

Ruídos, rumores e vozes dissonantes em “As caravanas”, de Chico Buarque¹

Ruidos, rumores y voces disonantes em “As caravanas”, de Chico Buarque

Dissonant noises, rumors, and voices in “As caravanas” by Chico Buarque

Alexsandra Loiola Sarmiento²

Resumo

O artigo tece, inicialmente, considerações sobre a inclusão da música de Chico Buarque na poesia contemporânea e prossegue com a análise do poema-canção “As caravanas”. O objetivo principal é mostrar na letra dessa música a crítica buarqueana a partir dos elementos estéticos que a organizam. Assim, são explorados o cenário e as imagens da paisagem, bem como os ruídos, os rumores e as vozes sonoras da canção que, em sua expressividade, trazem a força de representação das tensões sociais. Além disso, são consideradas as relações que os versos da composição estabelecem com outros textos literários, fazendo sobressair o aspecto da temporalidade e a crítica à situação anacrônica da sociedade brasileira. Reconhece-se um realismo cético e corrosivo na poética do artista brasileiro, ressoando as marcas da Literatura contemporânea.

Palavras-chave: Chico Buarque; “As caravanas”; Ruído; Crítica social; Literatura contemporânea.

Resumen

El artículo inicialmente hace consideraciones sobre la inclusión de la música de Chico Buarque en la poesía contemporánea y continúa con el análisis del poema-canción “As caravanas”. El objetivo principal es mostrar la crítica de Buarque en la letra de esta canción a partir de los elementos estéticos que la organizan. Así, se exploran los decorados y las imágenes del paisaje, así como los ruidos, rumores y voces sonoras de la canción que, en su expresividad, aportan la fuerza de representación de las tensiones sociales. Además, se consideran las relaciones que los versos de la composición establecen con otros textos literarios, destacando el aspecto de la temporalidad y la crítica a la situación anacrónica de la sociedad brasileña. Un realismo escéptico y corrosivo se reconoce en la poética del artista brasileño, resonando las huellas de la literatura contemporánea.

¹ Artigo apresentado no X Encontro Humanístico Multidisciplinar - EHM e IX Congresso Latino-Americano de Estudos Humanísticos Multidisciplinares, na modalidade online, 2024.

² Doutora em Letras (Literaturas de Língua Portuguesa); Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais – Puc Minas / Universidade Estadual de Montes Claros – Unimontes. Montes Claros, Minas Gerais, Brasil; alexandra.sarmiento@unimontes.br.

Palabras clave: Chico Buarque; “Las caravanas”; Ruido; Crítica social; Literatura contemporânea.

Abstract

The article initially considers the inclusion of Chico Buarque's music in contemporary poetry and proceeds with an analysis of the song-poem "As Caravanas." The main objective is to highlight Buarque's critique within the lyrics of this song through the aesthetic elements that structure it. Thus, the analysis explores the setting and imagery of the landscape, as well as the noises, rumors, and resonant voices within the song, which, in their expressiveness, convey a powerful representation of social tensions. Additionally, the relationships between the composition's verses and other literary texts are considered, emphasizing aspects of temporality and criticism of the anachronistic state of Brazilian society. The Brazilian artist's poetry is recognized for its skeptical and corrosive realism, echoing the hallmarks of contemporary literature.

Keywords: Chico Buarque; "As Caravanas"; Noise; Social critique; Contemporary literature.

1. Introdução

Neste momento em que a poesia sinaliza uma atuação multifacetada com uso de suportes diferenciados que não se limitam ao livro, como *blogs*, *sites*, revistas eletrônicas e manifestações populares em mídias diversas, é importante também considerar como veículo da poesia a música popular, como é o caso das canções de Chico Buarque. Não é demais lembrar que o artista já obteve reconhecimento formal pela contribuição para o enriquecimento do patrimônio cultural e literário da Língua Portuguesa ao ganhar o prêmio Camões, em 2019. As criações dele alcançam o século XXI, rompendo fronteiras entre as classificações tradicionais das formas artísticas, mas conservando o alto teor estético, pois o que quer que faça, em termos de arte, teatro, cinema, música, literatura, ele o faz “sob o signo do poeta.” (MENESES, 1982, p.17).

Nesse contexto, este artigo tece, inicialmente, considerações sobre a inclusão da música de Chico Buarque na poesia contemporânea e prossegue com a análise do poema-canção “As caravanas”. O objetivo principal é mostrar na letra dessa música a crítica buarqueana a partir dos elementos estéticos que a organizam. Assim, são explorados o cenário e as imagens da paisagem, bem como os ruídos, os rumores e as vozes sonoras da canção que, em sua expressividade, trazem a força de representação das tensões sociais. Além disso, são consideradas as relações que os versos da composição estabelecem com outros textos literários, fazendo sobressair o aspecto da temporalidade e a crítica à situação anacrônica da sociedade brasileira. Reconhece-se um realismo cético e corrosivo na poética do artista brasileiro, ressoando as marcas da Literatura contemporânea.

2. Considerações sobre a música buarqueana e os elementos estéticos que a organizam

O poema-canção “As caravanas” retrata, no cenário da praia de Copacanaba, o conflito cotidiano entre a classe média e jovens da periferia, moradores das favelas cariocas. Na mistura de vozes, ecoa a fala da classe média que se vê incomodada e insegura diante dos suburbanos. Identifica-se na produção buarqueana a presença de uma língua repleta de poesia que transborda nas letras de suas canções, pois autor de “A banda” usa, como elemento de criação, a palavra como matéria prima para “habitar fundo o coração do pensamento” (BUARQUE, 1999, p. 209), de modo que suas canções extrapolem o gênero musical, passando a pertencer também à poesia. Conforme Anazildo Vasconcelos da Silva (1980), o vínculo entre Literatura e música é algo que se destaca na cultura brasileira, passando por um aprofundamento especial, na segunda metade do século XX, a partir da incursão de poetas na MPB, entre eles João Gilberto e Vinícius de Moraes.

Nesse contexto, foi de grande relevância o surgimento da Bossa Nova, em 1958, que procedeu a uma pesquisa musical, enriquecendo ainda mais a elaboração poética. Em 1960, os festivais de música contribuem para uma depuração maior da linguagem, promovendo uma equiparação entre letra poética e poesia em termos artísticos. Nesse cenário, aparece a produção de Chico Buarque, o qual apresenta a música “A banda” no II Festival da canção e é premiado com o primeiro lugar. Assim, a música contribui para a poesia brasileira desde as origens, e, no período de incertezas da poesia modernista vanguardista, conforme Silva (1980), ela passa a integrar a História da literatura brasileira.

Neste capítulo da história literária, Chico Buarque tem um papel relevante. A exaltação sobre a sua criação artística prossegue, de modo que o reconhecimento da suas canções como poesia já é aceita consensualmente, hoje, como demonstra a enorme quantidade de pesquisas literárias acerca de suas composições.

A sua produção atravessa a cultura brasileira e alcança a poesia contemporânea dos nossos dias, como é exemplo a música “As caravanas”, lançada em 2017, no álbum *Caravanas*, objeto deste artigo. A letra dessa música expressa a realidade um tanto negativa dos nossos dias, sob um realismo que deflagra uma visão sem utopia, própria da poesia contemporânea.

Segundo Siscar:

A poesia posterior ao período militar mantém-se sob uma luz difusa. Nota-se uma ausência de paradigmas e a falta de direção com uma indefinição dos rumos da poesia.

O problema da ausência de um projeto coletivo aventado por alguns, é uma hipótese até certo ponto pertinente para explicar o que se passa hoje (SISCAR, 2005, s/p.).

Nesse estado, a polarização entre poesia concretista, semiótica, formalista e suas vertentes e a Literatura marginal feita com a vida diária, mais espontânea, inspirada na cultura popular e a linguagem das ruas, não é mais suficiente para dar conta do fazer poético. Ainda conforme Siscar (2005), o advento da poesia “pós-utopia” declarada por Haroldo de Campos e a grande polêmica que se deu em 1985, por ocasião da publicação do poema “Pós-tudo”, de Augusto de Campos “quis/mudar tudo/mudei tudo/agora pós tudo/ extudo/mudo”, que anunciava um encerramento da época das rupturas e dos projetos coletivos ainda se faz ressoar na contemporaneidade.

Com esse esgotamento de paradigmas, a poesia das últimas décadas reflete uma falta de direção e de perspectivas e expressa o próprio vazio do tempo presente. A consideração do caráter artesanal da linguagem passa por uma diferenciação, há uma reticência em relação à erudição poética, que faz valorizar cada vez mais o esboço e o rascunho, a obra não acabada. Assim “a poesia dramatiza uma certa angústia do sentido” (SISCAR, 2005, s/p). De modo pessimista, a representação artística traz uma realidade muito próxima da realidade factual problemática e sem solução.

Essa expressão de pós-utopia aparece sinalizada em uma das vertentes da poética de Chico Buarque em que o eu-lírico promove a desmitificação da poesia:

Aí o compositor, num revisionismo que nada deixa em pé, ironiza sua temática, questiona seus motivos, problematiza o próprio lirismo. Autocrítica ‘o poder de transformação social da canção, recusando-se doravante a cantar a cantiga bonita que se acredita que o mal espanta’. Tal atitude, agora é encarada por Chico como ‘mentir, enganar, /driblar, iludir/tanto desencanto.’(MENESES, 1982, p. 35).

Porém, ainda que carregada de uma vertente negativista, a poesia de Chico Buarque deflagra a realidade e faz concentrar em determinado dado da vida, o que não deixa de repercutir. Deste ponto de vista, o recorte de uma cena chocante e negativa do cotidiano, trabalhada de forma estética, faz com que os acontecimentos e toda a sua carga de significados não se percam de maneira fugaz, na banalidade da vida, como mera notícia de jornal, pois, conforme Márcia Marques de Moraes (2020), “o processo de “representação” da realidade, mediado artisticamente, torna o efeito da leitura duradouro e permanente”, como pode ser contemplado na análise da música “As caravanas” que se segue.

3. A quebra da harmonia: ruídos desordenantes na praia de Copacabana

O poema-canção “As caravanas” retrata, no cenário da praia de Copacabana, o conflito cotidiano entre a classe média e jovens da periferia, moradores das favelas cariocas. Na mistura de vozes, ecoa a fala da classe média que se vê incomodada e insegura diante dos suburbanos; estes são confundidos com bandidos, e, por isso, num pensamento preconceituoso, devem ser retirados pela polícia. Por uma série associativa, o camburão policial e a própria cadeia, pelas condições sub-humanas de tratamento, são comparados a um “navio negreiro”, que transportava os escravos da África para o Brasil. Vêm à tona cenas de horror, e o eu-lírico, representante da classe média, no momento em que toma consciência da brutalidade em que está envolvido, como numa espécie de fuga, busca uma explicação no irracional: “a culpa deve ser do sol/ que embaça os olhos e a razão” (BUARQUE, 2020). Esse refrão que circula a música constitui-se de uma intertextualidade com o romance de Alberto Camus, *O estrangeiro*, cuja citação irônica reforça a ideia de irracionalidade do conflito entre aqueles que se consideram donos privativos de um lugar público e o “outro”, visto erroneamente, como estrangeiro invasor.

A tensão do momento é expressa por um ritmo de rimas sonoras. A melodia da canção é inspirada em *Caravan*, obra do Jazzista norte americano Duke Ellington (1899-1974), e em gêneros musicais contemporâneos, como: o funk, o repper e o beatbox (reprodução do som com a boca), de Rafael Mike, integrante do grupo Dream Team do Passinho, grupo de música e dança, conta ainda com o som da mixagem de disco de Djs.

A cena representada pela canção não é qualquer cena, trata da experiência factual de atos violentos de discriminação social e racial que ocorrem no Rio de Janeiro e também em outras cidades brasileiras, como aponta Caio Jesus Granduque José:

Em setembro de 2015, por exemplo, à revelia dos direitos e garantias fundamentais especiais das crianças e dos adolescentes, cuja força de lei é oriunda da Constituição da República, dos tratados internacionais de direitos humanos e do próprio Estatuto da Criança e do Adolescente, jovens de diversas caravanas advindas da zona norte com destino ao “jardim de Alá” foram coletivamente abordados e apreendidos pela polícia fluminense sem qualquer suspeita de prática de ato infracional, mas tão somente por fazerem uso de determinadas linhas de ônibus cujo destino final era o mar azul da zona sul.(JOSÉ, 2020, s/p).

Tais fatos continuam a acontecer, como relata um dos participantes da gravação da música “As caravanas”, Rafael Mike a Rodrigo Ortega, que dias depois da gravação, ao caminhar pelo Leblon, presencia:

[...] adolescentes negros gritando entre si, brincando com paus na mão. Não assaltavam nem abordavam ninguém. Jovens como outros: barulhentos, estridentes. O músico viu a rua parar de medo por causa dos jovens. Para ele, não eram assaltantes. Tentou acalmar a senhorinha ao seu lado. "Pode atravessar para lá, fica tranquila". A moça mais nova também não quis seguir seu conselho, até porque achou que Rafael era amigo deles. [...] Ele entrou no prédio do Leblon, para espanto das mulheres. Quando Rafael desceu de novo do prédio, alguém tinha chamado a polícia e os meninos barulhentos estavam sendo levados, sem terem roubado ninguém. (ORTEGA, 2020, s/p).

São episódios que fazem parte do drama da violência e do preconceito que acompanham a história do país desde sua origem, Como ilustração disso “As caravanas” reitera, em seu diálogo literário, um dos poemas mais emblemáticos da escravidão: “O navio negreiro”, de Castro Alves, que inicia descrevendo o cenário marítimo.

Stamos em pleno mar... Doudo no espaço
Brinca o luar — doirada borboleta;
E as vagas após ele correm... cansam
Como turba de infantes inquieta.

[...]

Bem feliz quem ali pode nest'hora
Sentir deste painel a majestade!
Embaixo — o mar em cima — o firmamento...
E no mar e no céu — a imensidade!

[...]

Homens do mar! ó rudes marinheiros,
Tostados pelo sol dos quatro mundos!
Crianças que a procela acalentara
No berço destes pélagos profundos!

Esperai! esperai! deixai que eu beba
Esta selvagem, livre poesia
Orquestra — é o mar, que ruge pela proa,
E o vento, que nas cordas assobia... (ALVES, 1996, p.92-93)

Assim também em “As caravanas”, a canção inicia descrevendo a maravilha do mar, do céu, o brilho da cor das águas: “Um mar turquesa à la Istambul enchendo os olhos” (BUARQUE, 2020). A identidade entre o desejo de usufruir do belo que se abre no espaço natural no poema-

canção do século XXI e entre os versos do século XIX se patenteia: no primeiro, o mar traz a imagem de “um dia de real grandeza, tudo azul” (BUARQUE, 2020); no segundo, é “Bem feliz quem ali pode nest’hora /Sentir deste painel a majestade!”. A construção parece se voltar para cantar a satisfação, o bem-estar, o estado de felicidade, como o ideal de música segundo Platão (2002), em sua *República*, na qual a música, para não perturbar a cidade e causar a desordem, deveria evitar os instrumentos de muitas cordas e de percussão para expressar a harmonia das esferas celestiais:

Oh! que doce harmonia traz-me a brisa!
Que música suave ao longe soa!
Meu Deus! como é sublime um canto ardente
Pelas vagas sem fim boiando à toa! (ALVES, 1996, p. 93).

Assim o romantismo de Castro Alves parece orquestrar uma afinação entre os movimentos dos astros e a ondulação das águas:

Os astros saltam como espumas de ouro...
O mar em troca acende as ardentias,
— Constelações do líquido tesouro... (ALVES, 1996, p. 92).

Mas engana-se aquele que seguir por essa trilha de sons celestiais, pois insere-se nos versos de “O navio negreiro” uma perturbação da paz que impede a contemplação de calma, quando “rudes marinheiros,/ Tostados pelo sol de quatro mundos” surgem numa nau errante e veloz. O que transmite uma tensão ao eu-lírico, que sente dificuldade em acompanhar a trajetória daquela embarcação: “Por que foges assim, barco ligeiro?/ Por que foges do pávido poeta?”(ALVES, 1996, p.93). É então que pede ajuda a Águia, cuja visão amplificadora e profunda da realidade, é símbolo do poeta libertário:

Albatroz! Albatroz! Águia do oceano,
Tu, que dormes das nuvens entre as gazas,
Sacode as penas, Leviatã do espaço!
Albatroz! Albatroz! dá-me estas asas. (ALVES, 1996, p. 94).

E quando o poeta alcança a “nau errante”, o que se expõe diante de seus olhos:

Era um sonho dantesco... o tombadilho
Que das luzernas avermelha o brilho.
Em sangue a se banhar.
Tinir de ferros... estalar de açoite...
Legiões de homens negros como a noite,
Horrendos a dançar... (ALVES, 1996, p.96).

Ruídos, rumores e vozes de horror perturbam a calma e a satisfação, uma vez que é um teatro trágico de violência que se apresenta, e os versos da “livre poesia” transformam-se em uma “orquestra irônica estridente”.

E ri-se a orquestra irônica, estridente...
E da ronda fantástica a serpente
Faz doudas espirais ...
Se o velho arqueja, se no chão resvala,
Ouvem-se gritos... o chicote estala.
E voam mais e mais...

Preso nos elos de uma só cadeia,
A multidão faminta cambaleia,
E chora e dança ali!

Um de raiva delira, outro enlouquece,
Outro, que de martírios embrutece,
Cantando, geme e ri! (ALVES, 1996, p. 97).

Assim também em “As Caravanas”, o verso inicia em tom de alegria e contentamento, porém o ritmo aumenta e irrompe uma certa agressividade por meio da referência a “um sol de torrar os miolos”, concomitante à chegada das caravanas dos morros cariocas, como um prenúncio do conflito social que se desencadeará. Instala-se, na forma estética, a expressão da desarmonia, significativa do pensamento artístico que se rebela contra um estado de desigualdade, injustiça e arbitrariedades nas relações sociais. Ocorre que não se trata de uma arte somente de entretenimento, diversão, refúgio para onde tudo converge em consenso, sem “que apareçam questões indesejáveis (ADORNO, 2011, p. 121). Ao contrário, é uma arte que transporta uma manifestação contra o *status quo*, que, para Adorno, “só poderia ser transformado por aqueles que, em vez de confirmarem a si mesmos e o mundo, ponderassem criticamente sobre si próprios e acerca do mundo.” (ADORNO, 2011, p. 131).

Com efeito, ao voltarmos o olhar atento, percebe-se que o movimento de instabilidade já se anuncia na construção textual tanto em “O Navio negreiro”, como em “As caravanas”, pela composição do espaço, que servirá de cenário para o conflito. Se no primeiro, o cenário é de “pleno mar”; no segundo, os acontecimentos se dão na praia. O mar pela expansão, profundidade e imensidão insondável traz a angústia daquilo que não se pode alcançar, medir, abarcar; extrapola os cálculos, foge de qualquer controle. O movimento das ondas tanto pode seguir num vai e vem repetitivo e ordenado, como também mudar rapidamente, de acordo com os ventos e o variar do clima e das marés, tornando suas águas revoltosas e tumultuadas. “Um

mar calmo acometido por uma súbita ira. Rosna e rugem. Recebe todas as metáforas da fúria, todos os símbolos animais do furor e da raiva.” (BACHELARD, 1998, p.182). No que diz respeito à memória mítica, a imagem das águas marítimas lembram o momento da criação do *Gênesis*, mas também o momento do caos do dilúvio.

Assim, se no texto de Castro Alves o mar aparece descrito por expressões carregadas de tensão, prenunciando a tragédia marítima que o poema irá narrar – “vagas [...] correm...cansam/como turba de infantes inquietas”; “o mar acende ardentias,/ Constelações”; “dois infinitos/ se encontram num abraço insano” (ALVES, 1996, p. 92) –; na canção de Chico Buarque aparece a praia, como espaço limiar entre o público e o privado, como uma zona de conforto demarcada por uma linha frágil, que não afasta a ameaça iminente de uma instabilidade.

Pensar a praia é também contemplar o símbolo do mar-oceano, entretanto, na praia, o mar é domesticado, controlado; é, à princípio, lugar de descanso, sossego, área de lazer prazeroso, onde se permite um retorno a um paraíso espacial. Com a descoberta dos poderes terapêuticos das águas, a praia torna-se:

[...] centro de reabilitação e divertimento, o desconhecido que o oceano representara culturalmente transforma-se em horizonte, também ele domado.[...] Consequentemente, a profundidade emerge e organiza-se em *linha de água*, recriada esta para derrotar definitivamente a ameaça do dilúvio ou, talvez melhor, do caos. (BERNARDES, 2009, p.523-524).

É, porém, um espaço limiar entre o mar e a terra, cujo limite é estabelecido por uma linha divisória tênue. No interior dessa zona, sente-se: de um lado, o pulsar do mar, que traz em seu bojo uma contínua ameaça de transbordamento e perturbação; do outro, a terra, com todos os seus conflitos, esquecidos temporariamente.

Enquanto artifício que é, a praia, transmutada em passeio público, em porto, em esplanada, em terraço, em cama, não deixará de corporizar uma dimensão de limite, de que o horizonte será sempre a contra-prova. De facto, ela permanecerá sempre a zona que separa a ordem orquestrada do horizonte e a iminência audível do caos. (BERNARDES, 2009, p.524).

E basta uma pequena alteração para que o momento paradisíaco escape e volte a atuar o tempo histórico da experiência. Além disso, a praia é um espaço aberto à visita que permite a entrada livre de diferentes camadas sociais. Apesar do estado de relaxamento e sossego, que seu espaço de lazer proporciona, os seus frequentadores não podem ficar completamente

reconfortados num estado de privacidade. O limite entre o público e o privado é também motivo de apreensão, pois a relação entre o individual e o social é exposta como uma questão a ser problematizada.

Na música “As caravanas”, a praia de Copacabana, que serve de cenário, é bastante significativa, já que se trata de lugar frequentadíssimo, cartão postal de uma das capitais mais famosas do Brasil. Assim, nos versos da canção de Chico Buarque, o cenário representa um lugar de acesso ao público, por onde circulam diferentes pessoas, num entrecruzar de vozes, que permite ao observador acompanhar a sociedade em movimento. Ele funciona, portanto, como a praça pública bakhtiniana, própria para motivação de enredo e realidade. Tal como os “lugares de contato e de encontro de pessoas heterogêneas – ruas, tabernas, estradas, banhos públicos, convés de navios, etc”, na praia é possível não só ver, como ouvir os antagonismos sociais envolvidos na composição. (BAKHTIN, 2009, p. 147).

É nessa paisagem de beira-mar da canção que se trava o embate da elite carioca e os moradores da favela. A sensação de instabilidade da elite, “Quando pinta em Copacabana/ A caravana do Arará, do Caxangá, da Chatuba/ A caravana do Irajá, o comboio da Penha” (BUARQUE, 2020), é sinalizada na música por uma inserção de ruídos provocados pelas batidas de instrumentos de percussão, com uma rápida modulação árabe: “Suburbanos tipo muçulmanos do Jacarezinho/A caminho do Jardim do Alá” (BUARQUE, 2020).

Tais ruídos figuram a interferência do outro, o marginalizado, que se insinua “e prolifera nos significantes corporais e sonoros” (WISNIK, 2007, p. 60). O ruído é desordenante, interferente, “destruidor, invasivo, terrível, ameaçador”, ele transmite uma expressão comunicativa que dá acesso ao mundo, e tanto é a sua força de sentido que:

Nas estruturas despóticas, onde o corpo da terra e do som é apropriado pelo poder mandante, o som passa a ser privilégio do centro despótico, e as margens e as contestações tendem a se tornar ruídos, cacófatos sociais a serem expurgados. A música começa a dar corpo sutil aos conflitos sociais. (WISNIK, 2002, p. 34).

De tal modo, a elite ao sentir-se desconfortada em dividir o mesmo espaço com o outro, passa a reclamar – “não há barreira que retenha esses estranhos” (BUARQUE, 2020) – e a prejudicar de forma pejorativa os moradores da favela. Estes são vistos por ela como pessoas perigosas, que agem criminosamente contra a ordem e a segurança pública. Em versos críticos, a polifonia bakhtiniana ecoa um “buchicho” um tanto grotesco vindo daquela elite bem educada:

É o bicho, é o buchicho, é a charanga
Diz que malocam seus facões e adagas
Em sungas estufadas e calções disformes
É, diz que eles têm picas enormes
E seus sacos são granadas
Lá das quebradas da Maré (BUARQUE, 2020)

“E ri-se a orquestra irônica”, agora não de Castro Alves, mas de Chico Buarque, quando os suburbanos “deixam em polvorosa”

A gente ordeira e virtuosa que apela
Pra polícia despachar de volta
O populacho pra favela
Ou pra Benguela, ou pra Guiné (BUARQUE, 2020).

Pronunciada em um tom lento, que vai aumentando até alcançar o ritmo do funk, a ironia rasga o véu das falsas aparências e aponta para as contradições. Diante deste estado de guerra, o poeta não se comporta de modo passivo, ele se provê de uma linguagem muito mais apta para a crítica, que para a lírica, como “estratagem para virar o mundo às avessas”, já que a ironia, conforme Lélia Parreira Duarte, “pode ser uma arma em um ataque satírico” (DUARTE, 1989, p.95). Com efeito, a ironia buarqueana desvela o contrassenso dessa gente ordeira e virtuosa que não só se vê dona privativa de um espaço público, mas que expressa gana de violência, quando aciona a polícia para prender arbitrariamente aqueles jovens considerados invasores: “Tem que bater/tem que matar engrossa a gritaria/Filha do medo, a raiva é mãe da covardia” (BUARQUE, 2020), levanta-se o coro de vozes com sons fortemente acentuados ao som da bateria.

Em continuidade, o percurso narrativo da música acompanha a cena dos jovens que são levados pela polícia e focaliza o interior do camburão, espécie de “nau errante”, ou mais propriamente, “navio negreiro” dos dias atuais.

E essa zoeira dentro da prisão
Crioulos empilhados no porão
De caravelas no alto mar (BUARQUE, 2020).

Dialogando com o passado de escravidão, a canção faz reverberar o verso do grupo O rappa (1994), “Todo camburão tem um pouco de navio negreiro” e faz sentir o pulsar contemporâneo, que não se caracteriza especificamente por expressar o momento atual. O contemporâneo mostra, paradoxalmente, o anacronismo do presente, ao “colocá-lo em relação com os outros tempos, de nele ler de modo inédito a história, de ‘citá-la’ segundo uma necessidade que não

provém de maneira alguma do seu arbítrio, mas de uma exigência à qual ele não pode responder” (AGAMBEN, 2009, p. 72). Como o artista contemporâneo, que “mantém fixo o olhar no seu tempo, para nele perceber não as luzes, mas o escuro” (AGAMBEN, 2009, p. 62), Chico Buarque deflagra a anacronia do país que, numa regressão à barbárie, assiste, em pleno século XXI, a cenas de maus tratos, próprias de uma sociedade de modelo escravocrata: “Ah, tem que bater, tem que matar, engrossa a gritaria/ Filha do medo, a raiva é mãe da covardia” (BUARQUE, 2020).

Assim, as “caravelas no alto mar” da canção transportam em sua poética a carga semântica do peso da diáspora histórica colonialista, imperialista, cuja intolerância usurpou o direito de existir dos africanos, judeus, muçulmanos e, agora, dos descendentes de escravos que moram nos morros cariocas. Estes, tratados como estrangeiros no Brasil, a elite deseja que sejam levados de volta à África. O que faz refletir sobre a constatação de que a sociedade evoluiu tecnicamente, sem que houvesse uma equivalência em termos de comportamento humano. Para Antonio Candido, ao contrário, houve uma proporção de correspondência invertida: “em comparação com outras eras passadas chegamos ao máximo de racionalidade técnica e de domínio sobre a natureza [...] No entanto, a irracionalidade do comportamento é também máxima” (CANDIDO, 2011, p. 02).

Tudo isso bem que poderia ser um devaneio provocado pela alta temperatura do sol, ou um delírio como cogita os versos de Castros Alves, numa flagrante atualidade: “Dizei-me vós, Senhor Deus,/ Se é loucura... se é verdade/ Tanto horror perante os céus...” (ALVES, 1996, p. 98). Mas é o realismo, como uma das tendências que integra a ficção contemporânea que se apresenta: “uma realidade suja, sórdida, violenta e desesperançada, uma realidade pouco palatável que, entretanto, é legível.” (JAGUARIBE, 2010, p.09). Porém, se se trata de uma arte realista, como compreender essa verve da lírica que parece delirar com a imagem do sol “que embaça os olhos e a razão”?

Ocorre que, diferenciando-se do descritivismo do realismo do século XIX e do realismo banal e sensacionalista da indústria midiática dos nossos tempos, o realismo da ficção contemporânea, como pode ser contemplado em “As caravanas”, promove o “aspecto performático e transformador da linguagem e da expressão artística privilegiando o efeito afetivo e sensível em detrimento da questão representativa” (SCHOLLHAMMER, 2009, p.57). Trata-se de um realismo que não se pauta mais pela objetividade fria dos fatos, mas pela estética de uma voz

narrativa que conta sua experiência de forma subjetivada, com uma sondagem psicológica de flagrante revelação. Isto posto, passemos a acompanhar este devaneio da canção com o sol.

4. O sol e seus reflexos do absurdo

A violência atrelada à irracionalidade é problematizada na música, fazendo repercutir um tema sociopsicológico, pois mostra no individual a roupagem do social. Mas, para se concretizar na arte, o aspecto abstrato do tema busca uma substância, pois, segundo Bachelard, “É necessário que uma causa sentimental, uma causa do coração se torne uma causa formal para que a obra tenha a variedade do verbo”, e, assim, constituir-se como poética (BACHELARD, 1998, p. 02). E com esse artifício que a imagem do sol ocupa o centro da canção, com uma riqueza de forma, de energia e poder. A ele são atribuídas todas as causas da situação trágica: “a culpa deve ser do sol”. Esse refrão, como outras passagens da música, retoma o livro *O estrangeiro*, de Albert Camus, publicado em 1942.

O enredo de *O estrangeiro* traz como narrador-personagem um homem chamado Meursault no cenário da Argélia, quando esta ainda era uma colônia francesa. Ele recebe um telegrama do asilo de idosos, informando-o da morte da mãe. A notícia é recebida com frieza e o personagem logo se desloca para a localidade onde ficava o asilo. Durante todo o período em que acompanha a cerimônia do velório, o filho age de modo indiferente, sem qualquer comoção. No momento do sepultamento, porém, devido à alta temperatura do sol, ele sente um desconforto físico e psicológico muito grande, como uma espécie de vertigem. Assim que termina a cerimônia fúnebre, retorna para casa, bastante extenuado, tem um longo sono. No dia seguinte, como se trata de um domingo, toma banhos de mar com a namorada Maria e aproveita bem o dia com outras atividades de lazer. Ao retornar ao trabalho, segue suas tarefas de modo habitual. A narrativa acompanha episódios de relacionamento amigável do personagem com as pessoas do condomínio em que mora e um deles passa a influenciar o desencadear das ações. É o caso de um conflito do colega Raimundo com um Árabe, irmão da mulher com quem este mantinha encontros amorosos. Nesse ínterim, Raimundo sente-se vigiado pelo Árabe. Segue-se que Raimundo convida Meursault e Maria para um passeio em uma casa de veraneio. Na estada da praia aparece o Árabe e, num instante em que Meursault vê-se sozinho com ele, diante de um sol de alta temperatura, aquele mesmo desconforto, no momento do enterro da mãe, retorna. A luz do sol reflete na lâmina do árabe uma imagem aterradora para Meursault, que, então dispara

um tiro de revólver no Árabe. A morte é instantânea, mas ele ainda assim, dá mais quatro tiros. É, então, levado para a prisão e, ao ser interrogado no tribunal sobre a causa do assassinato, “Disse rapidamente, misturando um pouco as palavras e consciente do meu ridículo, que fora por causa do sol.” (CAMUS, 2020, p.108). O protagonista é julgado e condenado à pena de morte, mas os argumentos que pesaram sobre ele não discutem o crime de assassinato, e sim o seu comportamento pessoal. O grande interesse estava no fato de mostrar-se indiferente à morte da mãe, os pormenores privativos da sua relação com a namorada no dia seguinte ao sepultamento, como o refestelar do casal nos banhos de mar e ir ao cinema para assistir a filme de comédia. No julgamento, tanto a fala do advogado, do procurador, do juiz são cobertas de contrassensos, ridículos, segundo o olhar do narrador-personagem. Na espera do momento de ser executado, Meursault reflete sobre os despropósitos dos representantes da justiça que o condenaram à pena de morte, “em nome do povo parisiense”, mais pelo fato dele mostrar frieza no período de luto, que pelo crime em si. O motivo da condenação que usava como justificativa uma representação moral ao país faz ele sentir-se um estrangeiro em sua própria terra e, assim, diante da morte iminente que o espera, a vida como um todo torna-se absurda. Segundo Camus, no momento em que as ações e o pensamento das pessoas da sua terra mostram-se completamente sem sentido, há um divórcio entre o ser e o lugar. Neste:

[...] universo repentinamente privado de ilusões e de luzes, [...] o homem se sente estrangeiro. É um exílio sem solução, porque está privado das lembranças de uma pátria perdida ou da esperança de uma terra prometida. Esse divórcio entre o homem e sua vida, o ator e seu cenário, é propriamente o sentimento do absurdo. (CAMUS, 2018, p.21).

Comprovando a afirmação de Roland Barthes de que “[...] alguma coisa neste livro continua a cantar” (BARTHES, 2004, p.98), Chico Buarque compõe a música “As caravanas” estabelecendo diversas relações com *O estrangeiro*, de Camus, a começar pela expressão de ser estrangeiro no seu próprio país e de vivenciar o absurdo da vida em sociedade. A canção se volta para os indivíduos que vivem a experiência de serem expulsos da sua própria terra por concidadãos, que os julgam em nome de uma pretensa ordem e segurança pública. São seres errantes, como os escravos trazidos da África, como também os seus descendentes, hoje, moradores da favela, que, como os muçulmanos e árabes, erram perdidos, sem acolhida. Para estes, é dirigida uma “raiva, filha do medo e mãe da covardia” (BUARQUE, 2020). Ambas as produções mostram a condição insustentável da humanidade e utilizam a imagem do sol como um meio simbólico de expressão.

O sol apresenta uma variedade de simbolismo, com uma ambiguidade paradoxal de representações tanto positiva, como negativa, “o sol é considerado fecundador. Mas também pode queimar e matar”, “gera e devora os seus filhos”. (CHEVALIER; GHERBRANT, 2005, p.835). A sua irradiação expressa a luz, o olho do mundo, o conhecimento, a razão, é símbolo de vida e calor. Em algumas culturas, representa o próprio Deus, é manifestação da divindade. Por outro lado, ainda que seu simbolismo esteja associado a uma energia iluminadora que congrega as forças produtivas e criadoras, também pode expressar o lado nocivo: queimar, secar a terra, destruir a vegetação.

Sob outro aspecto, é verdade, o sol é também destruidor, o princípio da seca à qual opõe-se a fecundidade. Na China os sóis excessivos deveriam ser abatidos por meio de flechas. [...] A produção e a destruição cíclica fazem dele um símbolo de Maya, mãe das formas e ilusão cósmica. (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2005, p. 836).

Arrazadora, agressiva, destrutiva, a luz solar, dependendo do horário, do clima e do horário do dia, pode cegar ou mesmo trazer uma visão ilusória, como a miragem do sol do deserto.

De tal modo, no livro *O estrangeiro*, do escritor franco-argelino, “o fogo solar funciona com o rigor da Necessidade antiga. Como em toda obra autêntica, o elemento mítico não pára de desenvolver suas figuras [...]” (BARTHES, 2004, p.97). Na narrativa de Camus, o sol torna a paisagem deprimente e inumana, esmaga, estilhaça, dá bofetadas no personagem: “Hoje, o sol transbordante, que fazia estremecer a paisagem, tornava-a deprimente e desumana”; “o dia, já cheio de sol, atingiu-me como uma bofetada”; “O sol estava agora esmagador.” (CAMUS, 2020, p. 24, 53,60).

No momento do enterro da mãe “O brilho do céu era insuportável”, chegando ao ponto de derreter o asfalto, “perturbava o olhar e as idéias.” (CAMUS, 2020, p. 25). Assim também na praia, quando se vê sozinho diante do árabe, sente aquela mesma sensação de desconforto diante do sol:

O queimar do sol ganhava-me as faces e senti gotas de suor se acumularem nas minhas sobrancelhas. Era o mesmo sol do dia em que enterrara mamãe e, como então, doía-me, sobretudo a testa, e todas as suas veias batiam junto debaixo da pele. Por causa deste queimar, que já não podia suportar, fiz um movimento para a frente. Sabia que era estupidez, que não me livraria do sol, se desse um passo em frente. Mas dei um passo, um só passo à frente. E desta vez, sem se levantar, o árabe tirou a faca, que ele me exibiu ao sol. A luz brilhou no aço e era como se uma longa lâmina fulgurante me atingisse a testa. No mesmo momento, o suor acumulado nas sobrancelhas correu de repente pelas pálpebras, recobrando-as com um véu morno e espesso. Meus olhos ficaram cegos, por trás desta cortina de lágrimas e de sal. (CAMUS, 2020, p. 63-64).

É de notar como o astro, além de assumir um animismo antropomórfico que possibilita dar pancadas em Meursault, aparece armado com uma espada de fogo:

Sentia apenas os címbalos do sol na testa e, de modo difuso, a lâmina brilhante da faca sempre diante de mim, sempre diante de mim. Esta espada incandescente corroía as pestanas e penetrava meus olhos doloridos. Foi então que tudo vacilou. O mar trouxe um sopro espesso e ardente. Pareceu-me que o céu se abria em toda a sua extensão, deixando chover fogo. Todo o meu ser se retesou e crispei a mão sobre o revólver. O gatilho cedeu, toquei o ventre polido da coronha e foi aí, no barulho seco e ensurdecedor, que tudo começou. Sacudi o suor e o sol. Compreendi que destruíra o equilíbrio do dia, o silêncio excepcional de uma praia onde havia sido feliz. Então atirei quatro vezes ainda num corpo inerte em que as balas se enterravam sem que se desse por isso. E era como se desse quatro batidas secas na porta da desgraça. (CAMUS, 2020, p. 64).

Em “As caravanas”, a voz lírica também se envolve de maneira fantasiosa e passa por um estado alucinatório, cujo pensamento circular e repetitivo “opera como estrela. Retorna ao seu centro para emitir novos raios” (BACHELARD, 1994, p. 167), num movimento que acompanha o giro do sol, tal como nos versos do refrão:

Sol, a culpa deve ser do sol
Que bate na moleira, o sol
Que estoura as veias, o suor
Que embaça os olhos e a razão (BUARQUE, 2020).

Consoante com tais imagens simbólicas, na atmosfera de alucinação da música, tal como os “sonhos dos biliosos”, que são “de fogo, de incêndios, de guerras, de assassinios” (BACHELARD, 1998, p.04), a ânsia de agressividade do eu-lírico é deslocada para o sol, sendo o elemento fogo representado pelo seu poder de violência, visíveis nas ações: “de torrar os miolos”, “bater na moleira”, “estourar as veias” (BUARQUE, 2020). Nessa instância de auto-julgamento, o eu-lírico, por meio do processo de transferência da culpa, tenta encobrir os atos arbitrários de si mesmo, afastando-os para um segundo plano, enquanto faz sobressair a violência do sol. Porém, aqueles que se põe a ouvir ou ler os versos sabem que “a violência do astro” figura a violência do próprio homem, posto que, “o martírio da terra”, independente do espaço onde ocorra, seja nas cidades ou n’*Os sertões*, conforme indica Euclides da Cunha (2004), encena a luta humana numa sociedade de forças desiguais. Nesse terreno de contrastes, cria-se uma atmosfera do absurdo, que parece suspender o real.

Em *O estrangeiro*, o assassinato cometido por um homem, cujo olhar e as idéias estavam perturbados pelo efeito do sol, desestabiliza a razão, chegando a reconhecer “que destruíra o

equilíbrio do dia” (CAMUS, 2020, p. 64). Na letra de Chico Buarque, o eu-lírico, ao tomar consciência da insanidade da situação, pensa também estar louco. Nessa instância paradoxal, em que “o fogo solar tem a função de iluminar e enviciar o absurdo da cena” (BARTHES, 2004, p.97), o réu ao ser julgado faz, simultaneamente, o julgamento da sociedade de que faz parte:

Ou doido sou eu que escuto vozes
Não há gente tão insana
Nem caravana do Arará
Não há, não há (BUARQUE, 2020).

Aparece, assim, a experiência do absurdo, que segundo Camus, pode-se manifestar numa sensação de “mal-estar diante da desumanidade do próprio homem, essa incalculável queda diante da imagem daquilo que somos, essa ‘náusea’ como a denomina um autor dos nossos dias, é também o absurdo.”(CAMUS, 2018, p.29). O mundo, em tais circunstâncias, não se mostra razoável e a linguagem da loucura de um sujeito em desordem e sem direção passa a ser portavoz das realidades mais difíceis de serem aceitas.

Diante de uma realidade tão insuportável, a expressão encontra como subterfúgio verbal a denegação, a qual, segundo Freud, para se ter acesso ao cerne do seu conteúdo, o “não” deve ser desprezado e considerado como função significativa apenas o restante da sentença pronunciada (FREUD, 2006). Procedendo-se desse modo, a frase “não há gente tão insana/ Nem caravana do Arará” (BUARQUE, 2020) confirma a existência de uma realidade corrosiva e desesperadora: “há gente tão insana”. Reconhece-se uma visão cética, porém, longe de veicular uma indiferença ou uma aceitação demissionária de um realismo frio, a composição, pela performance estética de seus elementos, aguça a percepção do real e faz com que o tom de criticidade denuncie e passe a repercutir.

5. Considerações finais

Contempla-se um momento da poesia contemporânea em que se nota uma ausência de utopias e de paradigmas a serem percorridos. A poesia parece não mais encontrar o refúgio mágico e consolador da arte, sem conseguir escapar da própria realidade indesejável com a qual se defronta. No caso do poema-canção “As caravanas”, apesar da perspectiva realista, não se trata de um realismo determinista, como o do século XIX, mas de uma representação estética que

trabalha a subjetividade da experiência da voz lírica, com uma sondagem psicológica e simbólica, cujo resultado é bastante revelador.

Pela proximidade com a cena do cotidiano, Chico Buarque, como o poeta contemporâneo, vai buscar o passado das obras literárias e o faz não por conservadorismo, mas para encontrar as luzes que permitem enxergar a obscuridade do presente. Assim, “As caravanas” de Copacabana, em seu diálogo com “O navio negreiro”, a tragédia no mar, e *O estrangeiro*, a tragédia solar, por meio de imagens e símbolos poéticos, fazem sentir o pulsar da contemporaneidade a deflagrar a tragédia do presente, marcada por uma absurda irracionalidade em relação ao tratamento humano.

Chico Buarque, a partir da consciência dos problemas sociais mais candentes que envolvem a sociedade, com uma inteligência sensitiva, maneja os instrumentos de sons, versos, imagens e estrutura em linguagem artística a experiência dispersa, amorfa do cotidiano. Por uma orquestração irônica e estridente de vozes, rumores e ruídos, expõe a quebra da estabilidade e o conflito das relações sociais, num embate de forças desiguais.

O valor desse arranjo, ao promover um vínculo entre estética e sociedade, com o olhar direcionado, sobretudo, para os indivíduos que estão à margem, é altamente positivo, posto que, segundo Adorno (2011), os desprivilegiados são “antenas dos pulsares” das adversidades da economia e do social; e trazê-los para o discurso da composição é contribuir para a elaboração de uma arte mais autêntica.

Com efeito, a performance da arte buarqueana não só contagia, mas também constringe a consciência. Por meio dela, o imaginário é ativado e a poesia da letra, em sua linguagem simbólica, reúne os saberes dispersos do mundo e coloca o pensamento em ação; enquanto o poder do ritmo faz vibrar as energias corporais, tocando na sensibilidade. O que retira o leitor/ouvinte de sua passividade, num processo de envolvimento, em que a subjetividade passa a participar da comunidade da vida.

Referências

Alves, Castro. O navio negreiro: Tragédia no mar. In: As melhores poesias. São Paulo: Núcleo, 1996, p. 92-108.

ADORNO, Theodor W. Introdução à sociologia da música. Trad. Fernando R. de Moraes Barros. São Paulo: Unesp, 2011.

AGAMBEN, Giorgio. O que é o contemporâneo? Trad. Vinícius Nicastro Honesko. Chapecó: Argos, 2009.

BACHELARD, Gaston. A água e os sonhos. Ensaio sobre a imaginação da matéria. Trad. Antônio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

BACHELARD, Gaston. A psicanálise do fogo. Trad. Paulo Neves. São Paulo: Martins Fontes, 1994.

BAKHTIN, Mikhail. Problemas da poética de Dostoiévski. Tradução de Paulo Bezerra. 5. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2010.

BARTHES, Roland. O estrangeiro, romance solar. In: Inéditos. V.2. Crítica. Trad. Ivone Castilho Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 2004, p. 92-98.

BERNARDES, Joana Duarte. Limite e utopia. A praia como limiar. In: Biblos. V. 7 . Revista da Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra. V. 07. Coimbra, p.521-548, 2009. Disponível em: https://digitalis.uc.pt/pt-pt/artigo/limite_e_utopia_praia_como_limiar. Acesso: 12 ago. de 2020.

BUARQUE, Chico. Uma palavra. In: BUARQUE, Chico. Songbook. V.4. 3ed. Rio de Janeiro: Lumiar, 1999, p.208-210.

BUARQUE, Chico. As caravanas. In: Caravanas. Álbum. Rio de Janeiro: Biscoito Fino, 2017. Disponível em: <https://www.lettras.mus.br/chico-buarque/as-caravanas/#album:caravanas-2017>. Acesso em: 26 set. 2020.

CAMUS, Albert. O estrangeiro. Trad. Valerie Rumjanek. 51.ed. Rio de Janeiro: Record, 2020.

CAMUS, Albert. Um raciocínio absurdo. In: O mito de Sísifo. Trad. Ari Roitman e Paulina Watch. 10 ed. Rio de Janeiro: BestBolso, 2018, p.15-69.

CANDIDO, Antonio. O direito à Literatura. In: Vários escritos. 5 ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2011, p.171-193.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. Dicionário de símbolos: Mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números. Trad. Vera da Costa. 19 ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2005.

CUNHA, Euclides da. Os Sertões. Campanha de Canudos. Edição crítica de Walnice Nogueira Galvão. 2. ed. São Paulo: Ática, 2004.

DUARTE, Lélia Parreira. Ironia, revolução e literatura. Cadernos de Linguística e Teoria literária. Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais, nº. 22-24. p. 92-113, 1989. Disponível em: <http://periodicos.lettras.ufmg.br/index.php/cltl/article/view/10164/9075> Acesso 12 de Agosto de 2020.

FREUD, Sigmund. A negativa. In: FREUD, Sigmund. O ego e o id e outros trabalhos (1923-1925) V. XIX. Trad. Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Imago, 2006, p. 263-269.

JAGUARIBE, Beatriz. Ficções do real: notas sobre as estéticas do realismo e pedagogias do olhar na América Latina contemporânea. In: Ciberlegenda. Periódico da Universidade Federal Fluminense UFF, n. 23. p. 06-14, 2010. Disponível em: <http://www.uff.br/?q=revista/ciberlegenda>. Acesso em: 25 jul. 2020.

JOSÉ, Caio Jesus Granduque. As caravanas para Chico e Camus, o mediterrâneo também é aqui. Disponível em: <https://portal-justificando.jusbrasil.com.br/noticias/500437608/as-caravanas-para-chico-e-camus-o-mediterraneo-tambem-e-aqui?ref=serp>. Acesso em 11 ago. de 2020.

MENESES, Adélia Bezerra de. Desenho mágico poesia e política em Chico Buarque. São Paulo: Hucitec, 1982.

MORAIS, Márcia Marques de. O homem humano na literatura psicanalítica de Grande sertão: veredas. Entrevista concedida para Ricardo Machado. In: Revista do Instituto Humanitas Unisinos. Porto Alegre. Ed. 538, 05 de Agosto. 2019. Disponível em: <http://www.ihuonline.unisinos.br/artigo/7607-o-homem-humano-na-literatura-psicanalitica-de-grande-sertao-veredas>. Acesso em 26 set. 2020.

O RAPPÀ. Todo camburão tem um pouco de navio negreiro. In: O RAPPÀ. Disco sonoro. Rio de Janeiro: Sony, 1994.

PLATÃO. A República. Trad. Pietro Nassetti. São Paulo: Martin Claret, 2002.

SILVA, Anazildo Vasconcelos da. A poética e a nova poética de Chico Buarque. Rio de Janeiro: LTDA, 1980.

ORTEGA, Rodrigo. O 'parça' do Chico Buarque: quem é o funkeiro que levou o batidão ao novo disco do cantor? Disponível em: <https://g1.globo.com/musica/rock-in-rio/2017/noticia/o-parca-do-chico-buarque-quem-e-o-funkeiro-que-levou-o-batidao-ao-novo-disco-do-cantor.ghtml>. Acesso em: 12 de ago. 2020

SCHOLLHAMMER, Karl Erik. Ficção brasileira contemporânea. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 2009.

SISCAR, Marcos. A cisma da poesia brasileira. In: Sibila Revista de poesia e cultura. Trad. Milena Magalhães. n.8-9, ano 05, Ateliê editorial, 2005. https://www.germinaliteratura.com.br/sibila2005_acismadapoesia.htm. Acesso em: 08 de ago. 2020.

WISNIK, José Miguel. Entre o erudito e o popular. In: Revista de História, n. 157, USP, São Paulo, p.55-72, 2º semestre de 2007. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/revhistoria/article/view/19062>. Acesso em 12 de Ago..

WISNIK, José Miguel. O som e o sentido Uma outra história das músicas. 2 ed. São Paulo: Companhia das letras, 2002.