessa “engrenagem” interna do poema, a “engrenagem” semântica do texto: o moto-contínuo funciona através da energia de dois corpos movidos por Eros.

Tal continuidade e cadenciamento não são encontrados, por exemplo, em *Linha de montagem* (1980), canção dedicada por Chico Buarque aos metalúrgicos do ABCD paulista:

Pensa pensa pensamento
Tem sustém sustento
Fé café com pão
Com pão com pão companheiro
Pára paradeiro
Mão irmão irmão (p. 185)

O fraccionamento de uma linha de montagem em uma indústria é espelhado no plano morfológico do poema, cujas palavras fragmentadas e desprovidas de sentido refletem o próprio corpo dessexualizado desse trabalhador. Mesmo que cada verso vá formar uma unidade maior e mais plena, para daí então ganhar outro sentido (“Mão irmão irmão”), o poema é incessante construção de uma totalidade.⁶⁵ Em *Moto-contínuo*, porém, o plano estrutural já não busca essa plenitude total de sentido, pois ela já foi alcançada e se apresenta numa intensa continuidade de significado.

Põe-se em cena o ser humano operante na *Linha de montagem* em direção ao novo homem movido pelo ininterrupto e dinamizado *Moto-contínuo*. Essa erotização recupera a vitalidade do homem para a curiosidade, para um conhecimento mais amplo de si e dos outros (“Um homem pode ir ao fundo do fundo do fundo”), em que o vigor do *Moto-contínuo*

⁶⁵ Adélia Bezerra de Meneses, em seu *Desenho mágico: poesia e política em Chico Buarque*, faz uma análise detalhada dessa letra, e quanto a esse outro sentido mais pleno das palavras fragmentadas, ela nos diz que “o que importa, olhando-se o poema como um todo, é a criação da supersintaxe, em que tudo aquilo que era paratático, disperso, fragmentado, se conecta no nível do conjunto do poema, unidade plena”. (p. 134)

(co)move as pessoas, embora mais especificamente aqui relacionado à energia advinda de uma mulher, e que é propagada para o meio (“Bocas passando saúde com beijos nas bocas”).

Nesse moto-contínuo, a energia e vitalidade nunca se consomem. Essa força é

O que não tem medida, nem nunca terá

O que não tem remédio, nem nunca terá

O que não tem receita

(...)

O que não tem descanso, nem nunca terá

O que não tem cansaço, nem nunca terá

O que não tem limite

(p. 146)

O sema do indefinível, do ainda não alcançado é claramente manifesto nos versos de *O que será (À flor da pele)* (1976), poema-denúncia da impossibilidade de sufocar a liberdade para sempre, em meio ao ambiente discricionário da ditadura militar, mas que também pode perfeitamente se referir à opressão imperante no princípio de desempenho condicionado pela sociedade industrial.

A incessante indefinição semântica remete a algo que não tem “medida”, “remédio”, “receita”, “descanso” “cansaço”, “limite”. Essas não-definições e não-restrições são as prerrogativas próprias de Eros, que, com sua ânsia e pulsação de vida, abre um caminho para uma proposta que vise uma civilização mais elevada e consciente de suas possibilidades prazerosas.

CONCLUSÃO

A alternativa de uma civilização não repressiva defendida por Marcuse pode se tornar viável. Segundo ele, a felicidade e a civilização não são irremediavelmente irreconciliáveis, visto que a repressão teria sido consequência de um processo sócio-histórico de dominação, e não de uma arbitrariedade natural inerente ao ser humano. Foi o penoso aprendizado do homem de renunciar ao prazer momentâneo, em troca de um outro restringido, mas, para Freud, mais confiável. Nesse sentido, Marcuse consegue superar o pessimismo freudiano em relação às possibilidades de mudança na satisfação dos anseios prazerosos e eróticos do homem, os quais são convertidos, na sociedade industrial, praticamente em trabalho e labuta, esferas concernentes ao princípio de realidade.

O trabalho forçado, pré-requisito para suprir a carência e salvaguardar a vida de todos, torna-se, para Marcuse, uma justificativa já obsoleta para se manter a repressão, apesar de que, em certa medida, ela pode ser necessária, visto que instaura determinada ordem para a esfera social. Porém, a quota excedida de repressão configurada por controles adicionais e o funcionamento do capitalismo baseado em fins utilitários e produtivos, nomeados respectivamente por Marcuse como *mais-repressão* e *princípio de desempenho*, tornam ultrapassada a dominação e controles repressivos impostos ao homem. Mas é uma tentativa de superação um tanto difícil, pois, segundo Marcuse, a produtividade e eficiência da sociedade

industrial, capazes de aumentar as comodidades e benefícios da população, tornam o indivíduo satisfeito e por isso incapaz de perceber a dominação.

Essa objetividade do princípio de desempenho como sendo o único coerente teve, de acordo com Marcuse, papel preponderante para o enfraquecimento das possibilidades prazerosas da humanidade, em que o erotismo foi cada vez mais sufocado e se tornando restrito somente à esfera genital. O indivíduo, perante o enfraquecimento da libido, torna sua vida esvaziada de dimensão erótica e, reduzida a capacidade de obter prazer em seu ambiente, Eros é dirigido quase que exclusivamente para o componente sexual. A sociedade industrial consentiu à questão do sexo uma emancipação, no intuito de tornar o indivíduo “satisfeito” em meio a uma liberdade aparente, em que a “socialização do indivíduo e de seu corpo” o torna coisificado. O erotismo foi restringido às meras satisfações erógenas, e a personalidade total, como obtentora de prazer, passa a ser negada. Como consequência, os corpos, já que satisfeitos sexualmente, passam a ser regulados pelo poder e o erotismo fica restrito às carências sexuais, enquanto o todo erótico do corpo humano é desviado para a esfera do trabalho e do desempenho socialmente aceito. Essa é, segundo Marcuse, uma das grandes realizações da sociedade industrial: o corpo continua sendo instrumento de trabalho alienado, mas consegue exibir sem bloqueios sua sexualidade, cada vez mais inserida no cotidiano.

A partir dessas considerações, é coerente uma crítica ao princípio de realidade estabelecido. A organização dos instintos, oriunda da divisão do trabalho às custas de um progresso e ordem social veio a debilitar o prazer obtido de Eros. Por conseguinte, faz-se imperativa a possibilidade de um viver não-repressivo, em que a libido possa se desenvolver de forma livre, sem estar subordinada exclusivamente ao trabalho e à limitada esfera sexual. As forças capazes de atingir essa finalidade foram descritas por Marcuse como capazes de encaminhar o homem a uma redescoberta de seu erotismo perdido e, em consequência, de instaurar um novo princípio de realidade.

A fantasia, por ser uma atividade mental ainda não anulada pela vida real, é capaz de abrigar o princípio de prazer. Ao preservar na imaginação a possível contemplação de uma vivência não restrita às percepções sensoriais imediatas, a fantasia proporciona outras alternativas para o princípio de realidade, visto que esse dificilmente efetiva os anseios prazerosos.

Os “heróis culturais” Orfeu e Narciso, desbancando a Prometeu, permitem almejar uma civilização não dominada pelo trabalho e o desgosto, instaurando entusiasmo e renovação. Nesses arquétipos, representantes típicos do prazer, é anulada a lógica da dominação, pois em Orfeu e Narciso está a incansável busca de liberdade, a ser alcançada sem resistência e sem sofrimento.

A dimensão estética oriunda de Eros recupera a ânsia por beleza que, protestando contra a racionalidade vigente, lega à sensualidade princípios válidos constitutivos de realidade. A essência lúdica, tendo condições de instaurar-se, transforma a seriedade da existência humana em uma experiência estético-erótica, marcada pela ordem da harmonia e da graça, distante da realidade opressora.

A sexualidade, transformada em Eros, passa a ordenar os instintos primários, mediante a sua adequada liberação. Seu caminho, em direção ao que Marcuse chama de “sexualidade polimórfica”, desautoriza a sexualidade genital como sendo a única erótica, o que viria, então, a propiciar um erotismo total da personalidade, abrangendo o ambiente do homem como um todo, inclusive seu trabalho.

Todas essas possibilidades, ainda que utópicas, são merecedoras de crédito, em vista de alguns graves fracassos da sociedade industrial. A obra poética de Chico Buarque nos oferece essa possibilidade de entendimento, pois ela exige a instauração do princípio de prazer como sendo imperativa dentro do caos vigente em nosso mundo globalizado, já renunciado por Marcuse nos idos dos anos 50.

Os valores recorrentes na poesia de Chico Buarque estão direcionados à libertação contra as amarras do sistema e do próprio ser humano. Nesse sentido, durante toda sua obra, o erotismo buscou se impor, visando alforriar os desejos bloqueados, procurando trazer, através da paixão e sensibilidade, a energia necessária para se suportar e até mesmo inverter o princípio de realidade vigente. Essa possibilidade foi especialmente conferida aos que se apresentam à margem da sociedade, com quem o compositor sempre se manteve solidário, buscando através deles, convocar a alegria de viver e a preservação da utopia contra o cinismo. É através de sua profunda sensibilidade que Chico Buarque se torna capaz de representar aquilo que não vivenciou, desde mulheres abandonadas até marginais e trabalhadores de fábrica.

Como exemplo de exclusão, as prostitutas que vivem do amor industrializado também mereceram por parte do compositor compreensão, ainda que elas venham a ser desnudadas como também parte integrante de um sistema totalitário e capitalista, que transforma a prostituição em mais um trabalho pertencente à ideologia da sociedade industrial. As meretrizes do prostíbulo de Duran, em a *Ópera do malandro*, cômicas de seu papel de fabricantes do sexo industrial, trabalham sob a regência do princípio de desempenho, que torna o corpo mecanizado e produtivo. *Ana de Amsterdam*, mesmo não sendo prostituta em escala industrial, também está vazia de Eros e, cada vez mais deserotizada, está confinada a um endurecimento de suas sensações prazerosas, o que abarca sua personalidade como um todo.

A moça de *Viver do amor* bem explicita a condição da profissão de meretriz, mas de forma delicada e sutil. Mesmo que Chico Buarque tenha lhe atribuído o caráter mercantilista da prostituição, ele também salienta todo o sofrimento por que passam as profissionais do sexo no desempenho de suas funções. É a mesma penúria de um trabalhador de linha de montagem, sempre sujeito ao relógio e ao sacrifício cotidiano. Como em qualquer outra

profissão, é necessário que a prostituta também esqueça a sensibilidade e o erotismo, para que possa suportar mecanicamente a labuta. Mas afirmar que a prostituta pode sentir prazer em seu trabalho, porque nele está envolvida a prática sexual, é ledô engano. É um contra-senso, pois essa atividade reflete o quanto o trabalho alienado pode reprimir a satisfação erótica do ser humano. Se numa profissão em que os órgãos sexuais funcionam como instrumento de trabalho e geralmente não proporcionam qualquer sensação prazerosa à trabalhadora prostituta, o que pensar a respeito de outras profissões em que a libido sequer é ativada, e em que o trabalho agride a eroticidade do corpo?

O prazer alcançado através da profissão é encontrado na prostituta de *Folhetim*. Não o prazer sexual, conforme comentado acima, e sim do trabalho em si. Suas atitudes, menos mecânicas e endurecidas, denotam um corpo tomado por Eros, em que a satisfação gerada por um cinema, um botequim, expande a satisfação gerada pela faina. É a predominância do princípio do prazer sobre o princípio de realidade, em que a meretriz ainda conserva em seu corpo uma maior liberdade, mais do que propriamente uma obrigação ou necessidade. É a esfera erótica envolvendo o corpo como um todo, inclusive o ambiente de trabalho.

Para “distrair o ferro do suplício”, foram convocadas a fantasia e a imaginação como meios eficazes de se combater o princípio de realidade. Chico Buarque, ao consentir que se podem ter *Outros sonhos*, onde a beleza não fenece e doentes do coração podem dançar na enfermaria, também permite trazer da memória reminiscências da infância, em que as *Atrizes* do cinema ainda podem despertar um espírito lúdico e distanciado da realidade. É o próprio Eros derrotando o tempo num mundo reprimido pelo próprio tempo.

Em *Não existe pecado ao sul do Equador*, a fantasia, enquanto vinculada ao Eros primário da sexualidade, licencia o sexo para que se liberte das amarras relacionadas a uma prática sexual carregada de culpa, para ir em direção a um “riacho de amor”. Essa liberação é manifesta no próprio campo fono-semântico do poema, em que as consoantes oclusivas /d/

revelam o traço explosivo e libertário da sexualidade ali mencionada. Essa analogia fonosemântica, constantemente abordada nos poemas analisados, e sustentada nos fundamentos teóricos de Iuri Lotman, fez reconhecer a capacidade de Chico Buarque em lidar de forma sensorial com as palavras, fazendo delas uma captação sensível da realidade.

A arte, por sua eficácia em manifestar a liberdade proporcionada pela fantasia, foi expressa no poema *Qualquer canção*, em que Chico Buarque evidencia o poder artístico, mais propriamente da canção que, subversivamente, é capaz de transformar a essência do ser humano, suavizando o pesado fardo do princípio de realidade, cujo escape está justamente na fantasia. Essa mesma suspensão do sofrimento foi verificada em *Fantasia*, onde Chico Buarque proclama a canção como forma comunicativa de expansão e de tornar gregária a evasão do trabalho e da torturante vivência cotidiana. Eros partilhará da fantasia expressa pela canção como uma possibilidade utópica de se transformar a realidade. A “canção do gozo” e a “canção da graça”, entoadas por Eros, passam a reconhecer o homem e a natureza como um todo único, mediado pela embriaguez de Dionísio. Nesse poema, Chico Buarque abarca a utopia marcuseana, que é aquela situada além de toda história visível. Não quer dizer que ela não exista, pelo contrário: ela é parte integrante da sociedade, enquanto desejo de superação histórica. É o movimento eterno para algo melhor, não fora dessa realidade, num lugar inimaginável, e sim aqui mesmo, mas sem repressão, em que seja possível a abolição do trabalho penoso e a inauguração de uma sociedade *lúdica*. É a contrapartida do princípio de realidade, pois a utopia refere a uma sociedade que ainda não perdeu o senso da alternativa.

Quem perdeu o senso da alternativa foi mesmo o empregado de *Vai trabalhar vagabundo*. Vítima do cotidiano sufocante, a própria gravata sugere essa opressão. Esse sujeito que abandona o princípio do prazer – a mulata e o bilhar -, tem de incorporar o trabalho, que é onde ele “se enforca”, “se entrega” e “se estraga”, num total controle e tirania ditados pelo princípio de realidade. A anulação desse princípio é feita pelo casal de *Primeiro*

de maio, que num dia de feriado consegue libertar-se das amarras sufocantes da rotina de uma fábrica. Redescobrimo seu erotismo perdido, tornam-se senhores dos seus próprios corpos e do prazer emanado da vitalidade erótica narcisista, praticando uma entrega total a si mesmos, não mais a outrem.

A pulsão de vida que o corpo carrega pôde ser retratada na esfera órfica das canções *Rio 42* e *Deixe a menina*, onde o prazer do indivíduo pode ser despertado pela música. O samba, sempre muito destacado por Chico Buarque em suas canções, instaura uma proposta sensual e lúdica de se erotizar o corpo – e não só o corpo, mas uma coletividade, como o que acontece em *Rio 42*, em que uma guerra é paralisada em função do carnaval. Eros vence o Thanatos destrutivo, que acaba aniquilado pela festa dionisíaca. Quem acaba também apagado é o rapaz de *Deixe a menina*, marcado pela seriedade de sua “cara de marido”. A atitude erótica e libertária da moça, motivada pela alegria e sensualidade do samba, contagia a todo o ambiente, fazendo com que o encanto órfico da dança e da música suspendam o austero princípio de realidade, aqui representado pelo rapaz.

Uma falta de emoção e sensibilidade foi percebida no universo do homem de *A televisão*. É justamente ela que desumaniza as relações dele com sua família e com a própria natureza, aqui representada pelo surgimento da lua, que passa despercebido para esse indivíduo inserido na alienação da cultura de massa. Mas, em *O cio da terra*, surge um homem harmonizado com a natureza, num contínuo procriar das potencialidades inerentes à terra, com as quais ele acaba conjugando-se também, numa liberação estimulante provocada pela fecundação ilimitada do enredo entre Eros e natureza.

A dimensão imaginativa dada por Chico Buarque à canção *Imagina* denota o quanto a apreciação estética pode criar uma visão poética e lúdica, concebendo o ambiente a nossa volta com um sentido maior de beleza e liberdade. O conceito de eclipse lunar é remetido a

uma acepção mais libertária do que aquela tradicional visão que temos dele, ocasionando uma evasão da racionalidade imperiosa a que estamos constantemente sujeitos.

Contornado de uma percepção estética, é concebido o futebol como sendo também portador de nuances artísticas. Chico Buarque, ao explicitar sua paixão por esse esporte, contempla a partida de futebol como sendo um momento de acentuada inspiração e de singular beleza, devido a cenas inusitadas que podem ser vistas durante um jogo. A liberação da sensibilidade provocada por esse estado de graça repercute em uma dimensão estética acompanhada de prazer, onde alguns instantes lúdicos são capazes de afrontar o princípio de realidade vigente fora do estádio. Esse mesmo sentimento afetivo e gregário foi verificado em *Sonho de um carnaval*, em que a efemeridade lúdica dessa festa é capaz de superar a realidade vigorante, num desejo de se obstruir a marcha desmoralizante das horas. Chico Buarque é um dos compositores brasileiros mais sensíveis às manifestações populares, como o carnaval, e explorou bastante essa temática em sua carreira. É conferido a essa festa um momento de euforia e apaziguamento da dor e tristeza, na medida em que pode ser dado um novo ritmo àqueles que vivem suas vidas na mesmice e no cárcere. E é um novo ritmo que a *Morena de Angola* procura ensinar, através do chocalho amarrado a sua perna, que reverencia a essência lúdica e sensual incorporada à vida da mulata. Numa atitude descontraída de ser, a moça representa, através de seu requebrado, a aversão à rigidez metódica e ordenada do princípio de realidade.

Em *Bom tempo*, o erotismo é licenciado em um domingo, dia em que o trabalhador vai à praia e então usufrui um pouco do princípio de prazer, o que se assemelha ao casal de *Primeiro de maio*, só que nesse o descanso é em um dia de feriado. Entusiasticamente, o samba, o futebol e a natureza (praia) são incorporados a esse momento lúdico de exclusão, em que Eros se manifesta satisfatoriamente, renegando o “lado contrário do asfalto”, pertencente ao princípio de realidade.

Por ser um momento de exclusão, é que ele se torna insuficiente para satisfazer as carências instintivas do homem, desarmonizadas com o trabalho repressivo. O tempo destinado ao trabalho, quase que em tempo integral na sociedade capitalista, poderia ser reduzido e, então, o homem teria mais tempo disponível para que suas necessidades vitais pudessem ser atendidas e o princípio de prazer ampliado. Para a extinção dessa carga excessiva de trabalho, poderia, por exemplo, conforme Marcuse, ser aproveitada a automatização tecnológica hoje existente, para que o homem, aos poucos, se desvinculasse do “princípio de desempenho” e pudesse redescobrir suas próprias potencialidades e aptidões.

Nessas condições, o verso “uma vez na vida”, referente ao descanso dominical, poderia ser transformar em “toda uma vida”, onde novas e duradouras relações, não só de trabalho, poderiam ser libertadas por Eros. É a verificação sensata da utopia marcuseana de que a própria civilização industrial pode conter o germe de uma mudança estrutural nas relações do trabalho, sem que o erotismo seja sufocado.

Sufocada é a existência retratada no casal de *Os pequenos burgueses*. As potencialidades instintivas, limitadas à esfera sexual procriativa, tornam o Eros restringido quantitativa e qualitativamente ao sexo especializado, e não estendido à totalidade das zonas prazerosas do corpo. A satisfação, reduzida à sexualidade permissiva, nem ela mesma resiste, pois vai se apagando conforme a passagem corrosiva do tempo: enquanto o marido raramente cede um carinho, a esposa “só se despe no escuro”.

Uma tendência de ressexualização do corpo é presentida no casal de *Valsinha*, pois nele o erotismo é renovado para um sentido mais estético e expandido. Eros tem condições de superar o desgaste ocorrido entre os dois, fazendo com que o homem desperte por uma dimensão erótica que vem a contagiar sua parceira, outrora tão anulada de sensibilidade quanto o seu vestido decotado que cheirava “a guardado de tanto esperar”. Essa propagação de beleza e sensualidade não fica restrita aos dois, espalha-se em direção à praça, onde os dois

dão-se os braços e vão dançar, afetando toda a vizinhança. Eros transcende ao que poderia ter se tornado mero sensualismo de prazeres sexuais reavivados pelo casal, para se tornar a constituição de uma unidade fusional mais englobante. É o erotismo ocorrendo como desejo social, numa transformação da sexualidade em Eros, aquilo que seria, para Marcuse, uma das pré-condições para uma sociedade liberada, imersa nesse anseio de beleza e de comunidade, possíveis ao ser humano.

Um vigor altamente erótico se manifestou no casal de *Moto-contínuo*. Nele, o homem é movido por uma intensa pujança advinda de sua relação conjugal. Essa energia recebida, que é o moto-contínuo de Eros, se transforma em fonte de prazer para os indivíduos, que compreendem que o “homem foi feito direito, do jeito que é feito o prazer”. Nessa circunstância, ao próprio trabalho é redimensionada essa intensidade erótica (“O homem constrói sete usinas usando a energia que vem de você”), pois ele se faz acompanhar por uma reativação polimórfica e por si só se torna gratificante (“Homem conduz a alegria que sai das turbinas de volta a você”).

Um homem que produz energia e um homem que conduz alegria: com essa colocação podemos responder a questão inicial sobre a que nos reporta a poesia de Chico Buarque no que diz respeito ao erotismo e sua relação com a civilização. Sua poesia reconhece e assinala o poder do princípio de realidade e de sua tirania. Nele estão inseridas as prostitutas da linha de montagem, mercantilizadas e movidas pelo princípio de desempenho, cujos corpos estão mecanizados e endurecidos. O mesmo ocorre com o trabalhador de *Vai trabalhar vagabundo*, que tem de deixar a mulata e o bilhar do final de semana para se enforcar na lide cotidiana. A seriedade racional do princípio de desempenho é manifesta no rapaz de *Deixe a menina*, com sua postura de censura em relação à morena que dança samba. Esse mesmo samba fica calado para o homem de *A televisão*, preso a uma família em que todos se isolam, e insensibilizado em seu ambiente outrora festivo. A falta de contato erótico é a essência da relação do casal de

O casamento dos pequenos burgueses, em que o prazer e a vivência são marcadamente cronometrados por uma existência engomada, rigidamente controlada pelo princípio de realidade.

Do “outro lado do asfalto”, porém, a poesia de Chico Buarque nos remete à força e prevalência do princípio de prazer, onde a existência alienada pode ser liberada graças a erotização não repressiva das relações humanas. Contra isso se insurge a moça de *Folhetim*, trabalhadora movida por Eros e que faz de seu ofício uma expansão prazerosa, em que aproveita de “uma noitada boa, um cinema, um botequim”. Em *Rio 42*, o recrutamento é feito não em nome da guerra, e sim do carnaval, que instaura através da dimensão órfica a vitória de Eros sobre Thanatos. O casal de *Valsinha* nega o aburguesamento do amor, e parte em direção à sexualidade erotizada, que faz despertar a vizinhança em direção a um erotismo mútuo e vivificante.

Nesse perspectiva, podemos conceber como possibilidade de transformação erótica o surgimento daquele “homem de amanhã” mencionado em *Primeiro de maio*, e que já começa a se manifestar na busca de sentido que o trabalhador da *Linha de montagem* procura dar a sua existência. É nessa *Linha de montagem* que o combustível do *Moto-contínuo* de Eros parte em direção à produção de outras peças, mais humanas e menos industriais.

Em direção ao “que não tem limite.”

REFERÊNCIAS

ADORNO, Theodor W. Conferência sobre lírica e sociedade. In: BENJAMIN, Walter; ADORNO, Theodor W.; HABERMAS, Jürgen. *Textos escolhidos*. São Paulo: Abril Cultural, 1975. (Col. Os Pensadores, XXVIII).

ANDRADE, Carlos Drummond de. *Correio da manhã*, 1966. Disponível em: <<http://www.chicobuarque.uol.com.br> – Chico – Artigos> Acesso em 15/04/2006.

BACHELARD, Gaston. *A água e os sonhos: ensaio sobre a imaginação da matéria*. São Paulo: Martins fontes, 1989.

BETTO, Frei. Chico, silêncio e palavra. In: FERNANDES, Rinaldo de (Org.). *Chico Buarque do Brasil: textos sobre as canções, o teatro e a ficção de um artista brasileiro*. Rio de Janeiro: Garamond; Fundação Biblioteca Nacional, 2004.

CANDIDO, Antonio. Louvação. In: FERNANDES, Rinaldo de (Org.). *Chico Buarque do Brasil: textos sobre as canções, o teatro e a ficção de um artista brasileiro*. Rio de Janeiro: Garamond; Fundação Biblioteca Nacional, 2004.

CHAUÍ, Marilena. *Repressão sexual: essa nossa (des) conhecida*. São Paulo: Brasiliense, 1984.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1991.

- COSTA, Nelson Barros da. Um artista brasileiro: paratopias buarqueanas. In: FERNANDES, Rinaldo de (Org.) *Chico Buarque do Brasil: textos sobre as canções, o teatro e a ficção de um artista brasileiro*. Rio de Janeiro: Garamond; Fundação Biblioteca Nacional, 2004.
- DaMATTA, Roberto. *Carnavais, malandros e heróis: para uma sociologia do dilema brasileiro*. Rio de Janeiro: Zahar, 1980.
- FERNANDES, Rodolfo. A paixão eterna de Chico Buarque. *O Globo*, 1998. Disponível em: <[http:// www.chicobuarque.uol.- Chico – Textos](http://www.chicobuarque.uol.-Chico-Textos)> Acesso em 15 set. 2006.
- FILHO, Nabor Nunes. *Eroticamente humano*. Piracicaba: Unimep, 1997.
- FISCHER, Luís Augusto. A Iracema de Chico. In: FERNANDES, Rinaldo de. (Org.) *Chico Buarque do Brasil: textos sobre as canções, o teatro e a ficção de um artista brasileiro*. Rio de Janeiro: Garamond; Fundação Biblioteca Nacional, 2004.
- FONTES, Maria Helena Sansão. *Sem-fantasia: masculino-feminino em Chico Buarque*. Rio de Janeiro: Graphia, 2003.
- FREUD, Sigmund. *Além do princípio de prazer*. Rio de Janeiro: Imago, 1969.
- FREUD, Sigmund. *Introdução à psicanálise*. Rio de Janeiro: Delta, 1959.
- FREUD, Sigmund. *O ego e o id*. Rio de Janeiro: Imago, 1969.
- FREUD, Sigmund. *O mal- estar na civilização*. Rio de Janeiro: Imago, 1969.
- GALLICCHIO, Gisele Soares. *Prostituição: uma economia dos corpos*. 1997. 150 f. Dissertação (Mestrado em História)- Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, PUCRS, Porto Alegre, 1997.
- GARCIA, Lauro Lisboa. *O Estado de São Paulo*. São Paulo, 06/05/2006. Disponível em: <[http:// www.chicobuarque.uol.com.br – Chico – Textos](http://www.chicobuarque.uol.com.br-Chico-Textos)> Acesso em 30/08/2006.
- GIDDENS, Anthony. *A transformação da intimidade: sexualidade, amor & erotismo nas sociedades modernas*. São Paulo: UNESP, 1993.

- GIL, Gilberto. *Realce*. Rio de Janeiro: Warner Music, 1979. CD
- GUMBRECHT, Hans Ulrich. A estética do futebol. *Revista Aplauso*, jun. 2006.
- HOLLANDA, Chico Buarque de. *As cidades*. Rio de Janeiro: Universal, 1998. CD.
- HOLLANDA, Chico Buarque de; GUERRA, Ruy. *Calabar: o elogio da traição*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2006.
- HOLLANDA, Chico Buarque de; LOBO, Edu. *Cambaio*. Rio de Janeiro: Sony & BMG, 2001. CD.
- HOLLANDA, Chico Buarque de. *Carioca*. Rio de Janeiro: Biscoito Fino, 2006. CD.
- HOLLANDA, Chico Buarque de. *Chapeuzinho amarelo*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2006.
- HOLLANDA, Chico Buarque de. *Chico e as cidades*. Rio de Janeiro: Gravadora BMG, 2003, DVD.
- HOLLANDA, Chico Buarque de. *Fazenda modelo: novela pecuária*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.
- HOLLANDA, Chico Buarque de; PONTES, Paulo. *Gota d'água*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002.
- HOLLANDA, Chico Buarque de. *Chico Buarque, letra e música*. Organização de Humberto Werneck. Rio de Janeiro: Companhia das Letras, 1989.
- HOLLANDA, Chico Buarque de. *Ópera do malandro*. São Paulo: Cultura, 1979.
- HOLLANDA, Chico Buarque de. *Paratodos*. Rio de Janeiro: Sony & BMG, 1993. CD.
- HOLLANDA, Sérgio Buarque de. *Raízes do Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.
- KOLLONTAI, Alexandra. *A nova mulher e a moral sexual*. São Paulo: Global, 1978.
- KUNZ, Elenor. O movimento humano como tema. *Revista Eletrônica Kinein*, Florianópolis, v. 1, n. 1, dez. 2000. p. 8. Acesso em 02/10/2006.
- JR, José Arbex. *Revista Caros Amigos*, 1998. Disponível em: <http://www.chicobuarque.uol.com.br> - Chico – Textos> Acesso em 15 abr. 2006.

- LEITE, Geraldo. Semana Chico Buarque. *Rádio Eldorado*, 1989. Disponível em: <<http://www.chicobuarque.uol.com.br> – Chico – Textos> Acesso em 15/04/2006.
- LIMA, Cláudio Araújo. *Amor e capitalismo*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1962.
- LOTMAN, Iuri. *A estrutura do texto artístico*. Lisboa: Estampa, 1978.
- MACINTYRE, Alasdair. *As idéias de Marcuse*. São Paulo: Cultrix, 1970.
- MARCUSE, Herbert. A arte na sociedade unidimensional. In: LIMA, Luiz Costa (Org.) *Teoria da cultura de massa*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990.
- MARCUSE, Herbert. *A grande recusa hoje*. Petrópolis: Vozes, 1999.
- MARCUSE, Herbert. *A ideologia da sociedade industrial*. Rio de Janeiro: Zahar, 1969.
- MARCUSE, Herbert. *Contra-revolução e revolta*. Rio de Janeiro: Zahar, 1973.
- MARCUSE, Herbert. *Eros e civilização: uma crítica filosófica ao pensamento de Freud*. Rio de Janeiro: Zahar, 1968.
- MARCUSE, Herbert. *Materialismo histórico e existência*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1968.
- MARX & ENGELS. *A ideologia alemã*. São Paulo: Martin Claret, 2004.
- MARX, Karl. *Manuscritos econômico-filosóficos*. Lisboa: Edições 70, 1993.
- MASSI, Augusto. Chico Buarque completa 50 anos amanhã. *Folha de São Paulo* (18/06/1994). Disponível em: <<http://www.chicobuarque.uol.com.br> - Chico – Textos> Acesso em 25/07/2006.
- MAY, Rollo. *Eros e repressão: amor e vontade*. Petrópolis: Vozes, 1973.
- MENESES, Adélia Bezerra de. *Desenho mágico: poesia e política em Chico Buarque*. São Paulo: Ateliê, 2002.
- MENESES, Adélia Bezerra de. *Figuras do feminino na canção de Chico Buarque*. São Paulo: Ateliê, 2001.

- MERQUIOR, José Guilherme. *Arte e sociedade em Marcuse, Adorno e Benjamin*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1969.
- MORAES, Aparecida Fonseca. *Mulheres da vila: prostituição, identidade social e movimento associativo*. Petrópolis: Vozes, 1995.
- MURARO, Rose Marie. *Sexualidade da mulher brasileira: corpo e classe social no Brasil*. Petrópolis: Vozes, 1983.
- NETO, Amador Ribeiro. As cidades. In: FERNANDES, Rinaldo de (Org.) *Chico Buarque do Brasil: textos sobre as canções, o teatro e a ficção de um artista brasileiro*. Rio de Janeiro: Garamond; Fundação Biblioteca Nacional, 2004.
- ORY, Carlos Edmundo de. Erotismo y civilizacion. *Cuadernos Hispanoamericanos*, Madrid, n. 221, p. 251-272, mayo 1968.
- PERSON, Ethel S. *O poder da fantasia: como construímos nossas vidas*. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.
- PLATÃO. *O banquete*. Lisboa: Edições 70, 1991.
- REICH, Wilhelm. *A função do orgasmo: problemas econômico-sexuais da energia biológica*. São Paulo: Brasiliense, 1992.
- REICH, Wilhelm. *A revolução sexual*. Rio de Janeiro: Zahar, 1980.
- REVISTA 365, 1976. Disponível em <[http:// www.chicobuarque.uol.com.br](http://www.chicobuarque.uol.com.br) – Chico – Textos> Acesso em 15/04/2006.
- SANT'ANNA, Affonso Romano de. *Música popular e moderna poesia brasileira*. Petrópolis: Vozes, 1980.
- SCHILLER, Friedrich. *Cartas sobre a educação estética da humanidade*. São Paulo: Herder, 1963.
- SILVA, Anazildo Vasconcelos da. *A poética de Chico Buarque: a expressão subjetiva como fundamento da significação*. Rio de Janeiro: Sophos, 1974.

SILVA, Fernando Barros e. Chico diz que vota em Lula de novo. *Folha de São Paulo*. São Paulo: 2006. Disponível em <<http://www.chicobuarque.uol.com.br> – Chico – Textos> Acesso em 25/08/2006.

SILVA, Fernando de Barros e. *Chico Buarque*. São Paulo: Publifolha, 2004.

USSEL, Jos Van. *Repressão sexual*. Rio de Janeiro: Campus, 1980.

VASCONCELOS, Perboyre. *A volta ao mito: à margem da obra de Marcuse*. Rio de Janeiro: Biblioteca do Exército, 1970.

WEBER, Max. *A ética protestante e o espírito do capitalismo*. São Paulo: Pioneira, 1994.

ZAPPA, Regina. *Chico Buarque: para todos*. Rio de Janeiro: Relume Dumará; Prefeitura, 1999. (Col. Perfis do Rio).

ZILBERMAN, Regina. Não é conversa mole pra boi dormir: Fazenda Modelo, novela pecuária. In: FERNANDES, Rinaldo de (Org.) *Chico Buarque do Brasil: textos sobre as canções, o teatro e a ficção de um artista brasileiro*. Rio de Janeiro: Garamond, Fundação Biblioteca Nacional, 2004.

CURRICULUM VITAE

Porto Alegre, novembro de 2006

DADOS PESSOAIS

Nome Leandro Henrique Ortolan
Filiação Urivalde Ortolan e Gema Ana Bagattini Ortolan
Nascimento 17/03/1974 - Guaporé/RS - Brasil
Carteira de Identidade 8008483524 ssprs - RS - 31/03/1989
CPF 61697052053

Endereço residencial Rua do Poente 1343
Centro - Guaporé
99200-000, RS - Brasil
Telefone: 54-34433244
54-81251970

Endereço profissional
Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul
Av Ipiranga 6681
Partenon - Porto Alegre
90619-900, RS - Brasil
Telefone: 51 33203676

Endereço eletrônico
e-mail para contato : letras-pg@pucrs.br
e-mail alternativo : leortolan@ig.com.br

FORMAÇÃO ACADÊMICA/TITULAÇÃO

2005 Mestrado em Lingüística e Letras.
Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, PUC/RS, Porto Alegre, Brasil, Ano de obtenção: 2007
Bolsista do(a): Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico

1996 - 2000 Graduação em Licenciatura Plena em Letras.
Universidade de Caxias do Sul, UCS, Caxias Do Sul, Brasil

FORMAÇÃO COMPLEMENTAR

1994 - 1995 Curso de curta duração em Inglês.
Centro de Cultura Anglo Americana, CCAA, Brasil, Ano de obtenção: 1995

ATUAÇÃO PROFISSIONAL

1 Colégio Estadual Dona Isabel - ISA

Vínculo institucional

2004 - 2004 Vínculo: Professor , Enquadramento funcional: Professor , Carga horária: 8, Regime :
Parcial

Atividades

05/2004 – 02/2005

Ensino médio

:

1. Língua Portuguesa

2 Escola Estadual Pedro Migliorini - PM

Vínculo institucional

2004 - 2004 Vínculo: Professor , Enquadramento funcional: Professor , Carga horária: 10, Regime :
Parcial

Atividades

04/2004 – 02/2005

Ensino médio

:

1. Literatura Brasileira

2. Língua Portuguesa

3 Farina S/A Componentes Automotivos - FARINA S/A

Vínculo institucional

1995 - 2004 Vínculo: Celetista , Enquadramento funcional: Analista de Departamento Pessoal , Carga
horária: 44, Regime : Dedicção Exclusiva

Atividades

04/1995 - 04/2004

Direção e Administração

Cargos Ocupados:

1. Analista de Departamento Pessoal

4 Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul - PUCRS

Vínculo institucional

2005 - Vínculo: Bolsista CNPQ , Enquadramento funcional: Bolsista, Regime : Parcial

5 Universidade de Caxias do Sul - UCS

Vínculo institucional

2000 - 2002 Vínculo: Professor, Enquadramento funcional: Professor, Carga horária: 11, Regime :
Parcial

Atividades

08/2000 - 03/2002

Ensino médio

:

1. Literatura Brasileira
2. Língua Portuguesa

PRODUÇÃO EM C, T & A

Produção bibliográfica

Livros publicados

1. ORTOLAN, L. H., CAIO, G.

Em Cantos da Floresta. Serafina Corrêa : Gráfica Serafinense, 2002, v.1000. p.16.

Demais produções bibliográficas

1. ORTOLAN, L. H.

A poesia de Mario Quintana e a arquitetura moderna: a Torre de Babel e o arranha-céu, 2006.

(Comunicação, Apresentação de Trabalho)

2. ORTOLAN, L. H.

O duplo no romance Budapeste, de Chico Buarque de Hollanda, 2006. (Comunicação, Apresentação de Trabalho)

Demais Trabalhos

1. IEL,, ORTOLAN, L. H.

Mario Quintana, 2006.

2. BORDINI, ORTOLAN, L. H.

Mario Quintana: o anjo da escada, 2006.