

## *A ética da libertação no álbum “Carioca”, de Chico Buarque: um diálogo filosófico-musical*

*Ricardo Prestes Pazello\**

**Resumo:** Chico Buarque, um ícone da música popular brasileira; Enrique Dussel, um dos mais importantes nomes da filosofia latino-americana. Este artigo busca, justamente, a junção destas duas personagens a partir de um diálogo filosófico-musical. E o foco de tal diálogo se apresenta como sendo as aproximações mais do que possíveis entre o disco “Carioca”, de Chico Buarque, e a proposição da ética da libertação, de Dussel. Passeando pelas canções de Chico, o trabalho intenta clarificar a filosofia dusseliana, em sua arquitetônica ética, momento essencial das reflexões teóricas do continente, dando vez a uma interpretação simbólica, além de factível, para o entendimento da América Latina.

**Palavras-chave:** Chico Buarque; ética da libertação; música e filosofia.

**Resumen:** Chico Buarque, un ícono de la música popular brasileña; Enrique Dussel, un de los más importantes nombres de la filosofía latinoamericana. Este texto busca, justamente, la unión de estos dos personajes desde un diálogo filosófico-musical. Y el foco de este diálogo se presenta como las aproximaciones más que posibles entre el disco “Carioca”, de Chico Buarque, y la proposición de la ética de la liberación, de Dussel. Paseando por las canciones de Chico, el trabajo intenta elucidar la filosofía dusseliana, en su arquitectónica ética, momento esencial de las reflexiones teóricas del continente, posibilitando una interpretación simbólica, además de factible, hacia la comprensión de América Latina.

**Palabras-Clave:** Chico Buarque; ética de la liberación; música y filosofía.

\* Mestrando em Filosofia e Teoria do Direito pelo Curso de Pós-Graduação em Direito da Universidade Federal de Santa Catarina (CPGD/UFSC), bolsista CAPES e músico amador. Correl: ricardo2p@yahoo.com.br

*Aos amigos que comigo gastaram pouco mais que tempo na fila do “Carioca”, em Curitiba: Prêntici, Gustavo, Daiane, Alfredo, Liliam, Rodrigo, Tiago, André, Alexandre, Ênio, João e Tais*

Não. Não é o disco mais “político” de Chico Buarque. Talvez esteja longe das que se tornaram as mais compreensivas fórmulas de engajamento político que acabaram por irrigar todo o continente latino-americano, assolado que esteve por ditaduras militares de genealogia imperialista estadunidense. O compositor, que como tantos outros enfrentara o exílio e que esculpira verdadeiras jóias musicais politizadas do continente, parece conseguir se libertar da exigência de dizer o que sua geração queria ouvir,<sup>1</sup> mas sem deixar de lado a necessária sensibilidade que faz de seu cancionista um dos mais apurados e sofisticados da multifacetada MPB.

De longe um dos maiores embaixadores populares da arte latino-americana, tendo gravado canções dos cubanos Sívio Rodriguez (“Pequeña serenata diurna”) e Pablo Milanés (“Yolanda”, “Como si fuera la primavera” e “Canción por unidad latinoamericana”), além de sua aproximação com “La Negra” argentina Mercedes Sosa, chegara a gravar nos idos de 1980 um álbum para os irmãos continentais, intitulado “Chico Buarque en español”.

E é a partir de tal histórico que podemos concluir pela mensagem soada nas entrelinhas de seu último trabalho, “Carioca”. Não se trata, obviamente, de querer encontrar em Chico uma interlocução explícita com corrente vital da filosofia da América Latina, mas de conseguir lobrigar em sua obra um reflexo desse pensamento que vem galgando espaço privilegiado para a práxis continental. Referimo-nos aqui à construção teórica dos filósofos da libertação

---

<sup>1</sup> No especial para a televisão francesa de 1990, “Chico ou O país da delicadeza perdida”, lançado em DVD no Brasil em 2003, Chico Buarque comenta seu sentimento de liberdade em relação às encomendas, que seu histórico de artista popular construiu: “muitas vezes precisando, sentindo necessidade de dizer coisas que as pessoas esperavam de mim”. Quanto a seu disco de 1989, “Chico Buarque” – e diríamos que o mesmo vale para todos os seguintes: “Paratodos” (1993), “Uma palavra” (1995), “As cidades” (1998) e “Carioca” (2006) –, argumenta que, “nesse sentido, talvez seja uma música mais livre, seja uma poesia mais pura. Estou dizendo alguma coisa que ninguém talvez espere de mim, uma coisa que eu tenho necessidade minha, minha e profunda, de dizer”.

e, em especial, à de Enrique Dussel, pensador argentino radicado no México desde seu exílio decorrente de um atentado a bomba em sua casa, em Mendoza.

A filosofia da libertação sói ser confundida com a teologia da libertação, que encontra no Brasil alguns expoentes, como os irmãos Boff e que tem também em Dussel e no nome de Gustavo Gutiérrez seus grandes difusores, vertente junto com a qual nasceu mas com a qual não se confunde, por seu interesse teórico-crítico e por sua orientação política. Todavia, os filósofos da libertação não se preocupam em reduzir esta filosofia à política e a seus agentes por profissão (e não por vocação). E é daí que faz sentido o diálogo musical-literário da “ética da libertação” com as músicas de Chico Buarque de Holanda.

Se, por seu turno, o disco “Carioca” não é o mais político do compositor brasileiro, tampouco o livro de Dussel de título “Ética da libertação” é uma redução da filosofia à política. Não que possamos cindi-las no real concreto, mas são inegáveis as preocupações que as distinguem. Ao dizermos isso não estamos crendo em conceito redentor de “ciência” que tenha êxito em fragmentar todo o conhecimento, o que, por decorrência, significa não adotar uma postura de relativismo absoluto quanto à sistematização dos saberes. O que nos interessa demonstrar é, contudo, que a política não se reduz ao âmbito institucional das sociedades contemporâneas e que, invertendo o axioma por nós mesmos aduzido, a política é igualmente (bem como necessariamente) também filosofia.

Recentemente, a preocupação de Dussel, por exemplo, tem sido bastante comprometida com o estudo da política, empreita que ainda não concluiu mas que já apresenta seminais frutos (em especial com as obras “Hacia una filosofía política crítica”, “20 tesis de política” e os dois primeiros volumes de “Política de la liberación”, bem assim com seu curso de filosofia política na UNAM/México). Ocorre que tal interesse politológico foi antecedido por uma longa trajetória de aprofundamentos no tema da ética, que vai desde 1973 até 1998 (os cinco volumes de “Para uma ética da libertação latino-americana” e “Ética da libertação na idade da exclusão e da globalização”, respectivamente).

Assim sendo, apresenta-se-nos vaticinante a interconexão entre a ética da libertação dusseliana e a proposta musical de Chico Buarque, notadamente em seu último disco, a fim de se enriquecer o debate teórico a partir de um prisma popular (ou popularizado) que é o da cultura artística latino-americana. Mas,

objetemos nós, para que isso se concretize necessário se faz escutar e cantar as músicas de Chico, assim como necessária é a práxis libertadora em Dussel.

## 1) Admoestação prévia

A arquitetônica ética de Dussel aparece-nos como uma harmonia bossa-novista para a análise crítica dos sons requintadíssimos que efluem de Chico Buarque. O refinamento também acomete a construção dusseliana e, por isso mesmo, há aí um casamento perfeito entre filosofia e música.

Para o estudioso da América Latina, de cultura autóctone mas não só, a metodologia dusseliana não pode passar despercebida. Esta parte de uma compreensão analética que busca superar a dialética da filosofia clássica europeia. Justamente por sua posição geográfica, a analética supõe um confronto entre exterioridade (periferia) e totalidade (centro). A exterioridade – transcendentalidade interior – refere-se a uma totalidade; é exterior a esta totalidade, sendo-lhe metafisicamente intestina. E aqui é que jaz sua recepção na arquitetônica ética: sem neutralismos, a ética assume sua posição como sendo uma ética da exterioridade, da alteridade.

Longe, porém, do melifluismo que se aninha nos discursos conciliadores e em-cima-do-muro, mormente quando se fala em “ciência”, a propositura teórica de Dussel objetiva, sem maiores rodeios, a libertação dessa exterioridade, representada, acima de tudo, pelas nações oprimidas do terceiro mundo e, entre elas, as da América Latina.

Assim é que podemos esboçar o quadro ético da libertação. Mais especificamente, ele se divide em seis momentos, os quais têm duas grandes partes. Sentimos por termos de reduzir tão caprichosamente o extenso debate de Dussel acerca da ética, contudo esta simplificação é necessária vez que o que nos interessa aqui é seu diálogo com a obra de Chico. Sem esta ressalva, não poderíamos prosseguir e, já que com ela nos deparamos, voltemos à ética e sua analítica.

Dizíamos que são duas partes e seis momentos. Na primeira parte, há a iniciativa da afirmação teórica, muito mais uma afirmação de intelectualidade do filósofo latino-americano, contra seus adversários (dentre outros, os

*comunitaristas* como Mac Intaire e Charles Têilor, Lúman e a *racionalidade sistêmica* e, principalmente, os filósofos da *ética do discurso* como Ápel e Hábermas), que uma afirmação de um dever-ser abstrato. Em todo caso, é um momento de fundamentação.

A ética de Dussel é uma ética da vida. Ele próprio o reitera por toda sua obra. Desse modo e em última instância, a fundamentação que se faz é relativa à vida, como verdadeiro paradigma. Logo, fundamenta-se a vida, a vida que deve ser afirmada. E tal fundamentação ético-originária encontra três momentos éticos, quais sejam, o material, o formal e o de factibilidade. Respectivamente, pois, trata-se da afirmação da vida concreta, da necessária intersubjetividade dos viventes e do aperfeiçoamento da razão e sua capacidade de concretização.

No entanto, a fundamentação da vida não é suficiente, apesar de necessária. Isto porque tem sido constantemente negada. A negação da vida implica um salto ético que não se restringe a sua mera afirmação. É preciso reafirmar a afirmação, ou melhor, negar a negação da vida. Aqui, os momentos ganham uma adjetivação crítica, vale dizer, constituem-se em momentos material crítico, formal crítico e de factibilidade crítica. É na crítica ético-pré-originária que se vêem as vítimas, com suas vidas negadas, suas vozes caladas e sua libertação obstada. Porém, mais do que crítica, trata-se de um convite à organização da contra-hegemonia para o inédito viável, o novo consenso, a transformação (que pode ou não ser revolucionária).

Como veremos, Chico Buarque faz transparecer toda essa arquitetônica. Enfatizamos que não se trata, contudo, de encontrar a pérola na fuça dos porcos. Talvez Chico nem conheça Dussel ou só o conheça mediatamente, por meio do movimento cristão que deu origem à teologia da libertação e que mobilizou as massas no Brasil da ditadura de 1964, freqüente alvo de críticas do compositor. Como dissemos, não coincidem teologia e filosofia da libertação, ainda que tampouco sejam excludentes. As canções do disco “Carioca” trazem, todavia, possíveis instrumentos para o entendimento e aceitação da arquitetônica de Dussel que inclusive já se dedicara, antropólogo que também é, às questões culturais e artísticas do continente e justamente para quem “deve-se considerar que na cultura popular estão dados todos os elementos fundidos”.<sup>2</sup> E aqui

<sup>2</sup> DUSSEL, Enrique Domingo. “Cultura imperial, cultura ilustrada e libertação da cultura popular”. Em: \_\_\_\_\_. *Oito ensaios sobre cultura latino-americana e libertação*. Tradução de Sandra Trabucco Valenzuela. São Paulo: Paulinas, 1997, p. 146. No mesmo parágrafo de onde se

fazemos uso da hermenêutica como mediação diatópica para a compreensão recíproca que pode trabalhar a favor da unificação da luta latino-americana para sua libertação. E vamos ao concerto!

## 2) *Subúrbio*: momento material crítico

“Carioca” é o título do último disco autoral de Chico Buarque, vindo a público em 2006 (no ano seguinte, Chico gravou a versão ao vivo do álbum). Segundo o compositor, é uma homenagem a São Paulo... Surpreende-se, provavelmente, aquele que o ouve, seja porque Chico seja mesmo “carioca” (sendo que paulista quem era era seu pai, Sérgio Buarque de Holanda: “o meu pai era paulista...”), mas homenageia São Paulo porque aí todos os chamam de “carioca”; seja porque “Carioca” é a primeira faixa (portanto, “Carioca” também é uma canção) de seu “As cidades”, último disco solo e autoral antes de “Carioca”. E desde já cabe uma aproximação, ainda que não seja das melhores analogias, ao se perceber que dentro de todas as “cidades” (totalidade), há uma especial que dela sai (pois é interior a elas) e se mostra como um outro “sistema” (ou álbum), “Carioca” (exterioridade).

É claro que em termos de Brasil, fica difícil reconhecer a exterioridade do centro do país: Rio-São Paulo. Ocorre que, como procuraremos demonstrar, não é do centro do Brasil que se está falar, do Brasil que se vê na tevê.

O que caracteriza esta “outra” cidade é a sua negatividade. E é dela que Chico parte:

---

retira a citação, Dussel explica que “trata-se de uma questão cultural que se expressa em diversos níveis da arte popular, música popular, língua, tradição e símbolos que muitas vezes, embora não do todo, são captados pelo folclore”. Ainda, apresenta um exemplo bastante propício: “se tomarmos o exemplo do tango *Margot*, de Celedonio Flores, de 1918, descobrimos um verdadeiro tango de crítica social. Margarita vivia num bairro da periferia, num cortiço; mas Margarita vendeu seu corpo a um rapaz do ‘centro’ de Buenos Aires, um aristocrata e oligarca, para poder subir e viver. É todo um erotismo que é, ao mesmo tempo, uma crítica social porque retrata a estrutura da ‘periferia’ de Buenos Aires, onde o rapaz pobre é quem grita – e por isso o tango é tão triste – que lhe roubaram o seu amor. E Margarita chama-se ‘Margot’, a prostituta do homem do ‘centro’. O homem do ‘centro’, que por sua vez exige que sua mulher oligarca seja virgem, dá-se à prostituição com a mulher do povo, ‘prostituindo-a’. Ali há um protesto profundamente social. Essa é a arte popular crítica libertadora”. No Brasil, analogia poderia ser feita com os sambas de Adoniran Barbosa, sendo a “Saudosa maloca” seu ápice de protesto!

“Lá não tem brisa  
 Não tem verde-azuis  
 Não tem frescura nem atrevimento  
 Lá não figura no mapa...”

Esta outra cidade é o “subúrbio”, periferia que se contrapõe ao centro, sem nenhuma inferioridade que não a econômica. Não tem mar nem brisa, mas tem morro no “avesso da montanha”; não tem olhos verdes nem azuis, mas muitos olhos vazados de já não ver; o ar não é fresco, não há espaço para vanguardismos burgueses, pois a “chapa é quente” e a luz do sol é dura.

Como podemos ver, Chico começa pelo não-ser. “Lá”, diz ele, “não figura no mapa”, pois as cartas geológicas e seus relevos são esquecidos pelas urbanas com suas retas e logradouros públicos. É uma geografia da exclusão. É a preocupação geopolítica com a qual se preocupara Dussel no longínquo ano de 1977, quando, no exílio, ressystematizara sua “Filosofia da libertação” e colocara em construção sua crítica ao eurocentrismo que renega os mundos dos terceiros em sua autonomia, apesar de sua fidelidade ao imperialismo.

Eis, portanto, o momento material crítico. Mas a arquitetura ética de Dussel não se inicia pela afirmação, pela fundamentação? Por que essa heterodoxia quando o que se quer é achar os pontos comuns, homocinéticos? Ainda que não queiramos, sejamos um pouco escolásticos, e apresentemos a resposta do próprio Dussel ao apresentar o capítulo do momento material:

recomendamos por isso, para compreender a importância e o sentido desta ética de conteúdo material [1º momento], ler primeiramente o *capítulo 4*, que é o tema inicial crítico desta Ética da Libertação. De fato, neste *capítulo 1* se fundamenta *afirmativamente* a possibilidade de negar o negado como a origem do processo crítico material da ética, que será descrita a partir da *Segunda Parte*: a crítica ética. Depois de lido o *capítulo 4*, poder-se-á compreender melhor a importância da ética material *positiva* que passaremos a descrever.<sup>3</sup>

<sup>3</sup> DUSSEL, E D. *Ética da libertação na idade da globalização e da exclusão*. Tradução de Ephraim F. Alves, Jaime A. Clasen e Lúcia M. E. Orth. 2 ed. Petrópolis: Vozes, 2002, p. 94.

O subúrbio, entretanto, não se reduz a um ponto de partida, pois também é a metafísica da totalidade, a chegada possível na libertação. Dussel, em sua “Ética da libertação”, é preciso: “A aplicação concreta dos três princípios (material, formal e de factibilidade) não deve, de forma alguma, guardar a ordem em que os expusemos sistemática e pedagogicamente. É como uma espiral onde, ademais, se cruzam as diversas aplicações”.<sup>4</sup> A aplicação dos mesmos, aqui na apreciação do “Carioca”, não se resolve sem esta advertência. E ela se torna bastante clara conforme “Subúrbio” se desenvolve:

“Fala, Penha  
Fala, Irajá  
Fala, Olaria  
Fala, Acari, Vigário Geral,  
Fala, Piedade...”

Ainda que estejamos tratando do momento material crítico, o necessário âmbito formal da intersubjetividade crítica já cerra fileiras. É o apelo às várias comunidades da periferia, da cidade que é conhecida por sua maravilha de cenário. Mas ali não há cor, pinturas ou “vaidosias”. Há fome, há alienação e há resistência, ainda que também gente humilde, e vontade de falar. Apela-se, assim, para que falem e isto demonstra a articulação crítica do intelectual com o povo, com a comunidade de vítimas, como apõe Dussel.

E o subúrbio é em potência o epicentro da transformação, a exterioridade que se rebela de sua totalidade opressora e se faz sentir, o que mais do que sua origem latina do sentido auditivo é um plexo de sentidos para além de o falar, factivelmente:

“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

<sup>4</sup> DUSSEL, E D. *Ética da libertação na idade da globalização e da exclusão*, p. 280.



De ser tão maravilhosa...”

Aqui, as metáforas da poesia popular de Chico se extremam. A música foi gravada como um choro-canção, abusando das duas vertentes rítmicas que mais influenciariam o cantor: a bossa-nova, sua harmonia de asfalto e de beira-mar, de um tempo em que se descia-subia o morro com mais facilidade e para fins mais explosivos que tóxicos; e o samba-choro, à Pixinguinha e à Noel Rosa, com uma baixaria que faz arrepiar a alma, tamanha a utilização da escala cromática nas cabeças dos tempos suburbanos. E novamente aí está o poeta orgânico da transformação (como o filósofo) a incitar o factível do ir, do levar, do dançar, do falar e, notadamente, do desbancar. Tirar a banca da pseudo-maravilha é a missão do lado da cidade em que o sal provém mais do suor que da praia.

E novamente a canção retorna<sup>5</sup> ao momento material, recolocando em movimento os três momentos críticos que melhor fazem entender a fundamentação ética de sua proposta. Nus, andam pelas encruzilhadas homens sincréticos temendo a Deus e a seus orixás. Esperam a redenção de uma imagem de concreto armado que lhes vira as costas, mas ao soltarem sua voz (e são tantas as comunidades mencionadas!) carregam cruz e tambores, metáforas teológicas de Chico bastante esclarecedoras. E o intelectual comprometido quer se fazer refém, re-sponsável (qual Lévinas) pelo outro, e não só quando pintam as enxurdadas águas de março:

“Que futuro tem  
Aquele gente toda  
Perdido em ti  
Eu ando em roda  
É pau, é pedra

<sup>5</sup> Dentre as várias análises feitas pela imprensa, destaquemos a de Marcelo Coelho, para quem “Subúrbio” possui “uma melodia hipnótica, repetitiva, circular” e é receptáculo de muitas “ambigüidades mais incômodas, difíceis de avaliar”. E sua considerável conclusão não poderia ser outra: “a oposição entre ‘lá’ e ‘aqui’, muito marcada na letra de ‘Subúrbio’, produz um certo mal-estar, que afinal é o de todo sujeito que, sem abrir mão de seus privilégios, reconhece que a situação social brasileira é insustentável”. COELHO, Marcelo. “Nós aqui, e eles lá”. Em: *Folha de São Paulo*, 14 de junho de 2006 (este e outros artigos da “fortuna crítica” de Chico Buarque, conferir em <http://chicobuarque.uol.com.br/critica>).

É fim de linha  
É lenha, é fogo, é foda...”

E alguém, em outra oitava, parece responder: “falou”...

### 3) *Pulsa*: momento material

Como depois da prática e da autogestão, o melhor educador é o exemplo, esperamos que a exemplificação que abre o álbum de Chico Buarque tenha sido feliz vetor para a inteligência da seqüência dos momentos da arquitetônica ética de Dussel. Isto porque acima estão encapsulados, *in potentia*, todos os referidos momentos, fazendo-nos aceder à explicação de que, muita vez, “a parte é maior que o todo”.

Depois de “lido” o 4º momento, o mais importante filosoficamente – apesar de não o mais difícil nem o mais premente – a volta ao 1º se torna empreita mais tranqüila.

É-nos mister esclarecer que a partir de agora tomaremos as canções e as apreciaremos conforme os momentos que se lhes apresentam mais típicos, a fim de não tornarmos nosso trabalho muito enfadonho. Nossas análises sumárias terão em vista não esgotar as possíveis exegeses sobre a conjugação por nós aventada, mas apresentar os fatores que nos levarão a crer que o disco de Chico contém – e não reproduz ou exaure – todos os momentos da ética da libertação.

Já dissemos que o momento material é o da afirmação do conteúdo ético. E mostramos que a ética de Dussel é uma ética propriamente de conteúdos ao constarmos sua posição assumida sem neutralidade, em prol da ex-terioridade, da peri-feria, do sub-úrbio. Pretendendo negar a negação hemi-sférica (percebamos que hoje está em voga, igualmente, o conflito ocidente-oriente), Dussel estabelece o que é que se afirma em último caso: “o princípio da

obrigação de produzir, reproduzir e desenvolver a vida humana concreta de cada sujeito ético em comunidade”.<sup>6</sup>

A primeira música que nos remete a esta questão é “Dura na queda”, feita por Chico como sendo a “continuação” de “Ela desatinou”, canção de 1968. Na versão da década de 1960, a desatinada personagem continuava a sambar mesmo em plena quarta-feira de cinzas (e suas marchas...), não sem a inveja de todos de sua infeliz felicidade, de “seu mundo de cetim”, de seu desdém e deboche da dor. A mesma falsa vida, cujo esquecimento já se fizera sentir na cidade, revive na moça “Dura na queda” do século XXI. Essa moça está diferente, *ma non troppo*. Agora, ela “custa a cair em si”, mas pelo menos cai. Aqueloutra, nem isso. Também, a roupagem musical da primeira desatinada era mais convencional, *bossa-novistamente* falando, além de abusar dos metais. A nº 2 já é mais enarmonizada, apesar de não ter menos requieiros, pelo contrário, e muitos metais igualmente. E é por isso, e só por isso, que é no refrão que

“O sol ensolarará a estrada dela  
A lua alumiará o mar  
A vida é bela  
O sol, a estrada amarela  
E as ondas, as ondas, as ondas, as ondas...”

De fato, quando não negada, a vida é mui bela. Ainda mais, então, se das mil buzinas dos cruzamentos se faz uma orquestra e se do chafariz, a apoteose. Mesmo tendo muito apanhado, sem família, saia ou emprego, “a dor não presta” para ela:

“Mas para quem sabe olhar  
A flor também é  
Ferida aberta  
E não se vê chorar...”

<sup>6</sup> DUSSEL, E D. *Ética da libertação na idade da globalização e da exclusão*, p. 93. Este é um princípio com “pretensão de universalidade” repetidamente afirmado por Dussel em sua obra ética.

É a vida que pulsa mais e mais na descrição feminina que tanto êxito e espaço tem na chicolatria.

Outro momento privilegiado dessa afirmação é o passeio feito por Chico na “inassobiável” canção de Jorge Hélder, “Bolero Blues”. Talvez das mais complexas músicas de todo o cancionário de Chico, seja harmônica, rítmica ou melodicamente, a parceria é uma verdadeira obra de ourivesaria.

Nela, o tempo protagoniza, ao lado do eu-lírico, uma estória de amor. E o futuro vinga o passado, pois “quando eu ainda estava moço” ela não queria “acudir ao meu olhar mendigo”, mas quando ela der a meia-volta “eu não vou estar mais nem aí”.

É a fantasia erótica que se confunde com as ruas da cidade que faz da música um momento material. É a fantasia real da garota que se torna “não mais garota”, que sequer existia a não ser nos versos do poeta, mas que aparece tarde demais.

“Eis que do nada ela aparece  
Com o vestido ao vento  
Já tão desejada  
Que não cabe em si...”

A anosognosia que lhe suprime o tempo presente afirma sua atividade cerebral capaz de pensar, avaliar, conceber, apreender. Muitos fados e choros “em vão”, mas o discernimento final, ainda que ao vento cerebrino: “tarde demais”.

#### **4) *Pensiero*: momento formal**

Já deve ter ficado patente a trinariedade da arquetônica ética aqui desenhada. E apesar de, em geral, a rítmica brasileira se dar em um compasso dois-por-quatro, as matemáticas se tocam na soma das cadências.

O momento formal se destaca pela afirmação da intersubjetividade vital aos homens. O velho dogma aristotélico do homem como animal social ganha definição precisa: a vida humana só se desenvolve intersubjetivamente, na

forma da participação na fala em todos os assuntos que acometem o homem concreto.

Esse é o nível da validade, como contraface à verdade material já afirmada. A realidade é a verdade; a intersubjetividade é o alicerce da validade. Ou seja, a realidade é o subúrbio, mas ele não é válido, é preciso que fale, argumente, como na exortação: “fala, Paciência...”!

A obrigação moral de tomar o outro como igual e possibilitar seu pronunciamento é a mediação para que se consolide o princípio material do primeiro momento indicado.

É o que ocorre com “Porque era ela, porque era eu”. O fole das várias vozes do bandônion já introduz, com a tristeza que a monologia só pode externar, a temática formal da canção. A tentativa do diálogo seguida da perda da companheira marca o enunciado descritivo que nega o princípio argumentativo:

“Eu não sabia explicar nós dois  
Ela mais eu, porque eu e ela  
Não conhecia poemas  
Nem muitas palavras belas  
Mas ela foi me levando  
Pela mão...”

Só mesmo a verdade material da vida concreta para suprimir no silêncio da relação a falta de palavras (e a limitação do diálogo, ingenuamente percebida), a falta da sociabilidade intrínseca ao ato da fala. Ainda assim, persevera uma comunicação no simples levar “pela mão”.

Por detrás da bela relação, que prescindia de palavras (?), o fim dela mesma, pois que “ríamos, chorávamos sem razão”. Irracionalidade que fez acabar o que eram eles? Chico não nos comunica. Mas, quiçá, fique a possibilidade de interpretá-la como a dificuldade secular de tornar concreta e efetiva a dialogicidade entre intelectuais e comunidade de vítimas, sendo que quem deverá levar pelas mãos “todos os dois assim ao léu” é esta última, em sua pluralidade de negatividades.

Comunicação, aliás, nodal no álbum de Chico. Ainda que apareçam como “encomendas”<sup>7</sup> musicais, à metade da obra surgem as canções cinéfilas de Chico. Primeiramente, em “As atrizes”, a metáfora direcionada à comunicação lúdica do cinema resvala no fato de que todas as atrizes representam e assim abalam o plano da validade. Presentemente, todas representam, mas imbuído de entrelinhas utópicas, o eu-poético quer-lhes ao vivo e em cores:

“Os meus olhos infantis  
Só cuidavam delas  
Corpos errantes  
Peitinhos assaz  
Bundinhas assim...”

A corporalidade cingra pelas vagas cinematográficas, ainda que reste demasiada naturalização da distância e do contato intersubjetivo, vez que unilateral das atrizes para com esses tantos “outros caras”:

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

Por sua vez, em “Ela faz cinema”, música que fecha o repertório da comunicação audiovisual, parece que a cena muda de figurino. Quem faz cinema, arte, comunica-se, apresenta-se, é o centro das atenções? Ela, a população. E quem assiste a ela como “mais um personagem efêmero da sua trama”? Eu, o intelectual orgânico. A possível interpretação que aí se desnuda, por detrás da excessiva maviosidade dos cantares de Chico, dá azo a um inconsciente coletivo que quer o povo guiado heteronomamente, divina dama que se joga em “minha cama”, clama por perdão e ainda tem de jurar que “tem coração”.

<sup>7</sup> As músicas que aqui fazemos referência são “As atrizes” e “Ela faz cinema”, feitas especialmente para integrarem a série de DVD’s sobre Chico Buarque (volumes 2 [“À flor da pele”] e 10 [“Cinema”]), de direção de Roberto de Oliveira, lançados entre 2005 e 2006.

Ocorre que ela, a nova atriz,

“Ela é a tal  
Sei que ela pode ser mil  
Mas não existe outra igual...”

Desse modo, o aspecto subjetivo da relação intelectual-povo (que não deixa de ser o mesmo da relação dirigente-dirigido, governantes-governados, vanguarda-massa) esboroa-se no caudaloso rio da reviravolta intersubjetiva que parte do princípio moral universal da livre argumentação em tudo o que se é afetado. E a conclusão não poderia ser diversa que não:

“Ela é assim  
Nunca será de ninguém  
Porém eu não sei viver sem  
E fim”

Assim, “serão justamente os dominados ou excluídos, as vítimas, assimetricamente situados na comunidade hegemônica, os encarregados de construir uma nova simetria: será uma nova comunidade de comunicação consensual crítica, histórica, real”.<sup>8</sup>

Por fim, hemos de resgatar também a canção “Leve” (parceria de Chico com Carlinhos Vergueiro), a qual registra uma busca dialogal, mas frustra em seus próprios desideratos. Como ressalvamos anteriormente, não é um simples castelo de cartas marcadas, mas antes uma espiral – alinear, portanto – formada por muitas fissuras e descontinuidades (como a antipositivista concepção de história).

Pede a “leviana” primeira pessoa: “não me leve a mal”. E pelos passeios em que pede para ser levada, diz que passará como tantos outros. O aspecto formal da letra reside aí, nessa tentativa de diálogo, por mais pouco convencional que seja. É o prenúncio da derrota de quem pede o que não se deve, talvez. E ao fazê-lo profetiza a factibilidade que se intrumentalizará destarte:

<sup>8</sup> DUSSEL, E D. *Ética da libertação na idade da globalização e da exclusão*, p. 217.

“Não se atire do terraço, não arranque minha cabeça  
Da sua cortiça  
Não beba muita cachaça, não se esqueça depressa de mim, sim?  
Pense que eu cheguei de leve  
Machuquei você de leve  
E me retirei com pés de lã  
Sei que o seu caminho amanhã  
Será um caminho bom  
Mas não me leve”

Por isso, fica-nos a impressão de que o meramente formal em democracia não é o suficiente, pois sem um lastro material a decisão das maiorias pode incidir no mau caminho, na entrega de si à alienação e à escravidão. E daí a preocupação de quem ganha com isso: “não arranque minha cabeça”, ó, Pedro-Pedreiro!

### **5) *Evoé*: momento da factibilidade**

Se os momentos material e formal significam, respectivamente, a verdade prática e a validade intersubjetiva, a factibilidade não poderia deixar de ser a realização daquelas, seu instrumento de eficácia e retidão.

Na música “Outros sonhos”, transparece a afirmação da utopia, o possível que já não há, porque os sonhos sonhos são, mas podem se realizar.

Para todos, este é o momento da primeira unidade real dos momentos éticos. Aqui se renuncia o que pode ser, fundamentalmente.

Em “Outros sonhos” – talvez um diálogo com música de mesmo tema do álbum anterior, espécie de pesadelo cidadão do mundo “com governantes da América Latina” e “pálidos economistas” –, as possibilidades utópicas se enumeram como impossíveis factibilidades para as estreitas visões vigentes. Mas, não, um “olhar ardente em longínqua direção” pode ser caracterizado. Mormente se este olhar for de um “passarinho espanhol” que diz: “si hay gobierno, soy contra”!

Semeando ideais, Chico cogita:



“Sonhei que ao meio-dia  
Havia intenso luar  
E o povo se embevecia...”

O que nunca terá governo nem juízo, os sonhos, tornitroa no semi-fantástico realismo do escritor de “Budapeste”. Afirmar a possibilidade das mais variegadas impossibilidades é ousadia que só a factibilidade, como solução da dicotomia envelhecida entre matéria e forma, poderia acolher.

À moda da crítica da razão utópica, que já ocupou tantos pensadores – de Vêber a Grâmsci, de Pôper a Horcáimer, de Hinquelamert a Galeano, de Mórus a Marx –, Chico Buarque permite poeticamente entrever como “sonhar o impossível, ai”.

“Belo e sereno era o som  
Que lá no morro se ouvia  
Eu sei que o sonho era bom  
Porque ela sorria  
Até quando chovia  
Guris inertes no chão  
Falavam de astronomia  
E me jurava o diabo  
Que Deus existia  
De mão em mão o ladrão  
Relógios distribuía  
E a polícia já não batia...”

Nesse sonho diverso, o morro ouvia bons sons (fala, morro!), chovia e não era ruim, a piaçada discutia sobre os astros celestes. Que cultura, que espirituosidade, que educação! Um Lúcifer crente em Deus e não só: um Robin Hood dos trópicos e subtropicais do sul protegido pelo aparelho coercivo e ideológico do estado. Talvez seja o povo em armas, o exército popular de que nos falam, cada qual a seu modo, os anarquistas ou os leninistas!

Mas é como diria Dussel: “no mundo do capitalismo periférico, muitas normas adequadas, fundadas material e formalmente, não são ‘factíveis: por subdesenvolvimento tecnológico, por incapacidade econômica [...], por falta de

autonomia política...” Mas o que fazer? “Uma ética da libertação inicia aqui um capítulo próprio essencial”.<sup>9</sup>

E o passarinho espanhol (“si hay gobierno...”) cantava a melodia, mas entendendo o papel do “poder” como mediação. E era este de todos e como o sol madrugueiro

“Que todo mundo aplaudia  
Maconha só se comprava  
Na tabacaria  
Drogas na drogaria...”

Assim, quando todos decidem, se operacionaliza a síntese pioneira do processo ético, da espiral que informa tudo o que não é só ético. Ela é insuficiente, claro, mas precisa ser delineada. É como no ideal de “Renata Maria” – primeira dobradinha de Chico com Ivan Lins – em que o material, o formal e o factível se entrelaçam.

Factivelmente, ainda que no espírito daquele que contempla, “ela era ela era ela no centro da tela daquela manhã”. E era e pronto. Quem o negará?

A imagem de pinacoteca (mais estática que dinâmica, como no cinema) ali parada. Impossível tocá-la? Sim, se e enquanto “eu, atolado na areia, perdia meus pés”. O chão não estava nas nuvens, mas em algum *firmamento material* de Ivan e Chico. A areia (material) o denota.

Mas o mais interessante é notar o elemento faltante, vale dizer, o aspecto formal:

“Músicas imaginei  
Mas o assombro gelou  
Na minha boca as palavras que eu ia falar  
Nem uma brisa soprou  
Enquanto Renata Maria saía do mar...”

<sup>9</sup> DUSSEL, E D. *Ética da libertação na idade da globalização e da exclusão*, p. 265.

Ela saía do mar e, como antes, “tudo o que tinha de ser se deu”. Não conseguiram se comunicar, a não ser como quando platonicamente se aponta para o céu, desde a diarquia da Escola de Atenas. Era uma paisagem estanque, imóvel, cunhada nos sulcos da pupila do rapaz que avoa.

A visão fulgurante e a praia deserta, deserta, deserta... Há de se mediar a plenitude dessa miragem com a “operabilia”, com o quefazer próprio do homem concreto que, cansado de pensar o mundo, vê o momento de, diferentemente, mudá-lo.

Assim também, com “Sempre”. A afirmação utópica faz da chegada à factibilidade o momento conglobante dos princípios materiais e dos valores formais.

Mais uma vez, afirma-se o utópico. Mas o não-lugar-ainda, por ora, só se satisfaz com a contemplação:

“Sempre  
Eu te contemplava sempre  
Feito um gato aos pés da dona  
Mesmo em sonho estive atento...”

A contemplação é a concentração, a ativa atenção de quem sonha. É necessário? É. E suficientes? Não “mais do que bastantes”...

Novamente o tempo. É repetição que se repete, o leixa-pren cognitivo do disco, que revive não só em cada instante que é sempre, mas nas ondas e ondas e ondas e corações e corações e corações e desertos e desertos e desertos.<sup>10</sup>

<sup>10</sup> Nota bastante característica de Chico Buarque, em “Carioca”, é seu apelo às repetições, sua ênfase, como presença (mais do que licença) poética, para além de os refrões musicais e das retomadas das partes das músicas (ou, como dizem os músicos, da parte A e B, e no, caso do choro, das terceiras partes). Exemplifiquemos: em “Subúrbio”, as várias “falas” das diversas comunidades apresentam bem esse realce; em “Outros sonhos” é o “sonhei” e o passarinho que canta no começo e no final da jornada onírica; em “Ode aos ratos” é o próprio “rato” que é reincidente na parte da embolada; em “Dura na queda”, primazia às “ondas”; em “Porque era ela, porque era eu”, a repetição do “porque era” como figura sintática da linguagem; em “As atrizes”, a aliteração que joga com os sons repetidos e unidos de “presentemente represente” e “represente presentemente”; em “Ela faz cinema” é o próprio título, como verso, que se multiplica; em “Bolero blues”, a figura do tempo, a qual retornará em “Sempre”, que também faz clonar o advérbio que a intitula; em “Renata Maria”, como apontamos, pipocam o “era ela” e “deserta”;

A afirmação utópica, porém, enseja arroubos de materialidade, como “o corpo em movimento” e a vida que dura “alguns instantes”, corroborando a sua temporalidade efêmera, incompletude própria dos homens.

Quanto ao momento formal, trata-se de percebê-lo em

“Os teus lábios em flagrante  
O teu riso, o teu silêncio...”

Em verdade, negações intercaladas com positavações dão a silhueta geral da fundamentação ética em “Carioca”, a exterioridade suburbana, mas sem perder o senso lúdico um tanto quanto da orla atlântica, de Chico Buarque.

## **6) Tabelas: momento formal crítico**

Originalmente escrita para a peça “Cambaio”, de Adriana e João Falcão, Chico lapida em “Ode aos ratos”, junto a Edu Lobo,<sup>11</sup> um momento rebelde que sempre encontrou assento em todas as suas peças ou naqueles musicais em que atuou como responsável pela feitura das canções. E é uma rebeldia que parte dos renegados da totalidade, como os coadjuvantes brechtianos da “Ópera do malandro” ou os moradores do cortiço de Creonte, em “Gota d’Água”, ou ainda o elogio da traição de “Calabar” contra os portugueses, bem como os animais que, todos juntos, se desagrilhoam dos seus barões, em “Os saltimbancos”.

É a construção de uma contra-hegemonia que se edifica na consensualidade dos ratos, imundos e temíveis, dos encanamentos da cidade. A cidade não mora só ao nível do mar, mas também abaixo dele, nas tubulações e esgotos da invisibilidade e da repressão.

Se no poema, confundia-se o bicho com o homem, aqui se confunde homens desumanizados com ratos. “A necessidade de construir uma

---

em “Leve”, quem aparece e reaparece é o “meu coração”; e, por fim, em “Imagina”, é o convite para se imaginar, o “imagina” mesmo, além de o “olha” a chuva, o sol e o dia.

<sup>11</sup> Atenção para uma curiosidade: na música dos ratos, presentes estão o lobo e o falcão!

comunidade de comunicação das vítimas é o resultado da tomada de consciência da exclusão”.<sup>12</sup>

“Rato de rua  
Irrequieta criatura  
Tribo em frenética  
Proliferação  
Lúbrico, libidinoso  
Transeunte  
Boca de estômago  
Atrás do seu quinhão...”

E sua conscientização passa a residir na procura crítica por seu quinhão, mesmo que à custa de se roer toda a estrutura, tendo como pena a ilegalidade e a marginalização. Sim, à margem, como desde as margens resistem todos os que conformam a figura do “sobrevivente à chacina e à lei do cão”.

Sua lei é outra, é a lei do reverso de Pasárgada, da pluralidade negada – que tem na mudança da base rítmica que caracteriza “Ode aos ratos”, do baião puro à tecnologia da música sintética, seu resumo alcançável – mas antropológicamente resgatada nas tribos indígenas, quilombos, faxinais, comunidades de caiçaras, pescadores e ribeirinhos, colônias de imigrantes, favelas, sociedades alternativas, aldeias religiosas, associações de moradores, clubes de mães e de trocas, cooperativas populares, conjuntos habitacionais, fábricas recuperadas, vilas rurais, assentamentos e movimentos sociais e populares em geral. Entre o econômico e o político, debatem-se os homens, nos falanstérios e comunas reais do seu dia-a-dia, sucumbindo à força da megalopolização do mundo e da incompatibilidade com o ambiente natural. Às vezes contingenciais, às vezes voluntárias, as uniões entre os homens se dão ao arrepio dos “cidadãos” e seu isolamento corrente.

Desde logo, presenciamos o tangenciamento de uma nova validade: “obrigação das vítimas de imaginar [...] a consensualidade na invenção e na análise das alternativas formais, democráticas”.<sup>13</sup>

<sup>12</sup> DUSSEL, E D. *Ética da libertação na idade da globalização e da exclusão*, p. 469.

<sup>13</sup> DUSSEL, E D. *Ética da libertação na idade da globalização e da exclusão*, p. 471.

“Vão aos magotes  
A dar com um pau  
Levando o terror  
Do parking ao living  
Do shopping center ao léu  
Do cano de esgoto  
Pro topo do arranha-céu...”

Mais do que isso, pois que encarnam o “saqueador da metrópole”. São a base, a rede de contatos que é condição de possibilidade para as possibilidades maiores que ultrapassam o ínfimo do “mínimo existencial” dentro da “reserva possível” que os classistas juristas de hoje insistem em proclamar aos quatro ventos, com sua ideologia de falaciosas esperanças.

“Tenaz roedor  
De toda esperança  
Estuprador da ilusão...”

Não há que esperar, não se pode mais lançar mão de ilusionismos. A organização da comunidade de vítimas que, consciente, respira rarefações menos asfíxiantes é que torna possível o caminho inverso de seu reconhecimento: “ainda no nível material, a *razão ético-pré-originária* ou *crítica* re-conhece a vítima, não já simplesmente como *alter-‘ego’* (um outro ‘como eu’), mas o outro como *outro (alter ‘ut alter’)*”. Enfim, “é o reconhecimento da *alteridade* do outro da vítima”.<sup>14</sup> E Chico o reconhece bem:

“Ó meu semelhante  
Filho de Deus, meu irmão...”

Não seria de somenos radicalizar a proposição do compositor em relação às prédicas do filósofo. Como já mencionamos, o intelectual engajado e comprometido com a vida concreta deve articular-se a estas comunidades críticas de vítimas. Tem de reconhecer que a cidade batendo panelas já esboça sua saída da inércia que nos faz perder os pés no soterramento. O

<sup>14</sup> DUSSEL, E D. *Ética da libertação na idade da globalização e da exclusão*, p. 466.

reconhecimento da igualdade com os irmãos, faz-nos reféns para que sua condição não continue a da perpétua desumanização.

Eles têm a força necessária (diria Dussel, a *potentia*) para roer as bases da estrutura de opressão que aí se verifica e seus reflexos nas relações econômicas, principalmente, mas não somente.

A aflição do intelectual orgânico é o elo que pode ligá-lo aos ratos-vítimas. Mas a angústia não basta, sentimento escapista, que deve ser canalizado para as galerias de esgoto “que rói o barro, que rói o morro” em que medram a resistência e a transformação.

## 7) *Imagina*: momento da factibilidade crítica

Não é de hoje a imaginação final de Chico. Assim como seu álbum inicia na exterioridade negada, no subúrbio carioca, nas margens do aceitável, o seu termo encontra-se com o “princípio-libertação”, ainda que com alguma licença poética. Dussel inicia pelo momento material crítico, o mais importante, mas finaliza pelo que é mais premente, o momento da factibilidade crítica.

Com Tom Jobim como parceiro, conhecido, aliás, de outros carnavais (“Sabá”, “Retrato em branco e preto”, “Pois é”, “Olha Maria”, “Piano na Mangueira”), a faixa final do disco “Carioca” é um manjar sinestésico para os ouvidos. Composição antiga, mas a mais futura possível. Lembremos, ainda, que é mais um diálogo com um disco anterior, agora não mais “As cidades” e sim “Paratodos”, devido à música que dá nome ao álbum e que é, em última instância, uma homenagem ao maestro soberano Antônio Carlos Brasileiro Jobim, que à época ainda era vivo. Desta vez, entretanto, uma homenagem póstuma.

“Imagina” externaliza a factibilidade crítica da arquetônica ética de Dussel. Distante da perfeição angelical – que fez Platão cair dos céus e Campanella subir ao sol como um Ícaro, que fez a ironia não compreendida de Russô e a compreensão científica de Marx –, a libertação imaginada por Chico é paradigmática:

“Imagina

Imagina

Hoje à noite  
A gente se perder  
Imagina  
Imagina  
Hoje à noite  
A lua se apagar  
Quem já viu a lua cris?  
Quando a lua começa a murchar  
Lua cris...”

O eclipse desalumia as convicções objetivas, faz o povo se perder, sair dos trilhos, afastar-se da linha. Afinal, é ou não o desatino afirmado anteriormente? Carnavalizada ou não, a práxis concreta do novo se esbalda nas cores consensuadas pela coletividade.

“É preciso gritar e correr  
Socorrer o luar  
Meu amor  
Abre a porta para a noite passar...”

Conforme nosso filósofo da libertação, “as cadeias materiais e metálicas, instrumento que limita a liberdade dos escravos ou presos, devem ser rompidas (negatividades) por uma capacidade atuante: a ‘força’ dos braços deve ser proporcional [...] à resistência do ferro da cadeia que aprisiona”.<sup>15</sup> É por isso que se deve “gritar e correr”! É a comunidade de vítimas, referência última, que julga sobre sua capacidade emancipatória em relação ao sistema de dominação; que avalia sua auto-organização; e que constata as condições objetivas para a factibilidade de libertação.

Abrir “a porta para a noite passar” é já tomar a iniciativa dessa factibilidade. A análise do sistema opressor é bagagem de todos os outros momentos da ética da libertação. A hábil percepção de uma auto-organização efetiva é a conjunção do momento formal crítico com o da factibilidade crítica, em que se propõe o perder-se na lua-cris. Já a conjuntura objetiva é o ápice de

<sup>15</sup> DUSSEL, E D. *Ética da libertação na idade da globalização e da exclusão*, p. 559.



toda a ética no que ela conserva de teleologia imediata, escopo processual transformador. E tal observação, e só ela, concede que se veja o inédito:

“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 para qualquer lugar  
Imagina  
Imagina...”

Imagem! É bem um exercício de elucubração hoje em dia, mas uma tarefa da sabedoria da organização crítica popular. E mais: é a tênue fronteira entre o velho e o novíssimo, entre o que era e o que poderá ser, pois basta atravessar o arco-íris para efetivar uma escolha. Ainda assim, o arco-íris pode ser um útil instrumento para evitar o barbarismo dos iluminados de primeira hora:

“Sabe que o menino que passar debaixo do arco-íris vira moça, vira  
A menina que cruzar de volta o arco-íris rapidinho volta a ser rapaz  
A menina que passou no arco era  
O menino que passou no arco  
E vai virar menina  
Imagina  
Imagina...”

Considerando pois que “em cada vítima concreta está a vítima universal, que se revela como epifania dos rostos de todos os rostos particulares”,<sup>16</sup> o quefazer histórico não poderá se cristalizar senão por meio de “frentes de

<sup>16</sup> DUSSEL, E D. *Ética da libertação na idade da globalização e da exclusão*, p. 658.

libertação”, cujo compromisso é o de resistir até o momento mais oportuno para arcar com as conseqüências da mudança radical e inadiável. “Imagina, imagina”, declama o poeta. É possível, como tem sido mais e mais a adulteração da humanidade pela via do capitalismo caótico e em eterna crise. E tal possibilidade nasce onde lhe seria inóspito, assim como “Imagina” termina (começando) com uma apropriação de alguns compassos de Ravel.<sup>17</sup>

Só a mobilização consciente dos homens, detentores de vidas malsãs, é que começará a ruir o sistema-totalidade que tem seus alicerces ainda intocados na contemporaneidade, salvo em heróicas tentativas que a história narra e na resistência teórico-prática de muitas comunidades de vítimas anônimas no reino da escravidão que é o mundo do capital.

\*\*\*

Enfim, duas músicas guardam essa utopia factível no disco “Carioca”, de Chico Buarque, e dialogam profeticamente com a arquetônica ética de Enrique Dussel. Tanto “Subúrbio” quanto “Imagina”, da forma como dispostas no referido disco, são o melhor augúrio para uma América Latina que, apesar dos desvãos, tem galgado níveis de conscientização bastante promissores, ainda que não a contento. Como reiteramos durante toda nossa exposição, talvez Chico sequer saiba da existência do monumento filosófico de Dussel, mas certamente não lhe passa batido o estágio atual, sensível até pelos fluxos de energia que desequilibram o continente, de nosso movimento histórico. Pode não ser a boca da mandrágora, mas é possivelmente o hálito virginal dos novos tempos que, à base da destruição final ou da conscientização redentora, virão implacavelmente. Por ora, fico com Chico e Dussel, sem nenhuma obnubilação de reverência. Que a poesia seja a sentinela desse projeto e que sobrevivamos o quanto pudermos!

---

<sup>17</sup> Conforme o diz o maestro Luiz Cláudio Ramos, arranjador, produtor musical e compositor parceiro de Chico, no DVD “Desconstrução”, dirigido por Bruno Natal, que documenta os bastidores da gravação do “Carioca”.