

ASPECTOS DA (PÓS) MODERNIDADE EM *GENTE HUMILDE*

ELIMAR BARBOSA DE BARROS¹
ROSECLEIA LIMA BARBOSA²

RESUMO

O presente trabalho é resultado de uma pesquisa bibliográfica de caráter analítico e tem como objetivo refletir sobre aspectos da pós-modernidade identificados na letra da música *Gente Humilde* (1970). A canção é um clássico da Música Popular Brasileira - MPB- composta numa parceria entre Vinícius de Moraes e Chico Buarque de Holanda, com melodia de Garoto (Annibal Augusto Sardinha). A hipótese que levantamos é a de que o eu-lírico da canção encontra-se impotente diante da situação de desigualdade social que visualiza ao passar casualmente pelo subúrbio carioca. Acreditamos que esta condição de impotência é reflexo da própria conjuntura da pós-modernidade, cujas transformações político, social, econômico e cultural interferem de forma significativa na vida do sujeito. No caso, da canção, nota-se que o eu-lírico se encontra incomodado com a condição da gente simples que observa, mas este mantém-se silencioso frente à força do capitalismo que interfere diretamente na vida dos sujeitos sociais. Para fundamentar a discussão utilizamos, dentre outras referências, os estudos de BERMAN (1986); COMPAGNON (2010); EAGLETON (1996); LYOTARD (2009).

Palavras-chave: Pós-modernidade, Capitalismo, Gente Humilde.

1 Doutoranda do programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Piauí – PPGEL - elimar.barros2012@gmail.com

2 Mestranda do programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Piauí – PPGEL - rosecleialimabarbosa@ufpi.edu.br.

INTRODUÇÃO: NOTAS DE UM CONCEITO VARIANTE

Os séculos XIX e XX foram marcados por muitas transformações políticas, sociais e culturais, iniciadas principalmente a partir da segunda metade do século XIX, quando houve o aprimoramento das inovações tecnológicas no setor industrial, fortalecendo as indústrias já existentes nos países desenvolvidos e proporcionando o surgimento de novas. A chamada Segunda Revolução Industrial, ao fomentar de forma intensiva a produtividade, impactou diretamente os diversos setores da vida cotidiana: a organização do trabalho, o sistema econômico e consequentemente o desejo de acumulação do capital.

Todas as mudanças promovidas pelo avanço científico e tecnológico do final do século XIX, continuadas no século XX, também atingiram o modo de pensar a sociedade e o sujeito social, ou seria melhor dizer - sujeitos sociais. E nessa perspectiva, as Ciências Humanas desenvolveram novos paradigmas, princípios, métodos na tentativa de olhar para as transformações e refletir sobre elas, observando o que têm de otimistas (ou não) nos avanços que se tornaram cada vez mais frenéticos com a tecnologia, com o advento da internet que ampliou a ideia de globalização ao mesmo tempo em que tornou mais visível e palpável as desigualdades sociais.

Dentre as muitas questões latentes nas Ciências Humanas desse período, para o desenvolvimento e aprimoramento científico do conhecimento que circunda essa área do saber, em tempos de profundas transformações, destaca-se o surgimento e consequente compreensão do termo pós-modernidade. Para refletir sobre este termo, vale considerar antes a própria noção de modernidade, termo também ainda discutido e/ou discutível, do qual se pressupõe derivar a pós-modernidade.

Compagnon (2010), na obra *Os cinco paradoxos da modernidade*, problematiza as concepções desses termos, afirmando que as noções de moderno estão diretamente ligadas à ideia de novo e o paradoxo consiste na combinação da relação entre tradição e ruptura, nesse sentido é paradoxal pensar que a modernidade é a tradição da ruptura. Segundo o teórico, "a palavra de ordem do moderno foi, por excelência, 'criar o novo.'" (COMPAGNON, 2010, p. 10) e "a **consciência contemporânea** que temos da modernidade, e que chamamos de bom grado de **pós-moderna**, permite a economia das lógicas de desenvolvimento que marcaram a época moderna." (COMPAGNON, 2010, p. 12, grifo nosso).

Ressalta-se que ao tratar os paradoxos da modernidade, discutindo sobre tradição e ruptura; e demonstrando que a tradição moderna "traí a si

mesma e trai a verdadeira modernidade." (COMPAGNON, 2010, p.12), o teórico alerta: "a constatação que faço não é, entretanto, pejorativa; como dizia Pascal, 'a miséria se conclui da grandeza e a grandeza da miséria' e, falando do homem, 'ser grande é reconhecer que se é miserável'." (COMPAGNON, 2010, p.12). Em outros termos, Compagnon (2010) demonstra que a tradição da modernidade está relacionada a um momento de crise construída a partir de contradições não resolvidas.

Pode-se, pois, presumir que as ideias de novo, presente e atual são frequentes nas discussões de quem se propõe falar sobre modernidade e pós-modernidade e nessas discussões também são frequentes as concepções de crise e contradição.

Wilmar do Valle Barbosa, em prefácio à obra *A condição pós-moderna*, de Lyotard, diz que "O pós-moderno, enquanto condição da cultura nesta era, caracteriza-se exatamente pela incredulidade perante o metadiscurso filosófico-metafísico, com suas pretensões atemporais e universalizantes". (BARBOSA, 2009, p. viii).

Nessa obra, Lyotard objetivou discorrer sobre a posição do saber nas sociedades mais desenvolvidas. Essas sociedades, ele chamou de "pós-moderna" e sobre o termo diz que:

A palavra é usada, no continente americano, por sociólogos e críticos. Designa o estado da cultura após as transformações que afetaram as regras dos jogos da ciência, da literatura e das artes a partir do final do século XIX. Aqui, essas transformações serão situadas em relação à crise dos relatos." (LYOTARD, 2009, p. xv).

Nos estudos de Lyotard (2009), observa-se a reflexão acerca do pós-moderno como condição da cultura, em que a incredulidade perante as metanarrativas se fazem sentir, ou seja, a noção de atemporalidade e universalidade entram em crise ao se pensar o saber científico, literário, cultural. Portanto, em Lyotard, o conceito de pós-moderno está associado às transformações ocorridas num cenário em que a tônica das discussões do saber científico considera o campo cibernético-informático, informacional como uma descoberta fundamental do século XX: "descobriu-se que a fonte de todas as fontes chama-se informação e que a ciência - assim como qualquer modalidade de conhecimento - nada mais é do que um certo modo de organizar, estocar e distribuir certas informações." (BARBOSA, 2009, p. ix).

Embora assumindo postura diferente em relação ao discurso mercadológico de Lyotard, o qual aparenta conformismo quanto ao capitalismo

desenfreado, também destacamos, nesta mesma perspectiva de discutir as contradições da pós-modernidade, o teórico Eagleton (1996) que, em *As ilusões da pós-modernidade*, aborda esses conceitos considerando, dentre outros pontos, a problemática de sua origem, ambivalências, contradições e suas implicações na vida do sujeito. Segundo o teórico britânico,

A palavra pós-modernismo refere-se em geral a uma forma de cultura contemporânea, enquanto o termo pós-modernidade alude a um período histórico específico. Pós-modernidade é uma linha de pensamento que questiona as noções clássicas de verdade, razão, identidade e objetividade, a ideia de progresso ou emancipação universal, os sistemas únicos, as grandes narrativas ou os fundamentos definitivos de explicação". (EAGLETON, 1996, p. 6)

O pós-modernismo, segundo Eagleton (1996), é o maior movimento de reforma que a história já testemunhou e como os estudiosos já citados o relaciona às transformações, contradições e crises da cultura contemporânea. Além destes pensadores, consideramos importante também refletir sobre os apontamentos de Berman (1986) descritos no livro *"Tudo que é sólido se desmancha no ar"*. Nesta obra, o autor reflete as mudanças sociais causadas pela pós-modernidade, sobretudo no que diz respeito à desvalorização do sentido das coisas - em que nada é feito para durar. Ele compreende que essas mudanças aparecem desde a nossa relação com os objetos de consumo até as relações interpessoais. Assim sendo,

Ser moderno é viver uma vida de paradoxo e contradição. É sentir-se fortalecido pelas imensas organizações burocráticas que detêm o poder de controlar e frequentemente destruir comunidades, valores, vidas; e ainda sentir-se compelido a enfrentar essas forças, a lutar para mudar o seu mundo transformando-o em nosso mundo. É ser ao mesmo tempo revolucionário e conservador: aberto a novas possibilidades de experiência e aventura, aterrorizado pelo abismo niilista ao qual tantas das aventuras modernas conduzem, na expectativa de criar e conservar algo real, ainda quando tudo em volta se desfaz. Dir-se-ia que para ser inteiramente moderno é preciso ser antimoderno. (BERMAN, 1986, p. 12-13).

Não é nosso interesse, neste artigo, promover uma reflexão aprofundada que vise problematizar os termos modernidade, pós-modernidade e suas derivações em si mesmos, o que exigiria muito mais esforço cognitivo

para assumirmos um posicionamento crítico diante desses termos cuja definição não é unívoca. No entanto, interessa-nos refletir a respeito do que sobre eles encontra-se em relevo nos estudos citados de Lyotard (2009), Eagleton (1996), Compagnon (2010), Berman (1986), dentre outros, por acreditamos que a discussão que eles apresentam contribuirá para iluminar a análise que nos propomos desenvolver em torno da música ***Gente Humilde***, de Vinícius de Moraes, em parceria com Chico Buarque, com melodia de Garoto. Isso porque identificamos no eu-lírico da canção a existência de traços do comportamento de um sujeito que vive num cenário que se denomina pós-moderno, em que as transformações sociais, as contradições do progresso e a crise do sujeito são perceptíveis.

GENTE HUMILDE: DENÚNCIA OU SILENCIAMENTO?

A música Popular Brasileira (MPB) institucionalizou-se, segundo Napolitano (2002), entre os anos 60 e 70 – período marcado pela instauração do regime militar no País. Logo, a produção musical desse momento foi considerada como trilha sonora da oposição civil e da resistência cultural ao regime. Neste seguimento, também cabe mencionar o movimento tropicália – que teve como principal alvo abordar críticas ao sistema operante. Apesar da repressão imposta pela ditadura, “a música era um elemento de troca de mensagens e afirmação de valores, onde a palavra, mesmo sob forte coerção, conseguia circular.” (NAPOLITANO, 2002, p. 03).

O cenário musical brasileiro dos anos 60 e 70 foi marcado por grandes nomes, dentre os quais destacam-se: Caetano Veloso, Gilberto Gil, Milton Nascimento, Chico Buarque, Vinicius de Moraes; este último é poeta e músico consagrado no Brasil, desde os anos 50 quando se tornou um dos fundadores da Bossa Nova. Nessa época, na Europa, segundo a hipótese levantada por Lyotard (2009, p. 3), o saber já mudava de estatuto, as sociedades entravam “na idade dita pós-industrial e as culturas na idade dita pós-moderna. Essa passagem começou desde pelo menos o final dos anos 50, marcando para a Europa, o fim de sua reconstrução”. Não é difícil, pois, inferir que os intelectuais do Brasil, nos 60, 70, estivessem influenciados pelos ideais pós-modernos em vigor na Europa e/ou nos países desenvolvidos.

Sobre a produção de Vinicius de Moraes, é válido mencionar que ao longo de sua carreira, o compositor firmou muitas parcerias para suas produções musicais. Dentre os parceiros, destacamos Chico Buarque, não porque esta tenha sido a parceria mais fecunda de Vinicius, mas

unicamente, por sua participação na composição da música objeto desta pesquisa. **Gente Humilde** é uma composição musical feita a três mãos, sendo letra de Vinícius de Moraes e Chico Buarque com música de Garoto (Annibal Augusto Sardinha), cuja melodia foi produzida por volta dos anos 40.

Os estudiosos de Chico Buarque destacam o fato de suas letras geralmente apresentarem um retrato das classes subalternas, sendo este um forte aspecto de crítica e denúncia social. Desse modo, o artista mostra através de suas canções a condição do operário, do marginalizado e das classes que não possuíam voz e por ser este também o cenário de **Gente Humilde**, muitos apressadamente acabam por atribuir a letra somente a Chico. Entretanto, embora a música tenha se integrado ao cancionário de Chico, gravada por ele em 1970, o próprio Chico reconhece que a maior parte da letra é do "poetinha" e seus pesquisadores mais atentos não deixam de esclarecer este ponto:

Em "Gente humilde" (GAROTO; MORAES; HOLLANDA; 1970, faixa 5) Chico Buarque contribuiu com os versos "Pela varanda/flores tristes e baldias/ como a alegria/ que não tem onde encostar". Embora a letra seja em sua maior parte composta por Vinícius de Moraes, é gravada por Chico Buarque (Chico Buarque de Hollanda Vol.4). (RODRIGUES, 2013, p. 26)

De posse desses esclarecimentos, continuemos a reflexão que nos propusemos desenvolver nesta pesquisa, olhando mais detidamente o objeto de estudo e os aspectos da pós- modernidade que percebemos nele. Uma sociedade dividida em classes, o registro de características do subúrbio carioca e da gente simples que lá habita são identificados na letra de **Gente Humilde**. Interessa-nos verificar mais detidamente a letra para compreender que na singeleza dos versos, encontra-se o reflexo de alguns aspectos certamente herdados da condição pós-moderna do sujeito que ali enuncia. Para análise da canção, é importante, pois, considerar a voz do eu-lírico perante a representação do "outro":

A voz do eu-lírico, para Silva (2010), não se define especificamente como uma divisão temática de suas canções, mas como um recurso narrativo e estético onde não apenas se fala e relata sobre o outro. É como uma forma de alteridade radical, de se colocar no lugar do outro e abrir espaço para as subjetividades dos indivíduos subalternos. (ARAÚJO, 2017, p.37).

Acreditando com Combe (2009-2010) que a voz do eu-lírico é a voz que fala no poema (e neste caso, na canção) e que esta voz, mesmo sendo uma construção do poeta, é também povoada pelas experiências empíricas daquele que escreve, podemos dizer que os autores da letra marcados pelas concepções modernas e/ou pós-modernas imprimiram em **Gente Humilde** aspectos representativos desse tempo.

Nessa perspectiva, a canção **Gente Humilde** abre espaço para a problematização do sujeito subordinado, descrevendo a condição de pessoas simples e suas vidas nos subúrbios e periferias das grandes cidades, e imprime o olhar de alteridade com os setores marginalizados, contudo a letra também revela a distância que existe entre o eu-lírico - que aparenta pertencer à classe média - e os menos favorecidos moradores do subúrbio. Nossa intenção neste artigo é indicar características da pós-modernidade identificáveis na canção, a partir da observação desse sujeito (o eu-lírico) que diante da situação em que se encontra, considera-se incapaz de fazer algo pela vida do outro que ele observa de longe, meio por acaso, passando.

Sabemos que os sujeitos são construídos socialmente e desse modo são afetados diretamente pelas ideias, princípios e valores culturais elaborados pela sociedade. Como se viu, os teóricos estudados no item anterior referem-se ao pós-modernismo de diferentes formas, alguns inclusive consideram significativo diferenciar os termos: **pós-moderno, pós-modernismo e pós-modernidade**. A despeito das singularidades de significados construídos pela mudança na composição da palavra, do signo, percebe-se que há um significado potencial à ideia de pós-moderno que converge nas diferentes postulações dos pesquisadores.

Seja entendido como **consciência contemporânea**, no dizer de Compagnon (2010. p.10); **estado da cultura após transformações [...]** como uma **condição de cultura**, no dizer de Lyotard, (2009. p xv); ou ainda pós-modernismo como **forma de cultura contemporânea**, pós-modernidade como **linha de pensamento que questiona questões clássicas de verdade e razão**, no entender de Eagleton (1996, p.06); estas asserções têm em comum o objetivo de promover o entendimento sobre o que é relativo à pós-modernidade, levando à compreensão de que embora não haja consenso quanto à definição do termo, há unanimidade em dizer que o pós-moderno vive num contexto de transformação política, social, econômica e cultural que culmina numa crise do próprio sistema e dos sujeitos, e neste contexto impera o poder do capital:

Agora nos vemos confrontados com a situação de certa forma absurda de uma esquerda cultural que mantém um ***silêncio indiferente ou embaraçado*** diante daquele poder que ***é a cor invisível da vida cotidiana em si***, que determina nossa existência — às vezes literalmente — em quase todos os cantos da terra, que decide em grande parte o destino das nações e os conflitos cruentos entre elas. É como se pudéssemos questionar quase todas as outras formas de sistema opressor — estado, mídia, patriarcado, racismo, neocolonialismo —, menos a que com tanta frequência define a agenda a longo prazo para todas essas questões, ou, no mínimo, está envolvida com elas até a alma. O poder do capital mostra-se agora de uma familiaridade tão desencorajante, de uma onipotência e onipresença tão elevadas, que mesmo grandes setores da esquerda lograram naturalizá-lo, aceitando-o como uma estrutura de tal modo inexorável, que é como se eles mal tivessem peito para tocar no assunto. (EAGLETON,1996, 25- 26, grifo nosso).

Eagleton (1996), chama a atenção para o silêncio que a sociedade pós-moderna - inclusive a esquerda cultural, os questionadores da ordem - apresenta em relação ao poder do capital. Se denuncia (questiona?) a pobreza, a desigualdade, paradoxalmente convivendo cotidianamente muito bem com as causas dessa ferida social. Não há mais como negar que a acumulação de bens nas mãos de uns poucos, quase nada ou nada nas mãos de outros tantos é fruto do capitalismo desordenado e como consequência isso gera e/ou amplia a desigualdade social. Verificaremos, a partir de agora, como isso se manifesta na música ***Gente Humilde***, em que notamos o reflexo do poder do capital expresso nas contradições de posicionamentos do eu-lírico:

Tem certos dias em
que eu penso
em minha gente
E sinto assim todo
o meu peito se apertar
Porque parece que acontece
de repente
Como um desejo de
eu viver sem me notar
Igual a como
Quando eu passo no subúrbio

Eu muito bem
Vindo de trem de algum lugar
E aí me dá
Uma inveja dessa gente
Que vai em frente
Sem nem ter com que contar
São casas simples
Com cadeiras na calçada
E na fachada
Escrito em cima que é um lar
Pela varanda
Flores tristes e baldias
Como a alegria
Que não tem onde encostar
E aí me dá uma tristeza
No meu peito
Feito um despeito
De eu não ter como lutar
E eu que não creio
Peço a Deus por minha gente
É gente humilde
Que vontade de chorar. (MORAES; HOLANDA, GAROTO;
2005, p.138 - 139).

A canção representa uma cena do subúrbio carioca quase como um flash, uma fotografia registrada pelo olhar do eu que passa e observa, a exemplo de um *flâneur*, as condições simples da vida cotidiana de pessoas que moram no subúrbio carioca: "Igual a como/Quando eu passo no subúrbio [...] São casas simples/com cadeiras na calçada." (MORAES; HOLANDA, GAROTO; 2005, p.138 - 139).

É válido clarificar que o eu-lírico não está presente no subúrbio no momento em que fala, trata-se da lembrança que lhe vem aos pensamentos de uma cena, observada de longe noutro momento, quando ele passava por lá ao acaso. O cenário que vê lhe comove a ponto de ele sofrer ao lembrar com dor do registro que ficou na memória: "Tem certos dias em/que eu penso/ em minha gente/E sinto assim todo/o meu peito se apertar". (MORAES; (MORAES; HOLANDA, GAROTO; 2005, p.138 - 139).

O sofrimento do eu-lírico, a dor que transmite, num primeiro momento, nos versos "E sinto assim todo/o meu peito se apertar", aparenta estar

ligado à percepção do eu lírico de sua incapacidade de interferir na vida dos sujeitos que observa e que segundo ele é uma gente humilde "Que vai em frente/Sem nem ter com que contar". (MORAES; HOLANDA, GAROTO; 2005, p.138 - 139).

Observando esta fala, nota-se no cenário da canção, um primeiro aspecto que reflete a sociedade dividida em classes, onde opera, no cotidiano, o poder do capital que rege a vida dos sujeitos imersos no mundo do trabalho, alimentando os ideais de progresso. O eu lírico deixa claro que ele está bem, muito bem, diferente daqueles que ele observa: "Eu **muito bem/Vindo de trem de algum lugar**". (MORAES; HOLANDA, GAROTO; 2005, p.138 - 139).

No entanto, percebe-se a contradição na fala do eu lírico, e/ou, uma perspectivização do que seria estar muito bem neste contexto; pois, se ele está tão bem assim, por que sente "inveja dessa gente"? Por que **deseja viver sem ser notado**? O que se pode presumir é que estar bem seria, na fala do eu lírico, relativo a ter um trabalho, a seguir a lógica do capitalismo.

O eu lírico, certamente, segue essa lógica, isso na canção é expresso no momento em que ele diz "**vir de trem**", embora não diga que vem do trabalho, diz apenas que vem **de algum lugar**, presume-se que ele é um trabalhador e/ou representa um sujeito de classe média, ou seja, alguém que tem dinheiro, ou simplesmente alguém que está numa classe supostamente superior àquela a que pertencem os sujeitos que ele observa **na calçada do subúrbio** - aqueles que estão sentados, isso implica dizer sem trabalho, "os desempregados".

Ao falar dessas pessoas, o eu-lírico manifesta um sentimento de inveja, justificando-o pelo fato de notar que aquelas pessoas seguem em frente sem nem ter com que contar: "**E aí me dá/Uma inveja dessa gente/ Que vai em frente/ Sem nem ter com que contar**." (MORAES; HOLANDA, GAROTO; 2005, p.138 - 139). Nota-se que ele não disse com **quem** contar, mas com **que** contar. Por analogia, pode-se considerar, neste enunciado, a ideia de que o que interessa, nesse sistema, não são as pessoas (quem), mas o recurso (que). O próprio vocábulo **contar** remete seu significado ao universo do comércio, dinheiro, lucro.

Assim, o trecho citado anteriormente, mostra que o eu lírico transmite a ideia de que essas pessoas não tem recurso, não tem aquilo que precisaria para ter ou para estar vivendo pela lógica do capitalismo e que ele (o eu lírico) o possui, uma vez que está indo **muito bem**. Um outro traço desse pressuposto é a informação de que ele vem de **trem** - transporte público

que possibilitou acelerar o passo e diminuir as distâncias entre o trabalhador e local de trabalho.

Perceber que o eu lírico segue a lógica do capital, mas, contraditoriamente ao que diz, não se encontra bem já que sofre. Isto nos leva a identificar neste traço do sujeito, outros aspectos da pós-modernidade presente nesta canção, como o sentimento de impotência e até um certo grau de crise de identidade do sujeito. É possível notar a inquietude do sujeito quando ele expressa sentimentos do tipo: "***sinto todo meu peito se apertar/ desejo de viver sem me notar/ e aí me dá uma inveja dessa gente que vai em frente sem nem ter com quem contar/ E aí me dar uma tristeza no meu peito/feito um despeito de eu não ter como lutar***". (MORAES; HOLANDA, GAROTO; 2005, p.138 - 139).

Nesse sentido, no mesmo instante em que se percebe, na canção, um sujeito que pensa na desigualdade social e se identifica com aqueles considerados **humildes**, pois os chama de minha gente (tem certos dias em que penso em 'minha gente'), ele fica de longe, distante, não luta, não apresenta nenhuma sugestão ou alternativa que proporcionasse uma mudança na condição de vida daquelas pessoas. Nessa direção, revela-se, na canção, o discurso de um sujeito pós-moderno, cuja postura emite o silenciamento quanto ao poder do capital, porque o sujeito aparenta estar ao mesmo tempo incomodado e acomodado com a situação, por se sentir incapaz de fazer alguma coisa para mudar.

Vê-se que ele fala de forma indefinida que tem **certos dias** que pensa na sua gente, sofre, sente até inveja (a vida deles é boa?) e o peito aperta por não ter como lutar; e ainda finaliza dizendo: "***E eu que não creio/Peço a Deus por minha gente, é gente humilde que vontade de chorar***". (MORAES; HOLANDA, GAROTO; 2005, p.138 - 139). Quer dizer, a única coisa que esse sujeito faz, sobre a realidade que lhe salta aos olhos, é pensar esporadicamente no assunto (tem **certos dias** em que **penso**), e quando pensa, sofre e chora; nem mesmo sua prece tem significado efetivo uma vez que ele não crer.

Verificando por esta ótica, compreendemos que a canção **Gente Humilde**, reflete a situação de desigualdade social, mas não apresenta nenhuma crítica direta ao capitalismo em si, nisto consiste o silenciamento sobre o qual questiona Eagleton (1996). O sujeito pós-moderno vê, reconhece, identifica a situação de miséria, mas não reage efetivamente para mudá-la porque isso implicaria mexer naquilo que teoricamente lhe garante segurança, felicidade e estabilidade:

Ninguém tem dúvida do que todas as pessoas querem, só do que isso significa. Todo mundo quer felicidade, apesar da opinião fulminante de Marx e Nietzsche de que só os ingleses desejavam isso. Mas isso correspondia a uma bofetada na versão peculiarmente anêmica de felicidade abraçada pelos utilitaristas ingleses, para quem a felicidade é em essência uma questão não problemática, redutível para todos os efeitos ao prazer. Mas para alcançar a felicidade eu preciso às vezes renunciar a pequenos prazeres; e se a noção de felicidade não fosse tão obscura e maltratada como é, presumivelmente não teríamos nos sobrecarregado com aqueles discursos intrincados conhecidos como Filosofia da Moral, que se encarrega, entre outras funções, de examinar em que consiste a felicidade humana e como se faz para alcançá-la. (EAGLETON, 1996, p. 66).

O sujeito da canção, está muito próximo daquele que vê a felicidade na vida que leva fora do subúrbio, no mundo do trabalho, seguindo a lógica do capitalismo, do que na vida romanticamente registrada no subúrbio; embora aparentemente, ele faça um elogio àquela condição das pessoas, há elementos no texto que contradizem sempre a aparente afirmação de beleza e felicidade no subúrbio: "**São casas simples/Com cadeiras na calçada/E na fachada/Escreto em cima que é um lar/Pela varanda/Flores tristes e baldias/Como a alegria/Que não tem onde encostar**". (MORAES; HOLANDA, GAROTO; 2005, p.138 - 139).

Nesses versos, num primeiro momento o eu-lírico, que já disse ter inveja de ver aquela gente na calçada, parece estar agora admirando a beleza das casas e principalmente a ideia de que por mais simples que sejam, ali é um lar. Por analogia, diz-se que ele está aludindo à imagem de que ali as pessoas são felizes, vivem num ambiente harmonioso (lar) com flores na varanda. No entanto, imediatamente, ele enuncia que essas flores são **tristes, baldias como a alegria que não tem onde encostar**, ou seja, por mais que esteja em um lar, o que por si deveria proporcionar alegria aos sujeitos é contradito pela imagem de flores **tristes**.

Depreende-se, pois, que as pessoas que habitam aquele lugar por mais tranquilas que estejam em suas vidas na calçada, não são felizes na concepção do sujeito, porque não têm com **que contar**, não têm **onde encostar**, quer dizer, não seguem a lógica do capital que ele (o eu-lírico) resolveu seguir. Por este viés, pode-se ainda inferir que o eu-lírico é alguém que saiu do subúrbio, que se emancipou, considera-se isso, pela intimidade com que o eu-lírico se expressa ao falar daquela gente que chama de

humilde no final da canção, de uma forma distanciada, numa fala impessoal (*é gente humilde/* que vontade de chorar), mas que havia tratado de forma pessoal no início da canção (tem certos dias em que penso em *minha gente*). Uma vez distante, a ideia de lar que aquele mundo transmite para o eu-lírico está apenas na *fachada*. Eis que pelo olhar do eu-lírico, a canção exhibe um mundo cheio de incoerência, em que o próprio sujeito que fala encontra-se em estado de contradição, ao estilo do que pontua Bernan:

[...] Essa atmosfera — de agitação e turbulência, aturdimento psíquico e embriaguez, expansão das possibilidades de experiência e destruição das barreiras morais e dos compromissos pessoais, auto-expansão e autodesordem, fantasmas na rua e na alma — é a atmosfera que dá origem à sensibilidade moderna. (BERMAN, 1986, p.12).

Em suma, imerso neste contexto em que opera o trabalho, o lucro e vale mais a vida agitada, com viagens de trem, que o capital pode proporcionar, do que a paz de uma vida na calçada do subúrbio; identifica-se em *Gente Humilde* um sujeito que além dos pontos mencionados apresenta características da pós-modernidade também quando se apresenta como aquele que não crer: “*e eu que não creio*”. É inegável pela teoria estudada que um dos aspectos da pós-modernidade é a incredulidade:

O pós-modernismo, em suma, rouba um pouco da lógica material do capitalismo avançado e a volta agressivamente contra seus fundamentos espirituais. E nisso apresenta mais que uma semelhança passageira com o estruturalismo, que foi uma de suas origens remotas. *É como se ele estivesse instando o sistema*, como seu grande mentor Friedrich Nietzsche, *a esquecer seus fundamentos metafísicos, reconhecer que Deus está morto* e simplesmente tornar-se relativista. (EAGLETON, 1996, p. 110, grifo nosso)

Ao afirmar que não crer, o eu-lírico, vai ao encontro do que disse Eagleton (1996), na citação anterior, bem como ao que pontua Lyotard (2009) sobre a condição pós-moderna: “simplificando ao extremo, considera-se “pós-moderna” a incredulidade em relação aos metarrelatos”. (LYOTARD, 2009, xvi), ou seja, ao afirmar que não crer, o sujeito revela sua incredulidade no relato de uma grande narrativa, deslegitimando assim, o discurso religioso, e se esta é uma condição pós-moderna, eis que o eu-lírico se afirma como tal.

O mesmo Lyotard (2009, p. xvii) problematizando o tema, questiona: "Após os metarrelatos, onde se poderá encontrar a legitimidade?"; e responde: "O critério de operacionalidade é tecnológico; ele não é pertinente para julgar o verdadeiro e o justo. [...] o saber pós-moderno não é somente o instrumento dos poderes. Ele aguça nossa sensibilidade para as diferenças e reforça nossa capacidade de suportar o "incomensurável". No caso do eu- lírico, por não ter resposta sobre em que confiar nem saber onde está a legitimidade daquilo que pensa, suporta a situação fazendo uma prece para Deus mesmo sem crer, e por isso, não há consolo, ele permanece com **vontade de chorar**.

Um último aspecto a consideramos nesta análise, é a percepção de que não há diálogo entre o eu -lírico e o povo que ele observa, ele relata lembranças do que ele vê quando passa de trem, e diz que de vez em quando (**em certos dias**) se pega pensando naquela gente, esses pensamentos vêm de repente lhe causando dor no peito, mas o desejo é de viver sem ser notado, não é interesse do eu se aproximar dessas pessoas. O vínculo social entre o sujeito lírico e a gente humilde se dá apenas no interior de suas próprias inquietações, esta é também uma marca da pós-modernidade: "a questão do vínculo social, enquanto questão, é um jogo de linguagem, o da interrogação, que posiciona imediatamente aquele que a apresenta, aquele a quem ela se dirige, e o referente que ela interroga: esta questão já é assim o vínculo social." (Lyotard, 2009, p. 29).

Por este viés, não se pode afirmar que o eu-lírico é totalmente indiferente à situação de desigualdade que a canção desnuda, sem correr o risco de ser injusto ou ingênuo. O sujeito lírico, semelhante ao **flâneur**, não é desatento, ele passa, observa a cena, e reflete sobre ela, ele vê a condição subalterna do outro, embora não possa agir para mudar a situação dele e nem queira sair da sua para se unir à dele. Isso ilustra muito sobre o paradoxo vivido pelo sujeito pós-moderno engajado.

Combe, citando Dilthey, demonstra o vínculo que há entre a vida do poeta e o ato poético: "O conteúdo de um poema [...] encontra seu fundamento na experiência vivida do poeta e no conjunto de ideias encerrado nela. A chave da criação poética é sempre a experiência e sua significação na experiência existencial" (Dilthey apud COMBE, 2009-2010, p.118).

Nessa perspectiva, acreditamos que os aspectos de (pós)-modernidade que identificamos nesta canção estão intimamente ligados à experiência dos compositores em viver num contexto de mudança, flexibilidade e mobilidade próprio da cultura pós-moderna, da idade pós-industrial, dos sabores e dissabores de viver neste tempo. Por isso, eis que

reconhecemos nesta canção a presença de um sujeito lírico atravessado pelas contrariedades da pós- modernidade; um eu em crise de identidade, ele considera aquela gente humilde como sua, mas não pertence mais a ela. É um sujeito livre, sem alicerce, seguindo a lógica do capital.

CONSIDERAÇÕES FINAIS: DENÚNCIA E SILENCIAMENTO

O advento da (pós) modernidade ocasionou e ocasiona fortes mudanças na conjuntura política, social, econômica e cultural, modificando o comportamento dos sujeitos nas mais diversas sociedades.

Com base na contribuição de alguns teóricos como: Compagnon (2010), Lyotard (2009), Berman (1986) e, sobretudo, Eagleton (1996) - que apresentaram em suas teorias uma noção de (pós) modernidade, encontramos na canção **Gente Humilde** alguns dos efeitos causados pela condição pós-moderna no comportamento do sujeito, o eu-lírico da canção.

A partir da análise desenvolvida, percebemos que o eu-lírico da canção traz um discurso contraditório, ficando entre a denúncia e o silenciamento, visto que ele observa a situação dos moradores do subúrbio, se comove, porém não se aproxima para conviver e/ou interferir na vida daquelas pessoas.

A falta de posicionamento efetivo ou podemos dizer o posicionamento silencioso do eu lírico, frente ao poder do capital, aquele que Eagleton (1996) chamou ironicamente de “ a cor invisível da vida cotidiana”, ilustra os aspectos da pós-modernidade que identificamos como constitutivos deste sujeito na canção, são eles: a impossibilidade de reação diante da força do capitalismo, a incredulidade, descrença ou questionamento dos grandes relatos e a crise de identidade. Nesse sentido, conjecturamos que a canção **Gente Humilde** denuncia as desigualdades sociais através de um sujeito que silencia para manter sua existência determinada pelo controle do capital.

ABSTRACT

The present work is the result of an analytical bibliographic research and aims to reflect on aspects of post-modernity identified in the lyrics of the song Gente Humilde (1970). The song is a classic of Brazilian Popular Music - MPB- composed in a partnership between Vinicius de Moraes and Chico Buarque de Holanda, with melody by Garoto (Annibal Augusto Sardinha). The hypothesis we raise is that the song's lyrical self is powerless in the face of the

situation of social inequality that it visualizes when passing casually through the Rio suburbs. We believe that this condition of impotence is a reflection of the post-modernity situation itself, whose political, social, economic and cultural transformations significantly interfere in the subject's life. In the case of the song, it is noted that the lyrical self is uncomfortable with the condition of the simple people who observe, but it remains silent in the face of the force of capitalism that directly interferes in the lives of social subjects. To support the discussion, we used, among other references, the studies by BERMAN (1986); COMPAGNON (2010); EAGLETON (1996); LYOTARD (2009).

Keywords: Post-modernity, Capitalism, Humble People.

REFERÊNCIAS

ARAÚJO, Renato Moreira et al. **A representação dos setores subalternos na obra de Chico Buarque**. 2017. Disponível em: <https://repositorio.bc.ufg.br/tede/bitstream/tede/7836/5/Disserta%C3%A7%C3%A3o%20-%20Renato%20Moreira%20Ara%C3%BAjo%20-%202017.pdf> Acesso em: 01/06/2021

BERMAN, Marshall. **Tudo que é sólido desmancha no ar: A aventura da modernidade**. Trad. Carlos Felipe Moisés, Ana Maria L. Ioriatti. São Paulo: Editora Schwarcz Ltda, 1986. último acesso em 07 de junho de 2021. <https://afoiceeomartelo.com.br/posfsa/Autores/Berman,%20Marshall/Tudo%20o%20que%20%C3%A9%20s%C3%B3lido%20desmancha%20no%20ar.%20A%20aventura%20da%20modernidade.pdf>

BARBOSA, Wilmar do Valle. Tempos pós-modernos. in: LYOTARD, Jean - François. **A condição pós-moderna**. Tradução: Ricardo Corrêa Brabosa. 12 ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2009.

COMBE, Dominique. A Referência Desdobrada. O Sujeito lírico entre a ficção e a autobiografia. **REVISTA USP**, São Paulo, n.84, p.112–128, dezembro/fevereiro 2009/2010. Acesso em 17 de julho de 2021. <https://www.revistas.usp.br/revusp/article/view/13790>.

COMPAGNON, Antoine. **Os cinco paradoxos da modernidade**. Trad. de Cleonice O. Mourão, Consuelo F. Santiago e Eunice D. Galéry. 2ª ed. Belo Horizonte: UFMG, 2010.

EAGLETON, Terry. **As Ilusões do Pós-Modernismo**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1996. LYOTARD, Jean - François. **A condição pós-moderna**. Tradução: Ricardo Corrêa Brabosa. 12 ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2009.

MORAES, Vinicius de; HOLANDA, Chico Buarque; GAROTO. **Gente Humilde**. in: Livro de letras Vinicius de Moraes; Texto José Castello. 2ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

NAPOLITANO, Marcos. A música popular brasileira (MPB) dos anos 70: resistência política e consumo cultural. In: **Actas del V Congresso Latinoamericano IASPM**. 2002. Disponível em: http://www.educadores.diaadia.pr.gov.br/arquivos/File/fevereiro2012/historia_artigos/2napolitano70_artigo.pdf Acesso em: 01/06/2021.

RODRIGUES, Sandra Salavandro. **A voz, o lugar, e olhar: culturas e periferias em "Subúrbio"**, de Chico Buarque. Dissertação de mestrado. Universidade de São Paulo 2013. Disponível em: https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8156/tde-18102013-170524/publico/2013_SandraSalavandroRodrigues_VCorr.pdf Acesso em: 02/06/2021.