

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA
CENTRO DE COMUNICAÇÃO E EXPRESSÃO
CURSO DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA**

**A DUPLA FACE TROVADORESCA DE CHICO BUARQUE:
O *EU* FEMININO E A REPRESENTAÇÃO DA MULHER**

Florianópolis

2005

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA
CENTRO DE COMUNICAÇÃO E EXPRESSÃO
CURSO DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA**

Dissertação apresentada para
obtenção do título de Mestre em
Literatura Brasileira, junto à
Universidade Federal de Santa
Catarina.

Mestranda: Inês Valéria Szatkovski
Orientadora: Prof. Dra. Odília Carreirão Ortiga

FLORIANÓPOLIS

2005

A DUPLA FACE TROVADORESCA DE CHICO BUARQUE: O *EU* FEMININO E A REPRESENTAÇÃO DA MULHER

(E “*ecos e reverberações*” da poesia medieval portuguesa em Chico Buarque)

“E os que lêem o que escreve
Na dor lida sentem bem
Não as duas que ele teve
Mas só a que eles não têm”.
Fernando Pessoa

UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA
CENTRO DE COMUNICAÇÃO E EXPRESSÃO
CURSO DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA

DEFESA DE DISSERTAÇÃO DE MESTRADO

ATA 38/2005

Aos vinte e sete dias do mês de dezembro de dois mil e cinco, às 10 horas, na Sala 405, prédio B do CCE, da Universidade Federal de Santa Catarina, reunida a Comissão Examinadora, designada pela Portaria nº 099/ CPGL/2005, de 15 de dezembro de dois mil e cinco, constituída pelas Professoras Doutoras Odília Carreirão Ortiga (Orientadora / Presidente - UFSC), Eliana Yunes (PUC/RJ), Salma Ferraz (UFSC) e Simone Pereira Schmidt (suplente - UFSC), realizou-se em sessão pública a defesa da Dissertação de Mestrado em Literatura, área de concentração em Literatura Brasileira, de Inês Valéria Szatkovski, intitulada: "A dupla face trovadoresca de Chico Buarque: O Eu Feminino e a representação da Mulher." Após a candidata apresentar seu trabalho, procedeu-se à arguição e à avaliação, feitas nos termos regimentais. A Comissão Examinadora conferiu à dissertação o conceito "A com louros". A candidata deverá apresentar, cumpridas as formalidades, a versão final, segundo o padrão gráfico da UFSC, no prazo máximo de 90 (noventa) dias, à Coordenadoria do Curso de Pós-Graduação em Literatura. Nada mais havendo a tratar a sessão foi encerrada, dela sendo lavrada a presente ata que é assinada pelos membros da Banca Examinadora, pela Orientadora e pela Candidata.


Prof. Dra. Eliana Yunes
(PUC/RJ)


Prof. Dra. Salma Ferraz
(UFSC)

Prof. Dra. Simone Pereira Schmidt
(Suplente UFSC)


Prof. Dra. Odília Carreirão Ortiga
(Orientadora e Presidente)


Inês Valéria Szatkovski
(Candidata)

AGRADECIMENTOS

À minha família pelo apoio constante;

Aos amigos, pelo carinho;

À Professora Odília, orientadora e amiga;

À Professora Elba, amiga e incentivadora;

Aos professores do Mestrado em Literatura Brasileira da UFSC.

RESUMO

O trabalho enfoca parte do cancionero de Chico Buarque, poeta e compositor brasileiro. Busca-se, em sua poética, o desenho de uma dupla face trovadoresca, marcado pela voz feminina (*eu* poético) e pela representação da mulher (a construção de figuras femininas) por um *eu* masculino sob a temática do amor expressa nas relações amorosas. O material poético objeto da primeira leitura destaca o narrador lírico feminino e da segunda, a representação da mulher por um sujeito lírico masculino. Complementam-se, as duas leituras, com as leituras intertextuais centradas nos ecos e reverberações de traços estruturais e temáticos das cantigas de *amor*, além dos formais das cantigas de *amigo* do cancionero medieval português. A diretriz metodológica apóia-se em estudos do cancionero de Chico Buarque que consideram a letra da canção como um poema capaz de textualidade própria, passível de leitura independente da linha melódica, e em estudos teóricos que legitimam a partição de letra e música, quando consideram a letra como poesia. Grande parte dessa obra lírica comprova a presença fundamental de sentimentos mais freqüentemente interligados às dores do amor expressas em várias figuras do discurso amoroso da ausência, conforme foi demonstrado no decorrer das leituras. Encontram-se, em sua poética, detalhes, fragmentos da história de um relacionamento amoroso que se rompe. Só há uma história a ser contada, o desencontro amoroso, em suas pequenas variações, e reescrita por dois sujeitos líricos, o feminino e o masculino.

Palavras-chave: Mulher, Cancioneiro de Chico Buarque, Representação, Cancioneiro, Cantigas de amigo, Cantigas de amor.

ABSTRACT

This work focuses part of the ballad of Chico Buarque, poet and Brazilian composer. It searches, in its poetic, a drawing of a double face of his ballad, marked by feminine voice (self poetic) and representation of woman (the construction of feminine figures) to self masculine under the thematic of love expressed on loving relationship. The poetic material, object of first reading, detaches the lyric feminine narrator and, on second reading, representation of woman by a lyric masculine subject. Two readings are complemented with intertwine reading focused on echoes and reverberations of structural and thematic traces of songs of love, beyond the formal of songs of friends of medieval Portuguese folksinger. The methodological line is based on studies of ballad of Chico Buarque, which consider the composition of song as poem capable of own textual form, liable of independent reading of the melodic line, and theoretic studies that legitimize the participation of composition and music, when they consider composition as poesy. Great part of this lyric work confirms the fundamental presence of feelings more frequently intertwine on pain of love expressed in a lot of figures of love discourse of absence, as it was demonstrated on studies. In his poesies, they find details, fragments of history of loving relationship that breaks-up. It only has a history to be said: the dismiss love, in its small variations, and rewritten by two subjects, feminine and masculine.

Word Keys: woman, ballads of Chico Buarque, representation, ballad, song of friends, song of love.

SUMÁRIO

1 DEFINIÇÃO DO PERCURSO: Intencionalidade, fundamentação teórica, modo de construir e desenho da trajetória.....	7
2 IDENTIFICAÇÃO E LEITURA DE POEMAS/CANÇÕES DE CHICO BUARQUE	23
2.1 A VOZ LÍRICA FEMININA: <i>Ana de Amsterdam, Atrás da porta, Bárbara, Bem querer, Com açúcar com afeto, Olhos nos olhos, Sem açúcar, Tatuagem e Teresinha</i>	28
2.1.1 Vestígios das cantigas de amigo do medievalismo português	57
2.2 A REPRESENTAÇÃO DA MULHER: <i>Aquela mulher, A Rita, Carolina, Cotidiano, Ela e sua janela, Geni e o Zepelim, Januária, Morena dos Olhos d'água e Mulheres de Atenas</i>	73
2.2.1 Vestígios das cantigas de amor do medievalismo português.....	102
3 À GUISA DE CODA: atando e questionando os resultados, e refletindo questões diversas.....	120
4 BIBLIOGRAFIA	
4.1 Do corpus.....	137
4.2 Específica.....	140
4.3 Geral.....	145

1 DEFINIÇÃO DO PERCURSO: intencionalidade, fundamentação teórica, modo de construir e desenho da trajetória

O interesse em estudar o cancionero de Chico Buarque de Hollanda, poeta e compositor brasileiro que marcou uma época de minha vida, surgiu quando pensei em um tema para a monografia do curso de especialização em Literatura Brasileira na Universidade Estadual de Ponta Grossa. Apresentei, na ocasião, o trabalho *O eu lírico feminino e a representação da mulher em Chico Buarque*, que tratava de sua poética, com enfoque especial na presença da voz feminina e na representação da mulher. Pelo prazer auferido em fazê-lo, resolvi dar continuidade à pesquisa ao me inscrever no programa de pós-graduação em Literatura na Universidade Federal de Santa Catarina. Após conversar com a professora doutora Odília Carreirão Ortiga, optei por desenvolver a mesma linha de pesquisa, a dupla face do poeta compositor, expandindo-a para relacionar esse duplo poético com os correspondentes elementos de estrutura, forma e tema do trovadorismo das cantigas de *amigo* e de estrutura e tema das cantigas de *amor* do medievalismo português.

Justificar as liberdades poéticas de considerar as letras das canções como poema, de estabelecer uma construção teórica capaz de legitimar tal posicionamento e, sobretudo, de referir-se a algumas letras da música popular brasileira contemporânea como portadoras de vestígios de elemento estrutural, formal e temático do cancionero medieval português constitui tarefas não fáceis, e a matéria das propostas não é pacífica. Algumas ponderações de caráter teórico devem ser aqui apresentadas para lidar com o trabalho desejado e prometido nesta dissertação. Essas ponderações configuram-se em duas ordens: a primeira diz respeito à circunstância de fazer a separação de letra e de música das canções, e a segunda, de buscar, no cancionero de Chico Buarque, a

comprovação de “ecos e reverberações”¹, os vestígios, da poética trovadoresca medieval portuguesa.

Para fundamentar tal diretriz metodológica, o trabalho apóia-se em estudos do cancionero de Chico Buarque, em especial naqueles que consideram a letra da canção como um poema capaz de textualidade própria e, de certa forma, passível de leitura independente da linha melódica, e em estudos teóricos que legitimam a partição de letra e música, quando consideram a letra como poesia.

Essa partição é abordada por Paul Zumthor e Charles Perrone, no cenário internacional, e por Affonso Romano de Sant’Anna e Nelson Ascher, no cenário nacional. Charles Perrone considera que “a poesia da canção e a poesia destinada à leitura possuem origens históricas comuns e mantêm muitas afinidades”, mas admite, de um lado, o fato de as situações não serem “exatamente iguais”² e, de outro, a possibilidade de uma letra “ser um belo poema mesmo tendo sido destinada a ser cantada”³. Para Paul Zumthor, poeta é aquele que compõe ou diz o texto, ou ainda que é capaz de “compor uma música sobre ele, cantá-lo ou acompanhá-lo com instrumentos”⁴. Daí a mão dupla de musicar um poema ou de separar a letra de seu contexto musical. Lembra-se a circunstância de a poesia sempre estar ligada à música, quando o poeta usava a lira “para cantar os seus versos”; porém, com o tempo, música e poesia separaram-se, cada uma adquirindo autonomia, “a música retendo elementos poéticos; a poesia conservando elementos musicais”⁵.

Outro estudioso do assunto, Nelson Ascher, registra posturas diversas, pois de modo diferente dos franceses e dos americanos que não admitem considerar letra de música como poesia, e dos hispânicos que só consideram a composição musical de protesto como poesia, no Brasil ocorre o enfrentamento

¹ A expressão “ecos e reverberações”, usada por Bakhtin para designar a presença em um texto “de outros enunciados com os quais se relaciona pela comunhão da esfera da comunicação verbal”, é empregada neste trabalho com a mesma dimensão semântica de “vestígios” (BAKHTIN, Mikail. **Estética da criação verbal**. Tradução: Maria Ermantina Galvão Gomes Pereira. São Paulo: Martins Fontes, 1992. p. 317).

² “Sem deixar de lado as distinções necessárias, existem diversos modos pelos quais um texto musical pode ser tratado como uma unidade literária” (PERRONE, Charles. **Letras e letras da música popular brasileira**. Tradução: José Luiz Paulo Machado. Rio de Janeiro: Elo, 1988. p. 11).

³ *Ibid.*, p. 16.

⁴ ZUMTHOR, Paul. **Introdução à poesia oral**. Tradução: Jerusa Pires Ferreira, Maria Lúcia Diniz Pochat e Maria Inês de Almeida. São Paulo: Hucitec, 1997. p. 221.

⁵ TELES, Gilberto Mendonça. **A retórica do silêncio: teoria e prática do texto literário**. São Paulo: Cultrix, 1979. p. 126.

dessas posturas antagônicas: de um lado, “vanguardistas” da universidade e da esquerda que identificam a produção lírica de Caetano ou de Chico como poesia; e, de outro, “escritores e críticos literários”, de pensamento conservador, que consideram tal postura “escandalosa”⁶.

Para reforço da tese aqui defendida, a possível partição de letra e música, cita-se o estudo *Música popular e moderna poesia brasileira*, de Affonso Romano de Sant’Anna, no qual testemunha a participação de poetas vinculados à música popular em “ensaios e poemas”, em “júris de festivais” e em “catequeses teóricas”; e o reconhecimento, pelas universidades e pelas escolas de ensino médio, da viabilidade de o texto “da música ser esteticamente analisado”⁷, e analisado como poema.

Uma estudiosa do trovadorismo medieval português – de certa maneira esse trovadorismo configura-se como outra vertente deste trabalho –, Natália Correia infere que a ação de cantar o poema, atitude comum na Antiguidade Clássica, dividiu-se, a partir da Idade Média, em música de uma parte e poema de outra⁸. Ao tratar das cantigas trovadorescas medievais, Paul Zumthor aponta tal ambigüidade, pois “o texto poético antigo” foi transmitido, alguns com “notação musical” e “a maioria sem ela”⁹, permitindo considerar que, na atualidade, mesmo sem ter-se ouvido a interpretação sonora da canção, aceita-se a mesma, fora de seu contexto musical, como poema. Em estudo sobre o amor na poesia cortesã, Octavio Paz testemunha o desejo dos poetas de serem “entendidos pelas damas” ao comporem poemas, acompanhados por música, contudo, admite não ter sido com música que eles chegaram até nós¹⁰. Também, Ledo Ivo afiança, em um seminário sobre a poesia em língua portuguesa, ser a poesia medieval acompanhada de dança e música, o que permite categorizar Chico Buarque e Gilberto Gil como poetas, pois ambos fazem “poesia com música”¹¹.

⁶ ASCHER, Nelson. Letra de música é ou não é, enfim, poesia? *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 5 out. 2002. Ilustrada, p. E2.

⁷ SANT’ANNA, Affonso Romano de. *Música popular e moderna poesia brasileira*. Petrópolis: Vozes, 1977. p. 97.

⁸ CORREIA, Natália. *Cantares dos trovadores galego-portugueses*. 2. ed. Lisboa: Editorial Estampa, 1978. p. 15-50.

⁹ ZUMTHOR, Paul. *Introdução à poesia oral*, p. 62.

¹⁰ PAZ, Octavio. *A dupla chama: amor e erotismo*. Tradução: Wladyr Dupont. São Paulo: Siciliano, 1994. p. 71.

¹¹ IVO, Ledo. A poesia na língua portuguesa. In: SEMINÁRIO SOBRE A LÍNGUA PORTUGUESA: DESAFIOS E SOLUÇÕES. Transcrição: Tânia Lúcia Oliveira Barreto. São Paulo: Centro de Integração

Outra face teórica deste trabalho é concernente à possibilidade de leitura dos vestígios do cancionero medieval português nas letras de algumas canções de Chico Buarque. A perspectiva assenta-se na visão de um novo texto literário reproduzir, de forma, de tonalidade e de intensidade variáveis, outros textos produzidos antes. Recordar-se aqui o fato de essa visão de intertextualidade estar assentada no dialogismo de Mikail Bakhtin; porém, só adquire maior visibilidade a partir de estudos do grupo *Tel Quel*, na França, durante a década de 60, estudos esses publicados em *Théorie d'ensemble*, reunindo textos de Kristeva, Barthes, entre outros, em torno do assunto¹².

Responsável pela cunhagem da expressão “intertextualidade”, Julia Kristeva assevera a inscrição de todo texto literário em um conjunto de textos, findando por configurar “uma escritura-réplica (função ou negação) de um outro (ou de outros) texto(s)”. O autor, pelo “modo de escrever”, revela o leitor “do *corpus* literário anterior ou sincrônico”: de um lado, ele passa a viver “na história” e, de outro, “a sociedade se escreve no texto”¹³. Esse caráter mais amplo do ler direciona parte da leitura a ser feita mais adiante. As pesquisas de Kristeva tiveram como ponto de partida o pensamento de Bakhtin sobre o “dialogismo” fundado na circunstância de cada novo texto “refutar”, “confirmar” ou “complementar” sua dependência de outros¹⁴. Para o teórico, tudo o que se diz ou se escreve já foi dito ou escrito, e esse relacionamento de um texto com outros textos cria uma rede de referências, tornando possível uma leitura capaz de aproximar obras, escritas em tempo e em espaço distintos, pois, se “os enunciados não são indiferentes uns dos outros, nem auto-suficientes, são mutuamente conscientes e refletem um ao outro”¹⁵. Afirma, também, a circunstância de o enunciado acusar vestígios, “ecos e reverberações de outros enunciados, com os quais se relaciona pela comunhão da esfera da comunicação verbal”¹⁶.

Em Roland Barthes, lê-se a assertiva de o texto ser “um espaço de

Empresa-Escola, 31 maio 1999. Disponível em: <<http://www.academia.org.br/poesia.htm>>. Acesso em: 5 maio 2003.

¹² ENCYCLOPAEDIA UNIVERSALIS. Org.: Pierre-Marc de Biasi. **Theorie de l'Intertextualité**. Paris: Encyclopaedia Universalis, 1985-1990. p. 1104-1106.

¹³ KRISTEVA, Julia. **Introdução à semanálise**. Tradução: Lúcia Helena França Ferraz. São Paulo: Perspectiva, 1974. p. 98.

¹⁴ BAKHTIN, Mikail. O gênero do discurso. In: _____. **Estética da criação verbal**, p. 316.

¹⁵ *Ibid.*, p. 314.

¹⁶ *Ibid.*, p. 317.

dimensões múltiplas, onde se casam e se contestam escrituras variadas, das quais nenhuma é original”, concluindo ser o texto um “tecido de citações, saídas dos mil focos da cultura”¹⁷. Também, no ensaio sobre a novela *Sarracine*, de Balzac, afirma Barthes que “o texto único vale por todos os textos da literatura, não porque os representa (os abstrai ou os iguala), mas porque a própria literatura é sempre um único texto”. E, mais adiante, assevera a possibilidade de cada texto fundar “uma perspectiva (de fragmentos, de vozes vindas de outros textos, de outros códigos), cujo ponto de fuga é sempre transladado, misteriosamente aberto: cada texto (único) é a própria teoria (e não o simples exemplo) dessa fuga, dessa diferença que, sem se conformar, volta indefinidamente”¹⁸. O presente trabalho investe, em parte, na presença desse fragmento de outras vozes, desse ponto de fuga, dessa volta indefinida de um texto a outro texto.

Com idêntica posição, Paul Zumthor, apesar de não fazer parte do grupo *Tel Quel*, registra a viabilidade de “cada poema novo” projetar os que o precederam, reorganizar o conjunto e lhes conferir “uma outra coerência”¹⁹. De maneira aproximada à colocação de Zumthor, constata-se que alguns textos de Chico projetam e reorganizam, em minha leitura, aspectos poéticos do cancionero medieval português.

Entre os ensaístas brasileiros alinhados à possibilidade da leitura aqui proposta, cita-se Leyla Perrone-Moisés, para quem o ato de escrever é um procedimento capaz de estabelecer liame ou diálogo com textos da “literatura anterior“, com textos da literatura “contemporânea” e “entre diferentes literaturas nacionais”²⁰. Assim, cada texto produzido pode fundar relações analógicas por “retomadas, empréstimos e trocas”, em ordens diferentes, com textos de produções mais antigas.

Fechando o parêntese de cunho teórico configurador da digressão acima, passo às considerações sobre o objeto da dissertação. Contudo, há que esclarecer o fato de a leitura textual ser precedida de dados informativos, considerados necessários, para contextualizar o *corpus* diante da produção do

¹⁷ BARTHES, Roland. **O rumor da língua**. Tradução: Mário Laranjeira. São Paulo: Brasiliense, 1988. p. 68-69.

¹⁸ BARTHES, Roland. **S/Z**. Tradução: Lea Novaes. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1992. p. 45-46.

¹⁹ ZUMTHOR, Paul. **Introdução à poesia oral**, p. 265.

²⁰ PERRONE-MOISÉS, Leyla. **Flores da escrivantina**: ensaios. São Paulo: Cia. das Letras, 1990. p. 94.

poeta compositor. Trata-se do perfil da obra.

O contato com o cancionero de Chico Buarque e a leitura de alguns estudos sobre sua obra poética²¹ levam-me a constatar o fato de o autor dispor do privilégio de construir sua poética, sob dupla voz, a partir de um *eu* masculino e de outro, feminino. Acerca do último aspecto, devo salientar que, para Adélia Bezerra de Meneses, o compositor “Chico Buarque sempre foi reconhecido como um dos poetas que mais sensivelmente captam e exprimem o feminino traduzindo-o em palavras e música”²². Por outro lado, Charles Perrone testemunha que as canções de Chico Buarque, Caetano Veloso e outros poetas compositores e letristas “vão além dos parâmetros da música popular tradicional, afrontam os conceitos tradicionais e estreitos de poesia e literatura, e redefinem o significado de letras para uma apreciação da poesia brasileira dos anos 60 e 70”²³. Essa colocação evidencia a postura de considerar possível ler a letra de canção como poesia. Em consonância com a postura crítica adotada por Affonso Romano, a obra de Chico pode ser considerada uma “construção” poética na “confluência entre música e poesia”, pois o cenário da música popular brasileira possibilita a permuta de poetas e compositores; por um lado, poetas como Vinicius de Moraes tornam-se compositores e, por outro, “autores como Caetano e Chico se impregnam de literatura”. Afiança, também, a possibilidade de dividi-la em duas fases: a primeira, caracterizada pela produção poética “espontânea e ingênua”, em que “o poeta” estaria em disponibilidade, “fazendo considerações líricas” sobre a vida; e a segunda, caracterizada pela circunstância de o poeta articular sua obra em “tijolo com tijolo”, perfazendo um “desenho lógico”²⁴. É interessante ressaltar a duplicidade da poética de Chico na simultaneidade do espontâneo e do construído.

²¹ Citam-se os seguintes estudos lidos e referenciados no decorrer desta dissertação: SOARES, Luiz Felipe Guimarães. **Estorvo e outros estorvos**. 1996. Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira) – Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis; SILVA, Anazildo Vasconcelos da. **A expressão subjetiva como fundamento da significação na poesia de Chico Buarque**. 1973. Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira) – Universidade Federal do Rio de Janeiro; MENESES, Adélia Bezerra de. **Figuras do feminino na canção de Chico Buarque**. São Paulo: Boitempo/Ateliê, 2000; e MENESES, Adélia Bezerra de. **Desenho mágico: poesia e política em Chico Buarque**. São Paulo: Hucitec, 1982.

²² MENESES, Adélia Bezerra de. **Figuras do feminino na canção de Chico Buarque**. São Paulo: Boitempo/Ateliê, 2000. Prefácio.

²³ PERRONE, Charles. **Letras e letras da música popular brasileira**, p. 166.

²⁴ SANT’ANNA, Affonso Romano de. **Música popular e moderna poesia brasileira**, p. 99.

O *corpus* do presente trabalho foi selecionado com poemas/canções²⁵ dessas “duas fases”. Da primeira fase, “a espontânea”, escolheram-se: *A Rita, Com açúcar, com afeto, Ela e sua janela, Morena dos olhos d’água, Carolina, Januária*. Da segunda fase, “a construída”, foram incluídos: *Cotidiano, Atrás da porta, Ana de Amsterdam, Bárbara, Tatuagem, Bem-querer, Sem açúcar, Mulheres de Atenas, Olhos nos olhos, Geni e o Zepelim, Teresinha, Aquela mulher*²⁶.

A partir da constatação de estudiosos da obra de Chico Buarque, entre os quais aponto Adélia Bezerra de Menezes e Luciana Eleonora de Freitas Calado²⁷, firmou-se o desejo de verificar as implicações amorosas da voz do sujeito feminino e, em contraponto a essa postura, as imagens de mulher construídas pela representação de uma voz lírica masculina, e de complementar tal atividade com algumas leituras intertextuais de vestígios do cancionero medieval português na poética de Chico: as aproximações do *eu* feminino com a voz de mulher das cantigas de *amigo* e da representação da mulher por um *eu* lírico masculino com as imagens femininas desenhadas nas cantigas de *amor*. Destaca-se, por antecipação, a circunstância de essas produções de Chico, ao contrário da cantiga de *amigo* em que a voz lírica expressa sentimentos ligados ao cotidiano de mulheres do povo, configurarem vozes de mulheres não definidas em termos de classe social, porém, portadoras de sentimentos amorosos de matizes mais diversificados. Já a representação da figura feminina, construída pela voz masculina, distancia-se um pouco da cantiga de *amor*, pois não cria a imagem de uma mulher abstrata, inalcançável e endeusada, mas a concebe como uma mulher material, desejada e possuída, ainda que dentro de uma visão tradicional de expressão masculina, guardando, contudo, outras aproximações.

Vale lembrar que os estudos pertinentes ao assunto assinalam ser a primeira cantiga de *amigo* datada de 1189; todavia, a marca temporal não leva em

²⁵ O termo poema/canção é adotado no presente trabalho para designar a condição especial das letras do cancionero de Chico Buarque, sendo usado em alternância com os termos poema e texto, todos empregados aqui com a mesma carga de significação.

²⁶ Faz-se necessário esclarecer que os textos citados de Chico Buarque são agrupados de outra forma ao longo da segunda unidade para atender aos objetivos da presente leitura. Vale lembrar, também, que os poemas *Quem te viu, quem te vê, Bem-vinda, Sem fantasia* (1ª fase); *Umas e outras, Joana Francesa, Flor da idade, Folhetim, O meu amor, A Rosa, Morena de Angola, Vida, Ela é dançarina, O meu guri, Eu te amo, Novo amor, Palavra de mulher, Uma menina e A mais bonita* (2ª fase) não foram incluídos no *corpus*, apesar de apresentarem características comuns às duas categorias de leitura, mas podem ser referenciados ao longo das leituras.

²⁷ CALADO, Luciana Eleonora de Freitas. **Chico Buarque: um moderno trovador**. João Pessoa: Idéia, 2000.

conta a longa tradição oral que precedeu à compilação e ao cultivo escrito dessa espécie lírica pelos trovadores da corte galega²⁸. Elementos de estrutura, forma e temática dessas poesias coletadas, refundidas ou imitadas nos cancioneiros medievais portugueses, denunciam o período de maturação e as marcas de oralidade. As evidências de antiguidade podem ser detectadas na estrutura (o monólogo de uma mulher enamorada ou o diálogo com a mãe, irmã ou amiga), na forma (a rítmica de esquema poético simples: estrofes repetidas, “retornadas” ou paralelísticas) e na temática sempre repercutida de uma rapariga enamorada que faz do amor a constante de suas confidências ocorridas, quase sempre, de maneira idílica sob flores de árvores diversas em paisagens de espaço aberto aproximadas de fonte, rio e praia ou ocorridas ao longo do percurso das festas religiosas de romaria.

Já as cantigas de *amor* de provável influência provençal parecem trazer as marcas de época posterior ao trovadorismo das cantigas de *amigo* por apresentarem gênero poético diversificado, menos popular e mais cortesão, estrutura formal de inspiração mais culta, tessitura rítmica mais trabalhada e, sobretudo, temática amorosa mais elaborada e de caráter mais abstrato.

Falar dessas cantigas é aproximar-se do tema do amor no pensamento ocidental. Destacam-se, na cultura grega clássica, as reflexões sobre a antiguidade desse sentimento e as relações amorosas por ele motivadas em Platão, bem como os sofrimentos do amor em Safo. Na Idade Média, trovadores, em sua maioria anônimos, abordam essa temática cuja vocação chega aos nossos dias em pensadores como Georg Simmel, Julia Kristeva e Octavio Paz, e em ensaístas como Denis de Rougemont e Roland Barthes. Algumas pontuações sobre aspectos do tema são retomadas ainda nesta unidade e no decorrer das leituras quando servem de referência teórica.

A leitura das letras de Chico, que memorizei ao longo de sua produção, levou-me, como foi apontado antes, a ponderar dois aspectos instigantes do tema do amor em sua poética que, de certa forma, repetem aspectos da dupla face do cancionero popular português, as cantigas de *amigo* e de *amor*, em

²⁸ Estudiosos do trovadorismo medieval português, como António José Saraiva e Óscar Lopes, consideram a literatura de *amigo* um gênero pertencente à proto-história da língua portuguesa. Nesse período, encontra-se uma outra espécie de criação popular, denominada de *canção de mulher*, cujas variantes são encontradas em diversos cantos do mundo (SARAIVA, António José; LOPES, Óscar. **História da Literatura Portuguesa**. 12. ed. Porto [Portugal]: Porto Ed; Coimbra [Portugal]: Liv. Arnado, 1982. p. 50).

correspondência com a presença da voz feminina e com a construção de figuras femininas por voz masculina, respectivamente. Assim, as identidades e as analogias, “ecos e reverberações”, aqui pontuadas sob forma de vestígios da poética medieval portuguesa em parte da poética de Chico, são trabalhadas no decorrer das leituras – textual e interpretativa – no cancionário do poeta e compositor brasileiro.

Pesquisando em trabalhos monográficos publicados e em dissertações defendidas e editadas referentes à obra do autor, verifiquei que os estudos, em sua maioria, tratam questões de dramaturgia, ficção ou ideologia ligadas à participação nos movimentos de resistência aos governos militares, durante o período de 1964 a 1985. Apenas, uns poucos ensaios falam de aspectos diferenciados da produção do autor, ocupando-se, umas vezes das formas discursivas e, outras, das questões de gênero. Entre eles, encontram-se alguns estudos já divulgados sobre a presença da mulher no cancionário do poeta²⁹. Destaco o trabalho de Adélia Bezerra de Meneses, publicado com o título *Figuras do feminino na canção de Chico Buarque*, enfocando as letras moduladas por uma voz feminina e utilizando as vertentes críticas, sociológica e psicanalista, “inevitáveis”, segundo a autora, para tratar as “questões de gênero”³⁰. A mesma escritora já publicou sobre o autor outros trabalhos como *Desenho mágico: poesia e política em Chico Buarque*, e o número especial de *Literatura Comentada* sobre Chico Buarque³¹ promovido pela Editora Abril Educação.

Discorrer sobre qualquer obra implica conhecer alguns aspectos da produção artística e da biografia do autor³². Porém, destacar traços da vida de um

²⁹ Refiro-me aos estudos de Regina Zappa, autora de **Chico Buarque: perfis do Rio**; de Maria Helena Sansão Fontes, **Sem Fantasia: masculino e feminino em Chico Buarque**; de Felipe Tabora, **A imagem do som de Chico Buarque: 80 artistas contemporâneos**; de Almir Chediak, **Songbook – Chico Buarque**; de Ligia Vieira César, **Poesia e política nas canções de Bob Dylan e Chico Buarque**; de Humberto Werneck, **Chico Buarque, letra e música**; de Silvia Urich e Roberto Echepare, **Chico Buarque**; de Gilberto de Carvalho, **Análise poético-musical**; de Anazildo Vasconcelos da Silva, **A poética e a nova poética de Chico Buarque**; e de Luciana Eleonora de Freitas Calado, **Chico Buarque: um moderno trovador**.

³⁰ MENESES, Adélia Bezerra de. **Figuras do feminino**, fragmento constante do prefácio.

³¹ BOLLE, Adélia Bezerra de Meneses. **Chico Buarque de Hollanda**. São Paulo: Abril Educação, 1980. Série Literatura Comentada.

³² Depois de um ano e meio de trabalho, em outubro de 1980, foi lançado o documentário *Certas palavras*, com Chico Buarque. A direção dessa biografia cinematográfica ficou a cargo de Mauricio Berú, especialista em música popular, sendo produzida por Thomaz J. Farkas. Essa memória cinematográfica contou com a participação – em depoimentos – de Caetano Veloso, Maria Bethânia, Vinicius de Moraes (filmado pela última vez), Toquinho, Francis Hime, Ruy Guerra, Miúcha, Sérgio Buarque de Hollanda e outros amigos e familiares. Disponível no site <http://www.chicobuarque.com.br/construção/index.html>. Acesso em janeiro de 2003. Tais informações constam, também, em FERNANDES, Rinaldo de. (Org.). **Chico Buarque do Brasil**. Rio de Janeiro: Garamond: Fundação Biblioteca Nacional, 2004. p. 254.

autor corresponde a enfrentar problema complexo. Limita-se, aqui, a esboçar questionamentos mínimos. Em primeiro lugar, a questão de separar ou de unir o autor como indivíduo da vida real, ou como personagem de sua ficção. Ou reconhecê-lo entre a escritura e a existência? O autor oculta-se, disfarça-se ou desaparece na máscara do narrador lírico? Essas perguntas dimensionam, apenas, alguns aspectos da profundidade do problema e são objeto de reflexão na última unidade do trabalho.

Mesmo reconhecendo estar a autoridade do autor sendo substituída ou dividida, no cenário crítico da atualidade, pela autoridade da leitura, considera-se válido o registro de breves traços biográficos e algumas pontuações de sua produção que não buscam unir ou separar pessoa física e poeta, nem reconhecer Chico entre a escritura e existência, mas objetivam contextualizar, de certa maneira, a produção lírica de Chico Buarque no universo de sua obra.

O poeta compositor nasceu Francisco Buarque de Hollanda em 19 de julho de 1944, na cidade do Rio de Janeiro, filho do historiador Sérgio Buarque de Hollanda e de D. Maria Amélia. Chegou à vida universitária em 1963, tendo freqüentado por três anos o curso de Arquitetura na USP. Participou ativamente dos movimentos populares e estudantis que precederam ao golpe militar de 1964. Nessa ocasião, já estava envolvido com a música, mas sua produção limitava-se ao meio universitário de São Paulo. Ao ser decretado o Ato Institucional nº 5, em dezembro de 1968, a música popular brasileira sofreu uma intensa represália da censura. Os compositores que, na ocasião, polarizavam a preferência do público jovem, Caetano Veloso e Chico Buarque de Hollanda, tornam-se as vítimas preferidas da censura, sendo obrigados a optar pelo exílio. Foi então para a Europa e voltou em março de 1970³³, fixando residência no Rio de Janeiro. É um artista polivalente: compõe música, escreve letra, interpreta sua obra poético-musical, bem como a de outros compositores, compõe para o teatro musical e para o cinema, e firma-se, também, como autor de textos de teatro e de romances.

Inicia sua carreira no teatro como autor de *Roda-Viva*, em 1968; continua com *Calabar, ou o elogio da traição*, co-autoria com Ruy Guerra, em 1973; *Gota d'água*, co-autoria com Paulo Pontes, em 1975; *Ópera do malandro*, em 1978.

³³ WERNECK, Humberto. **Chico Buarque, letra e música**, São Paulo: Companhia das Letras, 1989. Este livro inclui *Carta ao Chico*, de Tom Jobim, e *Gol de letras*, do próprio Humberto Werneck.

Chico musicou os seguintes textos dramáticos: *Morte e vida severina*, de João Cabral de Melo Neto, em 1965; *Romanceiro da Inconfidência*, de Cecília Meireles, em 1970; *Os inimigos*, de Máximo Gorki, *O patinho preto*, de Walter Quaglia, e *Pedro pedreiro*, de Renata Pallottini, em 1966; *O&A*, de Roberto Freire, em 1967; *Mulheres de Atenas*, em 1976, e *Murro em ponta de faca*, em 1978, de Augusto Boal; *O Rei de Ramos*, de Dias Gomes, em 1979; *As quatro meninas*, de Lenita Plonczynsky, em 1986, e, em data mais recente, compõe em parceria com Edu Lobo as letras e as canções para a peça *Cambaio*, dos autores Adriana e João Falcão, em 2001. Traduziu e adaptou o musical infantil *Musicanti*, de Luiz Enríquez e Sérgio Bardotti, em 1977, lançado no Brasil com o nome de *Os Saltimbancos*, em 1981. Colaborou com músicas para a peça *Geni*³⁴, em 1980, a pedido da bailarina Marilena Ansaldi.

Também compôs música para filmes: *O anjo assassino*, de Dionísio Azevedo, em 1967; *Garota de Ipanema*, em 1967, e *Eles não usam black-tie*, em 1981, ambos de Leon Hirszman; *Cléo e Daniel*, de Roberto Freire, parceria com Francis Hime, em 1970; *Dona Flor e seus dois maridos*, em 1976, e *O que é isso companheiro*, em 1997, os dois de Bruno Barreto; *O jogo da vida*, de Maurice Capovilla, em 1976; *República dos assassinos*, em 1979, e *Para viver um grande amor*, em 1984, duas produções de Miguel Faria Jr.; *A noiva da cidade*, de Alex Viany, em 1979; *Quando o carnaval chegar*, em 1972, *Joana Francesa*, em 1973, *Bye Bye Brasil*, em 1979, e *Veja esta canção*, em 1994, todos os quatro de Cacá Diegues; *Certas palavras*, de Mauricio Berú, em 1980; *O último dos Nukupirus*, de Ziraldo Alves Pinto e Gugu Olimecha, em 1980; *Eu te amo*, de Arnaldo Jabor, em 1981; *Os saltimbancos trapalhões*, de J. B. Tanko, em 1981; *Perdoa-me por me traíres*, de Braz Chediak, em 1983; *Ópera do malandro*, de Ruy Guerra, em 1985; *A ostra e o vento*, de Walter Lima Jr., em 1997; *O sonho de Rose: dez anos depois*, de Tetê Moraes, em 2000; *Amores possíveis*, de Sandra Werneck, em 2000. Foi, ainda, o responsável pela trilha sonora para os filmes de Hugo Carvana *Vai trabalhar, vagabundo*, em 1973, *Se segura malandro*, em 1976, *Amor vagabundo*, em 1989, *Vai trabalhar vagabundo II*, em 1991.

³⁴ No final do ano de 1980, a peça *Geni* estreou com sucesso. O projeto foi arquitetado por Marilena Ansaldi e José Possi Neto, contando com a colaboração de Chico Buarque de Hollanda. O texto baseia-se na música *Geni e o Zepelim*, que Chico escreveu para a *Ópera do malandro* (Ibid., p. 251).

Compõe com Edu Lobo canções para os musicais *O grande circo místico*, poema de Jorge de Lima adaptado por Naum Alves de Souza, em 1982, *O corsário do rei*, de Augusto Boal, em 1985, *Dr. Getúlio*, de Dias Gomes e Ferreira Gullar, em 1983. Responsável, também com Edu Lobo, pelas músicas do balé *Dança da meia-lua*, roteiro de Gullar e de Chico, em 1987 e 1988.

Participou como ator dos seguintes filmes: *Quando o carnaval chegar*, *Garota de Ipanema*, *Amor vagabundo*, *O mandarim*, *Água e sal*, *Ed Mort*.

Com o poema *A bordo do Rui Barbosa*, escrito em 1963–1964 e publicado em 1981, abre-se uma nova face artística de sua produção literária que continua com a publicação, em 1974, da fábula *A fazenda modelo*³⁵ e, em 1979, do livro destinado ao público infantil *Chapeuzinho Amarelo*. Em 1992, inicia uma nova vertente de produção literária, o romance, outra face do poliédrico de sua arte, ao publicar *Estorvo*. Prossegue na mesma linha de produção, em 1995, com *Benjamin* e, em 2003, com *Budapeste*, todos de grande sucesso junto ao público leitor. O autor escreveu intensa obra musical como compositor e letrista. Todavia, a empreitada que aqui se busca cumprir não abrange a totalidade de sua produção poética, e apenas alguns textos compõem o *corpus*.

Há, ainda, outro aspecto a assinalar: a circunstância de Chico Buarque ter sido considerado, pelas vozes críticas, pelo coro unânime de seus pares e pela voz do povo, como um símbolo da resistência à ditadura militar que dominou o país no período de 1964 a 1985. E, na atualidade, continua a batalha, agora por liberdade de expressão e justiça social. Porém, outras vozes críticas surgem para contestar a posição do poeta e compositor como ícone da resistência ao regime militar e, sobretudo, como representante da vanguarda da música popular brasileira. Em texto de 21 de junho de 1969, publicado em *O Estado de S. Paulo*, Wilson Martins registra a opinião de Augusto de Campos, para quem, segundo

³⁵ Chico escreveu a “novela pecuária” intitulada *Fazenda modelo*, em 1974, uma narrativa alegórica sobre a sociedade dos homens, enfocando o poder e as formas de dominação social através da personificação de bois e vacas. A novela, por sua intencionalidade satírica, reveste-se de um pessimismo que não dá esperanças à humanidade (BUARQUE, Chico. **Fazenda modelo**: novela pecuária. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1974. p. 137-138).

ele, Chico Buarque de Hollanda seria “apenas um retrocesso, um produto temporão da Tradicional Família Musical”³⁶. Entretanto, consultando o texto de Augusto de Campos *Balanço da Bossa e outras bossas*, constata-se que o ensaísta fala de Chico estar sendo usado “pelos mecanismos da comunicação de massa, por uma crítica superada, presa a uma visão tímida e saudosista de nossa cultura musical”, buscando fazer dele “o último baluarte contra a evolução da música popular”. Augusto de Campos acrescenta, ainda, que tal baluarte Chico “não merece ser”³⁷.

As diferentes atividades culturais e literárias do autor possibilitam, ao leitor de sua obra, inúmeras opções de estudo capazes de abrir perspectivas em vários campos do conhecimento e da arte literária. Uma dessas opções, na literatura, é construída no decorrer do presente trabalho.

A arquitetura desta dissertação, pesquisa e leitura, define-se em *A dupla face trovadoresca de Chico Buarque: a voz lírica feminina e a representação da mulher*. O título busca indiciar a natureza do trabalho e, de certa forma, os objetivos. Pensar em objetivos é ter em mente o que se vai fazer. E delimitá-los é estabelecer o caráter da pesquisa, os limites da investigação e as diretrizes das leituras. Assim, a primeira pergunta deve girar em torno da meta maior da presente dissertação. Responde-se. O objetivo principal é desenhar a dupla face poética trovadoresca em Chico Buarque, marcada pela voz feminina (*eu* poético) e pela representação da mulher (a construção de figuras femininas) por um *eu* masculino, ambas as vozes envolvidas nas relações de amor. Complementa-se o estudo na proposta de estabelecer aproximações de algumas canções de Chico Buarque com duas espécies líricas do cancionero medieval português. Dessa forma, os objetivos complementares organizam-se em duas vertentes: a leitura de traços estruturais, formais e temáticos das cantigas de *amigo* e de traços estruturais e temáticos das cantigas de *amor* que persistem, sob forma de vestígios, no cancionero de Chico Buarque. Assim, o subtítulo (*E “ecos e reverberações” da poesia medieval portuguesa em Chico Buarque*) indicia esses objetivos que se inserem no trabalho de forma complementar.

O material poético objeto da primeira leitura, na qual interessa destacar o narrador lírico feminino e proceder à leitura interpretativa, são as seguintes

³⁶ MARTINS, Wilson. **Pontos de vista**. São Paulo: T. A. Queiroz Editor, 1994. p. 171.

³⁷ CAMPOS, Augusto de. **Balanço da Bossa e outras bossas**. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 1978. p. 160.

canções, compreendidas aqui com o recorte da letra: *Com açúcar, com afeto, Atrás da porta, Ana de Amsterdam, Bárbara, Tatuagem, Bem querer, Sem açúcar, Olhos nos olhos e Teresinha*³⁸. Destaca-se que alguns títulos expressam circunstâncias quase sempre ligadas à mulher, sendo reforçados pela nomenclatura feminina de alguns poemas/canções. Outros, como *A mais bonita, Folhetim, O meu amor, Palavra de mulher, Eu te amo, Cala a boca, Bárbara, Soneto, Pedaco de mim, Sob medida, Bastidores, Já passou, A história de Lily Braum, Imagina só, Meu namorado, Sem fantasia*, apesar de não incluídos ao *corpus* do trabalho, foram, em caráter suplementar, considerados na leitura de cunho analógico por apresentarem elementos semelhantes aos textos da voz lírica feminina.

O segundo aspecto do trabalho, referente à representação da mulher por um sujeito lírico masculino, incide nos seguintes poemas/canções: *A Rita, Ela e sua janela, Januária, Carolina, Morena dos olhos d'água, Cotidiano, Mulheres de Atenas, Geni e o Zepelim, Aquela mulher*³⁹. De maneira igual ao procedimento anterior, os textos *A Rosa, Benvinda, Samba e amor, Mulher, vou lhe dizer quanto eu te amo, Não fala de Maria, Madalena foi pro mar, Logo eu, A mulher de cada porto, Essa moça tá diferente, Angélica, Um chorinho, Ciranda da bailarina, Morena de Angola, Quem te viu, quem te vê, Um e outras e Uma menina* foram lidos, a título de suplemento à leitura principal, por apresentarem semelhanças, em alguns aspectos, com a construção da figura feminina dos poemas configurados no *corpus*.

Quanto aos textos da poesia medieval usados nas leituras intertextuais dos vestígios poéticos, a escolha recaiu em várias cantigas de *amigo* e de *amor* que, na minha perspectiva, evidenciam melhores possibilidades de detectar “ecos e reverberações” em alguns poemas/canções de Chico. Os textos portugueses selecionados são transcritos, em parte, no decorrer do procedimento de leitura intertextual. A referência dessas cantigas portuguesas alimenta-se em três coletâneas: *Cantares dos trovadores galego-portugueses*, de Natália Correia; *Textos portugueses medievais*, de Corrêa de Oliveira e Saavedra Machado; e *A*

³⁸ Aqui o *corpus* é identificado pela ordem cronológica de gravação, de acordo com a ordenação adotada na unidade seguinte.

³⁹ Os procedimentos de identificação e leitura são análogos nas duas partes da leitura na segunda unidade.

lírca trovadoresca, de Segismundo Spina⁴⁰.

À medida que cada pesquisador penetra em campo desconhecido, as possibilidades de percorrer o caminho escolhido com certo êxito tornam-se um pouco mais nítidas, porém, multiplicam-se as veredas enganadoras surgidas ao longo do percurso. Daí a necessidade de estabelecer limites e de adotar o método mais adequado à leitura. E, como afiança a antiga retórica, não é apenas importante dizer o que se vai fazer, mas deixar explícito como fazê-lo – e esse “como” é, talvez, a parte mais árdua da dissertação. Dessa maneira, a metodologia reveste-se, no presente trabalho, em procedimentos de pesquisa e leitura capazes de atender ao seu objeto. Configura-se a pesquisa em duas ordens processuais: teórica e textual. A primeira baseia-se em vários autores que formatam o painel teórico da dissertação; e a segunda, nos processos de seleção de textos de Chico Buarque. Por sua vez, a leitura constitui-se em dupla vertente. Uma diz respeito ao lirismo feminino, particularidades, e a outra, à representação feminina, configurações. Em ambas, privilegiam-se elementos estruturais, entretanto, na categoria do sujeito lírico feminino enfocam-se, também, alguns elementos de forma e tema; e na categoria do sujeito lírico masculino, alguns elementos da temática. E, em ambas, pontuam-se, em cotejo com esses aspectos, os vestígios, sob forma de “ecos ou reverberações”, de fragmentos poéticos das cantigas do medievalismo português.

Assim, a dissertação é orientada por um plano de trabalho cujas linhas de justificação, planejamento e cumprimento consignam-se nesta introdução, onde se registram o encontro com o tema, as intencionalidades do projeto, as justificativas dos caminhos teóricos escolhidos, os objetivos e os procedimentos metodológicos assumidos e, por último, o desenho da dissertação. Traça-se a ordenação geral daquilo que foi desejado: as diretrizes a serem cumpridas e a trajetória a ser percorrida. Em síntese, respondem-se às perguntas: *por quê, quê e como* se deseja construir o trabalho.

Já a segunda unidade versa sobre a escolha do objeto da pesquisa e das leituras com os textos já separados, didaticamente, em dois grupos: um configurado pelas letras de canções que se constroem por um *eu* feminino; e

⁴⁰ CORREIA, Natália. **Cantares dos trovadores galego-portugueses**. 2. ed. Lisboa: Editorial Estampa, 1978; OLIVEIRA, Corrêa de; MACHADO, Saavedra. **Textos portugueses medievais**. 3. ed. Coimbra: Coimbra Editora, 1967; SPINA, Segismundo. **A lírica trovadoresca**. 4. ed. São Paulo: EDUSP, 1996.

outro constituído pelas letras expressas por um *eu* masculino. Em cada um deles buscam-se, em leitura complementar, vestígios do trovadorismo português.

As reflexões em torno das leituras e dos aspectos tangenciais e contextuais, teóricos e culturais da matéria tratada dão forma, à guisa de coda, ao procedimento final da dissertação, quando as pontas das leituras são atadas, os resultados são questionados e as questões levantadas ao longo do trabalho são refletidas.

Posto isso, a última unidade é entendida como a medida a ser estabelecida com as partes anteriores e como o tempo de aprofundar a pesquisa e a leitura, de refletir sobre alguns tópicos abordados e de abrir espaço a novos questionamentos, novas abordagens e novas reflexões atinentes aos temas da dissertação.

2 IDENTIFICAÇÃO E LEITURA DE POEMAS/CANÇÕES DE CHICO BUARQUE

Cabem, de início, algumas palavras a respeito deste trabalho que se poderia supor constituir tarefa relativamente fácil, porém, não o foi diante da vastidão do material encontrado e da necessidade – em virtude de injunções didáticas – de limitar o número de textos a fim de atender a propostas e prazos da dissertação. Esse procedimento constituiu-se na tarefa mais espinhosa: a dúvida sobre a escolha adequada do material poético. E ainda, um adendo importante sobre seleção dos textos⁴¹ configuradores da pesquisa e das leituras: a atividade foi processada com a inevitável subjetividade da pesquisadora.

O objeto da pesquisa sofreu, como já foi explicitado antes, uma partição em duas categorias. E as categorias são organizadas em conformidade com seus objetivos, observando-se, em cada uma das apresentações, a ordem seguinte: nomeação das letras, identificação de co-autoria quando couber, informação sobre aspectos de gravação e outros dados a respeito do texto, buscando localizá-lo no contexto da obra do autor. Num primeiro momento, o que se pretende é identificar cada poema/canção. Após a transcrição do texto, o mesmo é lido sob outra forma: as particularidades de construção estrutural, formal e temática; o perfil feminino ou masculino que se esconde na máscara da voz poética; a natureza do discurso amoroso; e a imagem da mulher amada construída pela voz masculina. E, de modo complementar, a leitura textual de cada categoria deverá focar algumas particularidades intertextuais com as cantigas de *amigo* e de *amor*.

⁴¹ Todos os textos aqui reproduzidos para os procedimentos de leitura tiveram como fonte principal de consulta para a transcrição das letras o livro **Chico Buarque, letra e música**, de Humberto Werneck.

Essa leitura complementar, de caráter intertextual, motiva aqui breve digressão teórica que objetiva dimensionar o uso do termo intertextualidade neste trabalho, pois o histórico e a conceituação já foram esboçados na introdução. Primeiro, enunciando a base teórica decorrente da afirmativa de que todo texto é engendrado a partir de outro ou de outros textos que o precedem, e daí a legitimidade de se pensar em presença de vestígios. Segundo, esclarecendo a postura de investigação que se manifesta em contraponto a dois princípios tradicionais: a imitação do real, teoria aristotélica da verossimilhança, e a originalidade da obra de arte, teoria sustentada pelos românticos. Terceiro, informando não ser meta desta dissertação levantar hipóteses pelas quais alguns textos de Chico Buarque configuram-se como mantenedores de aspectos poéticos do cancionero português. Ao contrário, trata-se de aventar uma possibilidade a ser construída pela presente leitura. No caso da poética de Chico, a intertextualidade processa-se não de maneira direta ou explícita, mas de maneira diluída (“ecos e reverberações”), marcada, talvez, pela influência do cancionero popular brasileiro e da tradição trovadoresca portuguesa preservada em nossa cultura.

Como já foi esboçada na introdução, a teoria da intertextualidade admite várias interpretações e vários usos. Contudo, a linha adotada diz respeito não à escritura, mas à leitura, ao possibilitar o reconhecimento, por parte do pesquisador e leitor, de elementos culturais anteriores no tempo e no espaço, ainda presentes no objeto da presente leitura. É interessante destacar a possibilidade de tal atividade induzir o leitor a participar de modo ativo, quando busca um novo sentido textual e decifra um possível enigma intertextual marcado no *corpus*. Lembra-se, para reforço teórico, a definição de Pierre Bourdieu, para quem a intertextualidade constitui uma rede de relações entre os textos⁴².

Também, a primeira leitura, que inclui a relação amorosa de homem e mulher, temática constante na poética de ambas as categorias, para ser efetuada, necessita de referências, teóricas e estéticas, sobre o tema do amor. Tal procedimento implica o resgate de algumas notações sobre amor no pensamento

⁴² Segundo o autor, a intertextualidade pode ser definida como “la red de las relaciones que se establecen entre los textos” (BOURDIEU, Pierre. El campo literário: requisitos críticos y principios de método. **Revista Críticos**, Ciudad de La Habana, Cuba: Casa de las Américas, n. XII, p. 25, 1990). Vale acentuar o caráter complexo da teoria da intertextualidade, utilizada aqui nos limites estabelecidos pelo conceito adotado para atender à leitura complementar ou à segunda leitura proposta neste trabalho.

e na literatura do Ocidente. A partir de tais pontuações, busca-se o reconhecimento dessa temática na opção por uma estratégia de leitura capaz de produzir o diálogo da teoria com o *corpus*. Tal adoção não implica o compromisso de aprofundar visões sobre o tema, mas de apontar algumas delas, objetivando a aquisição de embasamento teórico necessário à leitura. A primeira é a visão platônica do amor. O tema em Platão funda-se na idéia do Bem e configura-se em *O Banquete* como um “duelo de palavras entre figuras representativas da cultura grega”⁴³. Segundo Werner Jaeger, a união de *Eros* e *Paidéia* é a idéia central do diálogo⁴⁴. O primeiro orador, Fedro, pai da idéia de celebrar Eros, afirma a genealogia mítica desse deus e expressa sua interpretação política como “instigador e engendrador da amizade, da comunidade e do Estado”⁴⁵. Considera o amor como o “bem maior que se pode proporcionar” ao homem, capaz de motivar os homens de bem que desejarem viver uma vida honesta⁴⁶. O rico ateniense Pansânias, segundo orador, ao conceituar a relação erótica, lembra que há dois tipos de amor: o amor vulgar, aquele com que os homens inferiores amam – amam mais o corpo que o espírito –, e o amor celeste, que nos leva à virtude⁴⁷. Para o médico Erixímaco, o amor vulgar e o celeste encontram-se no interior das coisas, e sua essência funda-se na harmonia⁴⁸. Aristófanes, poeta da comédia, afirma em Eros o desejo de união e fusão do homem que ama com o ser amado, o impulso orientado aos fenômenos humanos do amor, e a busca de restaurar o estado de uno⁴⁹. Agátôn, poeta trágico, expõe que Eros, deus perfeito, mora nos corações e nas almas de deuses e homens⁵⁰. Sócrates enfoca o tema sob prisma diferenciado – a busca da verdade – e recorre a Diotima para expressar que o amor tem como objeto o que é belo, e quem ama o belo deseja possuir o que é bom; em outras palavras, deseja a felicidade de amar⁵¹. Para Platão, via Sócrates, o amor acha-se muito além do erótico, daí a dificuldade do

⁴³ JAEGER, Werner W. **Paidéia**: a formação do homem grego. 3. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1995. Apesar de ter lido *O banquete*, optei por ilustrar a minha leitura com a exposição crítica e interpretativa de Jaeger.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 675.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 678.

⁴⁶ PLATÃO. O banquete. In: _____. **Diálogos**. Tradução: José Cavalcante de Souza. São Paulo: Difusão Européia do Livro, Abril Cultural, 1972. p. 18-19.

⁴⁷ PLATÃO. O banquete p. 21-24.

⁴⁸ *Ibid.*, p. 25-27.

⁴⁹ *Ibid.*, p. 28-32.

⁵⁰ *Ibid.*, p. 33-36.

⁵¹ *Ibid.*, p. 43.

homem em vivenciá-lo.

A concepção platônica do amor atravessa toda a antiguidade clássica e vai influenciar a concepção medieval do amor. O surgimento do amor cortês, conforme Octavio Paz, reflete a ideologia de um amor “que não tinha por fim nem o prazer carnal nem a reprodução”⁵², porém, criou um código amoroso persistente em “muitos de seus aspectos” na poética da modernidade, um legado ao Ocidente de “formas básicas da lírica”⁵³. Nos tempos atuais, outros pensadores, além de Octavio Paz, merecem menção: Georg Simmel e Julia Kristeva, por exemplo. Ao analisar a relação “entre o eu e o tu”⁵⁴, Simmel conceitua o amor como “uma das grandes categorias que dá forma ao existente, mas isso é dissimulado por certas realidades psíquicas e por certos modos de representações teóricas”. Alerta para o perigo de o efeito amoroso falsificar a imagem de seu objeto⁵⁵. Mais adiante, afirma ser o amor “uma dinâmica” gerada por “uma auto-suficiência interna, sem dúvida trazida por seu objeto exterior” na passagem do “estado latente ao estado atual”⁵⁶. Mais preocupada com os sintomas e menos com o código amoroso, Kristeva observa a presença “no arrebatamento amoroso” tanto da perda dos “limites das identidades próprias” quanto da circunstância de se encobrir “a precisão da referência e do sentido do discurso amoroso”⁵⁷. Assegura, em seguida, ser o amor “o tempo e o espaço onde o *eu* se dá o direito de ser extraordinário”⁵⁸. Por outra vertente, acentua o caráter de narcisismo e idealização do amor, concluindo que “os discursos de amor trataram do narcisismo, e se constituíram em códigos de valores positivos, ideais”⁵⁹. Esse é um dos aspectos a serem vistos no tema do amor em Chico. E acrescenta o fato de, “em amor”, o sujeito parecer disposto a se “equivocar em matéria de realidade”⁶⁰ e a continuar mentindo a si mesmo. Ao relacionar “erotismo e poesia”, Paz considera o primeiro “uma poética corporal” e a segunda,

⁵² PAZ, Octavio. **A dupla chama**, p. 70.

⁵³ *Ibid.*, p. 71.

⁵⁴ SIMMEL, Georg. **Filosofia do amor**. Tradução: Luis Eduardo de Lima Brandão. Revisão: Paulo Neves. São Paulo: Martins Fontes, 1993. p. 113.

⁵⁵ *Ibid.*, p. 122.

⁵⁶ *Ibid.*, p. 127.

⁵⁷ KRISTEVA, Julia. **Histórias de amor**. Tradução: Leda Tenório da Motta. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988. p. 22.

⁵⁸ *Ibid.*, p. 25.

⁵⁹ *Ibid.*, p. 27.

⁶⁰ *Ibid.*, p. 28.

“uma erótica verbal”, ambos feitos de “oposição complementar”⁶¹. Afirma, também, a capacidade de a poesia tornar erótica a linguagem. Estabelece a distinção “entre o sentimento amoroso e a idéia do amor adotado por uma sociedade e uma época”. Mais abrangente, o sentimento amoroso é presente em todos os tempos e lugares na forma mais simples que é a atração passional por uma pessoa. Daí a grande literatura em torno do tema, podendo a reflexão sobre o amor transformar-se “na ideologia de uma sociedade” ou em “um modo de vida, uma arte de viver e morrer”⁶².

No campo literário, citam-se os textos de Denis de Rougemont *O amor e o Ocidente* e de Roland Barthes *Fragmentos de um discurso amoroso*, ambos recortados a fim de ilustrar a leitura. O primeiro tem como ponto de partida um tipo de paixão, mistura de amor e morte, expresso no mito de Tristão e Isolda, e como ponto final o comparecimento de dois ensaios que tratam do “mito contra o casamento” e do “amor-ação ou da fidelidade”⁶³. Barthes, no segundo texto, centra-se na consideração de ser, na atualidade, o discurso amoroso caracterizado por uma “extrema solidão”. Traça um retrato desse discurso, tendo como ponto de partida frações discursivas, denominadas de figuras, sendo cada figura ilustrada por fragmentos de sua leitura de textos literários e filosóficos⁶⁴.

As considerações de cunho teórico acima citadas estão longe de esgotar o tema, mas permitiram à pesquisadora a aquisição de noções dessa matéria, cujos aspectos mais pertinentes à temática e ao objeto da pesquisa, a relação de amor e o discurso amoroso, são retomados no decorrer das leituras subseqüentes. Ao longo do procedimento de leitura, outros autores, além daqueles formadores da base teórica, são também convocados para reforço da análise.

⁶¹ PAZ, Octavio. **A dupla chama**, p. 12.

⁶² *Ibid.*, p. 35.

⁶³ ROUGEMONT, Denis de. **O amor e o Ocidente**. Tradução: Paulo Brandi e Ethel Brandi Cachapuz. Rio de Janeiro: Guanabara, 1988.

⁶⁴ BARTHES, Roland. **Fragmentos de um discurso amoroso**, p. 97-98.

2.1 A VOZ LÍRICA FEMININA: *Com açúcar, com afeto, Atrás da porta, Bárbara, Ana de Amsterdam, Bem-querer, Olhos nos olhos, Sem açúcar, Tatuagem e Teresinha*

A palavra lírica é associada às circunstâncias de as primeiras composições poéticas, na antiga Grécia, serem cantadas ao som da lira, e a tradição grega funda a divisão tripartida dos gêneros em épico, lírico e dramático, de acordo com a visão de Aristóteles. Tal divisão chega, com alguns percalços, à modernidade, quando passa a ser questionada. Convém lembrar o prefácio de Victor Hugo, *Do grotesco e do sublime*, que se constitui em discurso de rompimento com a “arbitrária distinção dos gêneros”⁶⁵. Em concepção mais recente sobre o lírico, Emil Staiger o situa como “o que existe de mais fugaz, no momento em que se torna perceptível o definido, o objetivo”⁶⁶. Para o autor, o lírico parece conservar “um remanescente da existência paradisíaca” e afirmar a unidade formada pela “música das palavras” e pela “sua significação” capaz de perfazer “o milagre da lírica”⁶⁷.

Por outro lado, a questão dos gêneros literários possui uma longa história cujo resgate não se inscreve nas metas deste trabalho; porém, dois tópicos merecem menção: o primeiro diz respeito ao fato de a divisão tripartida dos gêneros, consagrada pela doutrina clássica, perder força diante da mistura de gêneros que passa a prevalecer na modernidade e a se acentuar nos tempos contemporâneos; e o segundo tópico refere-se ao fato de o *eu* lírico, masculino ou feminino, ser uma figura ficcional resultante de situação enunciativa.

Observa-se, por outro ângulo, que o *eu* lírico produzido ou expresso pela mulher não era comum na Antiguidade. Na Grécia, a autora mais conhecida é

⁶⁵ HUGO, Victor. **Do grotesco e do sublime**. Tradução: Célia Berretini. São Paulo: Perspectiva, s/d. p. 46.

⁶⁶ STAIGER, Emil. **Conceitos fundamentais da poética**. Tradução: Celeste Aída Galeão. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1975. p. 68.

⁶⁷ STAIGER, Emil. **Conceitos fundamentais da poética**, p. 23-24.

Safo⁶⁸, cuja poética centra-se nas relações de amor. Na Idade Média europeia, alguns trovadores assumem sentimentos e atitudes comportamentais femininos, expressando-se através da voz lírica de mulher, e em Portugal essa produção parece circunscrita à denominação de cantigas de *amigo*, possível herdeira da canção da *mulher*. A respeito da presença do lirismo feminino na Literatura Brasileira, em período anterior ao século XX, há duas considerações a serem colocadas. A primeira diz respeito ao fato de ser o texto literário e a história da literatura produzidos, em sua expressiva maioria, por homens, o que resulta em uma quase completa ausência da inclusão de autoras e da reprodução de seus textos nas historiografias e nas antologias literárias. A segunda colocação diz respeito à circunstância de os historiadores, quando mencionam, de forma ocasional, mulheres como artistas, registrarem, às vezes de forma oblíqua, a produção delas em uma categoria de menor importância. As poetisas são designadas, pejorativamente, de poetisas⁶⁹ e incluídas no elenco de artistas menores. Todavia, vários pesquisadores contemporâneos⁷⁰ iniciaram o resgate da lírica feminina do passado e do presente, emprestando visibilidade às autoras⁷¹ quase esquecidas e às autoras estreadas, valorizando suas obras.

Por outro ângulo, poucos foram os poetas brasileiros que se ocuparam em expressar sentimentos femininos. Gonçalves Dias, pertencente à primeira geração romântica brasileira, escreveu poemas em que assume um “eu” feminino. Para ilustrar, citam-se do poeta os textos *Leito de folhas verdes* e *Marabá*. No primeiro poema, comprova-se essa postura com os seguintes versos: “Por que tardas, Jatir, que tanto a custo / À voz do meu amor moves teus passos... (...). Eu

⁶⁸ A poeta Safo, de origem grega, autora de poemas de grande sensibilidade amorosa, viveu e compôs na Grécia do século VII a. C. Sabe-se que nasceu na ilha de Lesbos e que sua família pertencia à aristocracia local. O tema principal de seus poemas foi o amor (HARVEY, Paul. **Dicionário Oxford de Literatura Clássica Grega e Latina**. Tradução: Mário da Gama Kury. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1987. p. 451). No ano passado, dois paleógrafos conseguiram ler um papiro do século III a. C, conservado na Universidade de Colônia. Trata-se do mais antigo manuscrito com poemas de Safo (SANTORO, Fernando. Uma lição de música. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, 17 jul. 2005. Caderno Mais, p. 7).

⁶⁹ Cabe explicar que não estamos considerando o feminino de poeta, poetisa, como portador de carga semântica pejorativa, contudo, esta parece ter sido, salvo melhor juízo, a intenção da maioria dos historiadores. Talvez essa concepção seja fruto de um hábito cultural.

⁷⁰ Destaco, entre outros, as organizadoras da antologia **Escritoras brasileiras do século XIX**. Zahidé Lupunacci Muzart et alli. Florianópolis: Ed. Mulheres; Santa Cruz do Sul: EDUNISC, 1999.

⁷¹ Citam-se algumas autoras do século XIX enquadradas nessas circunstâncias, como Beatriz Francisca Brandão (1779–1868), Ildefonso L. César (1794–?), Bárbara Heliodora Guilhermina da Silveira (1758–?), Nísia Floresta (1810–1885), Adélia Fonseca (1827–1920), Rita Barém de Melo (1840–1868), Narcisa Amália (1852–1924), Gabriela de Andrade (1852–1922), Adelaide de Castro Guimarães (1854–1940), irmã de Castro Alves, Maria Carolina de Sousa (1856–1910), Alexandrina da Silva C. dos Santos (1859–1934), Júlia da Costa (1844–1911) e Inês Sabino (1835–1911).

sob a copa da mangueira altiva / Nosso leito gentil cobri zelosa... (...)”⁷². E no segundo registram-se, para documentar a assertiva: “Eu vivo sozinha: ninguém me procura! / Acaso feitura / não sou de Tupã? / Se algum dentre os homens de mim não se esconde, / – ‘Tu és’, me responde, / ‘Tu és Marabá!’”⁷³. Ambos os poemas, configurados por voz feminina, expressam a dor existencial e o discurso amoroso da solidão. Também Castro Alves⁷⁴, poeta da terceira geração romântica, escreveu alguns poemas com a voz feminina⁷⁵. Em *Os escravos*, os poemas *Mater Dolorosa*, *Mãe penitente*, *A órfã na sepultura* e *No monte* apresentam um *eu* feminino. Quanto ao primeiro poema, o sujeito lírico é construído por uma mãe escrava, em atitude de desespero: “Meu filho, dorme, dorme o sono eterno / No berço imenso, que se chama – o céu. / Pede às estrelas um olhar materno, / Um seio quente, como o seio meu (...)”⁷⁶. No segundo poema, a representação lírica é de uma mãe a implorar o perdão ao filho que acaba de matar: “Ouve-me pois!... Eu fui uma perdida; / Foi este o meu destino, a minha sorte... / (...) Porque eu pequei... e do pecado escuro / Tu foste o fruto cândido, inocente, / – Borboleta, que sai do – lodo impuro... / – Rosa, que sai de – pútrida semente! (...)”⁷⁷. De forma diferenciada, constata-se a voz de uma menina escrava, no terceiro poema, que chora a perda da mãe: “Minha mãe, a noite é fria / Chorei muito, arrependida (...) Depois... depois... me arrastaram... / Depois... sim... te carregaram / P’ra vir te esconder aqui. / Eu sozinha lá na sala... / ‘stava tão triste a senzala... / Mãe, para ver-te eu fugi... (...)”⁷⁸. Constata-se, no último poema, pertencer o discurso lírico amoroso a uma mulher, vítima do desejo masculino: “Ninguém! A solidão pejava os descampados. / Restava inda um segundo... um só p’ra me salvar; / (...) e agora está concluída / minha história desgraçada, / Quando caí – era virgem! / Quando ergui-me – desonrada!”⁷⁹

Importa destacar a posição rara assumida pelos dois poetas, na poética

⁷² DIAS, Gonçalves. **Poemas de Gonçalves Dias**. Seleção, introdução e notas: Péricles Eugênio da Silva Ramos. Rio de Janeiro: Ediouro, s/d. p. 75.

⁷³ AMORA, Antônio Soares. **Teoria da literatura**. São Paulo: Clássico-científica, 1961. p. 229.

⁷⁴ Ao refletir sobre a produção de Castro Alves, o crítico Fausto Cunha afirma ser a atualidade do poeta uma de suas características (COUTINHO, Afrânio. **A literatura no Brasil**: era romântica. 4. ed. São Paulo: Global, 1997. p. 223).

⁷⁵ A indicação do poeta Castro Alves como portador de tal característica em sua poética foi fornecida pela doutoranda Sonia Maribel Muñoz Croveto, orientanda da professora Dr.^a Odília Carreirão Ortiga.

⁷⁶ ALVES, Castro. **Os escravos**. [S.I.]. Distribuição exclusiva Galex, s/d. p. 28.

⁷⁷ *Ibid.*, p. 160.

⁷⁸ *Ibid.*, p. 58.

⁷⁹ *Ibid.*, p. 150.

brasileira da época, ao ensejarem, em suas líricas, espaço à voz de mulheres marginalizadas pela sociedade colonialista e imperial brasileira – o primeiro ao emprestar visibilidade poética à mulher indígena e o segundo ao assumir a revolta da mulher escrava.

Na seqüência, passo ao procedimento de identificar, transcrever e ler os componentes do *corpus* incluídos nesta subunidade.

De acordo com a cronologia de lançamento, o texto a ser inicialmente identificado é *Com açúcar, com afeto*⁸⁰, gravado em 1967 na Polygram e constante da terceira faixa, volume 2, de *Chico Buarque de Hollanda*. O disco foi lançado em 1968, pouco tempo antes do III Festival Internacional da Canção (Rio, 1968), quando o autor recebeu o primeiro prêmio por *Sabiá*, composição elaborada em parceria com Tom Jobim. Lembra-se de que, no II Festival da Música Popular, ocorrido em outubro de 1966, Chico ganhou o primeiro lugar com *A banda*, aos 22 anos de idade, junto com *Disparada*, de Geraldo Vandré.

Transcreve-se o texto:

*Com açúcar, com afeto
 Fiz seu doce predileto
 Pra você parar em casa
 Qual o quê
 Com seu terno mais bonito
 Você sai, não acredito
 Quando diz que não se atrasa
 Você diz que é operário
 Vai em busca do salário
 Pra poder me sustentar
 Qual o quê
 No caminho da oficina
 Há um bar em cada esquina
 Pra você comemorar
 Sei lá o quê*

*Sei que alguém vai sentar junto
 Você vai puxar assunto
 Discutindo futebol
 E ficar olhando as saias
 De quem vive pelas praias
 Coloridas pelo sol
 Vem a noite e mais um copo
 Sei que alegre ma non troppo
 Você vai querer cantar
 Na caixinha um novo amigo*

⁸⁰ WERNECK, Humberto. *Chico Buarque, letra e música*, p. 44.

*Vai bater um samba antigo
Pra você lembrar*

*Quando a noite enfim lhe cansa
Você vem feito criança
Pra chorar o meu perdão
Qual o quê
Diz pra eu não ficar sentida
Diz que vai mudar de vida
Pra agradar meu coração
E ao lhe ver assim cansado
Maltrapilho e maltratado
Ainda quis me aborrecer
Qual o quê
Logo vou esquentar seu prato
Dou um beijo em seu retrato
E abro os meus braços pra você
Sei lá o quê*

Esse poema/canção é constituído, em sua grande maioria, por sete sílabas nos versos longos, com uma única exceção em *E abro os meus braços pra você*, constituído por oito sílabas. Já os versos curtos, considerados aqui como refrão, possuem apenas três sílabas. De estrutura bem trabalhada, está configurado por quarenta e dois versos organizados em três conjuntos integrados em seqüência narrativa. Observando de maneira mais atenta, percebe-se a simetria formal dos três conjuntos, pois, se eliminados os estribilhos, cada um deles permaneceria com metrificação repetida e esquema idêntico de rimas. O conjunto inicial é formado por quinze versos distribuídos sob dupla forma poética: dois tercetos intercalados por um sexteto, separados por versos que funcionam como refrão. O primeiro terceto e o sexteto finalizam-se pelos versos do estribilho (*Qual o quê*); já o segundo terceto encerra-se com outro verso, também, como estribilho (*Sei lá o quê*). E por estribilho ou refrão entende-se a reiteração de versos em determinado espaço nas estrofes. Nesse texto, o estribilho marca a tríplice pausa sensível, no primeiro e no terceiro conjuntos, configurando-se em estribilho fixo, pois se repete com forma e estrutura idênticas, emprestando à construção do poema um certo arredondamento, uma espécie de retorno ao tema inicial ou um quase eco. Os versos do estribilho expressam sentimentos de dúvida da mulher em relação ao comportamento amoroso do parceiro e, ao mesmo tempo, indiciam traços do comportamento da voz lírica. O segundo conjunto, que desempenha um papel de transição entre os dois outros, é

constituído por uma sucessão de quatro dísticos de versos alongados com rimas emparelhadas, separado cada dístico por um verso mais curto, quase como um contraponto. O primeiro verso breve (*Discutindo futebol*) rima com o segundo (*Coloridas pelo sol*); o terceiro (*Você vai querer cantar*) estabelece rima com o verso breve após o quarto dístico (*Pra você lembrar*). O último conjunto segue o mesmo padrão estrutural do conjunto inicial, dois tercetos, princípio e fim, e um sexteto, intermediário, repetindo a mesma estrutura de versificação, à guisa de refrão, do conjunto inicial. Em tempo passado, o primeiro conjunto expressa a ação do homem e a subjetividade de recepção, afetuosa e doce, da mulher; o segundo projeta, em tempo futuro, o comportamento do amado fora de casa; e o terceiro esboça, em tempo presente, o retrato da convivência dele e dela, com açúcar e com afeto, um operário boêmio e uma mulher fiel, pertencentes à classe social pobre.

Apesar de o poema não definir as circunstâncias de espaço e tempo, é possível pensá-lo como um lamento, uma espécie de balada produzida por uma mulher no decorrer das lides domésticas e, portanto, em espaço fechado. Configura-se, no texto, a imagem do cotidiano de uma mulher conformada com as ausências “do objeto amado”, assim como Amélia⁸¹ aceitava todas as “privações e vexames sem reclamar”, e, se uma achava “bonito não ter o que comer”, a outra aceita todas as ausências sem ficar sentida ou se aborrecer. A voz feminina manifesta, em forma de monólogo, os sentimentos amorosos, *com açúcar e com afeto*, e narra seu comportamento de conformismo pela ausência do amado que só voltará no fim da noite à maneira de uma criança *pra chorar o perdão* e fazer novas e vãs promessas de mudar de vida. Essa composição de lamento bem-humorado, ao contextualizar o cotidiano de uma mulher, a lide doméstica em paralelo com sua desdita amorosa, assemelha-se, pela ausência do amado, à estrutura das cantigas de *amigo*, conforme lida mais adiante.

Define-se, na maioria das vezes, no próprio título, o perfil dessa voz feminina em Chico Buarque, a voz de uma mulher doce e afetuosa (*enganada e satisfeita*) que é sintetizada no trovadorismo popular brasileiro como imagem tradicional da mulher de boêmio. Um clichê, porém, nem sempre verdadeiro. O

⁸¹ O verbete do Dicionário Aurélio chega a consignar o substantivo feminino “Amélia” como a “mulher que aceita toda sorte de privações e vexames sem reclamar, por amor a seu homem”. Esse significado descreve o

poema/canção desenha o comportamento de uma dessas mulheres em atividade cotidiana, na prática de ações de esquentar o prato do amado, dar um beijo em seu retrato, tudo isso símbolo da ausência constante do homem amado, e abrir os braços, quando ele chega, em acolhida amorosa, sempre leal ao companheiro, em espera paciente e amorosa, apesar de não acreditar nas reiteradas promessas de mudança (*Qual o quê – Sei lá o quê*) do parceiro.

Segundo Barthes, “a ausência do objeto amado” é o tema central do discurso poético, equivalendo a “prova de abandono”. Leva mais longe sua reflexão sobre o discurso amoroso “da ausência” quando afirma ser, historicamente, sustentado pela voz de uma mulher, “sedentária” e “fiel, à espera do amado ausente, fazendo parte da antiga canção de mulher”⁸². O discurso amoroso da ausência, nas cantigas de *amigo*, é motivado pelas viagens do amado, ao passo que, no cancionero de Chico, essa motivação amplia-se pela vida boêmia, pela ruptura amorosa ou pelo abandono do amado.

O texto, escrito em 1966, ilustra um dos tipos femininos mais freqüentes da poética de Chico Buarque, “a mulher fiel” (aquela que, faça o que fizer o companheiro, jamais o abandona), trabalhadora e sempre pronta para o perdão, fazendo tudo para agradar seu homem (*Fiz seu doce predileto*), muitas vezes mulherego (... *olhando as saias*), sempre boêmio (*Vem a noite e mais um copo*), e esperando, muito pouco, em retribuição de seu amor. Essa figura feminina é muito próxima da já citada figura de Amélia, criação de Mário Lago, na canção *Ai, que saudades da Amélia*⁸³, uma das mais conhecidas do cancionero popular brasileiro, servida pela música de Ataulfo Alves. Essa letra constrói o perfil poético feminino mais popular e mais desejado no imaginário da boemia masculina: doce, afetuosa, fiel e tolerante. Destaca-se a última dessas qualidades, a tolerância, como a mais desejada.

A quase ausência daquilo que os retóricos denominavam de “linguagem rica de imagens” parece consagrar a objetividade plástica do gestual cotidiano de

comportamento da protagonista na canção (FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. **Novo Dicionário Aurélio da Língua Portuguesa**. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986. p. 103).

⁸² BARTHES, Roland. **Fragments de um discurso amoroso**, p. 27-28.

⁸³ *Ai, que saudades de Amélia* é um dos grandes ícones da música popular brasileira: “Nunca vi fazer tanta exigência / Nem fazer o que você me faz / Você não sabe o que é consciência / Não vê que eu sou um pobre rapaz? / Você só pensa em luxo e riqueza / Tudo o que você vê, você quer / Ai, meu Deus, que saudades da Amélia / Aquilo sim é que era mulher / Às vezes passava fome ao meu lado / E achava bonito não ter o que comer / E quando me via contrariado / Dizia: Meu filho, o que se há de fazer? / Amélia não tinha a menor vaidade / Amélia é que era mulher de verdade”.

uma mulher apaixonada, imagem construída pelo presente texto. Contudo, destaca-se a grande metáfora desse comportamento feminino na imagem de *com açúcar e com afeto*.

*Atrás da porta*⁸⁴, apresentada em seqüência de acordo com a data da divulgação, integra o disco *A arte de Chico Buarque*, nona faixa, gravado sob o selo da Polygram, no ano de 1988. O poema de Chico Buarque, musicado por Francis Hime, foi gravado pela voz de Elis Regina, em 1972. Apesar de Chico assegurar que não conseguia escrever uma letra em público, a primeira parte do poema foi escrita numa festa, logo depois de Francis Hime mostrar-lhe a música. Após ouvir a gravação da parte já escrita, processada por Elis Regina, ele consegue terminar de escrever a outra parte⁸⁵.

*Quando olhaste bem nos olhos meus
E o teu olhar era de adeus
Juro que não acreditei
Eu te estranhei
Me debrucei sobre teu corpo e duvidei
E me arrastei e te arranhei
(a) E me agarrei nos teus cabelos
Nos teus pêlos⁸⁶
Teu pijama
Nos teus pés
Ao pé da cama
Sem carinho, sem coberta
No tapete atrás da porta
Reclamei baixinho*

*Dei pra maldizer o nosso lar
Pra sujar teu nome, te humilhar
E me entregar a qualquer preço
Te adorando pelo avesso
(b) Pra mostrar que inda sou tua
Só pra provar que inda sou tua...*

Firmado no livro de Humberto Werneck, o texto estrutura-se, conforme o mencionado acima, em duas partes, escritas em épocas diferentes⁸⁷: a primeira, com quatorze versos, e a segunda, com seis versos, formando um conjunto harmonioso, cada um deles representando dois momentos de uma história de

⁸⁴ WERNECK, Humberto. **Chico Buarque, letra e música**, p. 98.

⁸⁵ *Ibid.*, p. 62.

⁸⁶ O termo original *pêlos*, empregado na canção, foi vetado pela censura e substituído por *peito*. Aqui, retoma-se a palavra original (WERNECK, Humberto. **Chico Buarque, letra e música**, p. 131).

⁸⁷ *Ibid.*, p. 62.

ruptura amorosa. Os vinte versos possuem metrificações variadas, apresentando-se sob forma de trissílabo, tetrassílabo, pentassílabo ou redondilha, heptassílabo, octossílabo, eneassílabo e dodecassílabo (o alexandrino clássico ou francês). O esquema das rimas é, também, variado. As rimas dos oito versos iniciais são emparelhadas, apresentando-se os seis primeiros versos com rimas cujo acento tônico recai na última sílaba: *meus / adeus // acreditei / estranhei // duvidei / arranhei*. Já as rimas dos dois versos seguintes apresentam-se com acento tônico na penúltima sílaba: *cabelos* e *pêlos*. Todavia, os seis últimos versos observam um esquema diversificado: rima alternada, *pijama* e *cama*, e várias rimas emparelhadas: *coberta / porta, preço / avesso e sua / tua* com acento na penúltima sílaba, e *lar / humilhar* com acento na última sílaba. É interessante observar que, dos vinte versos, as rimas classificadas como femininas estão presentes em onze deles.

Escrito em versos de metrficação livre, o texto parece revelar o sofrimento do *eu* feminino, diante do rompimento dos laços de amor, sinalizado pelo olhar de *adeus*. O título, *Atrás da porta*, simboliza a ruptura do par amoroso, sendo a porta, barreira intransponível, um ícone dessa separação. E a temática permite dividi-lo em dois quadros, representando ambos, pela ótica feminina, as circunstâncias e as seqüelas de uma ruptura amorosa. O primeiro desses quadros é dominado pelo reconhecimento do término da relação de amor – *E o teu olhar era de adeus* – e pelas primeiras reações em atitudes de desespero. Destaca-se a seqüência de descida física e moral: a mulher rejeitada agarra-se aos cabelos e aos pêlos do homem amado até chegar aos pés, findando por esconder-se, qual fera acuada, atrás da porta. Uma trajetória de queda que vai da agressão violenta à humilhação abjeta. O segundo quadro, distanciado no tempo, guarda, porém, a mesma dor, agora com nuances de bravata. Com representação diferenciada, a segunda parte sintetiza os procedimentos de vingança – *maldizer o nosso lar, sujar o nome e humilhar* – e, para concretizá-los, expressa a intencionalidade de *entregar-se, a qualquer preço*, a outro homem. Porém, esses procedimentos identificam um amor fiel pelo avesso. O dístico final enuncia a ambivalente realidade amorosa, pois a revanche objetiva, apenas, mostrar e provar a profundidade do amor: *“Pra mostrar que inda sou tua / Só pra provar que inda sou tua...”*. Uma espécie de retorno às avessas da mulher *Amélia*, agora travestida pelo manto da vingança. A voz feminina apresenta em seu discurso – a figura que

Barthes descreve como ciúme – um sentimento nascido do amor, “produzido pelo medo de que a pessoa amada prefira um outro”⁸⁸ ou outra.

Assim, o *eu* feminino – *Pra mostrar que ainda sou tua / Só pra provar que inda sou tua* – reafirma a dor da separação, persistindo nesse texto a voz de um mesmo tipo de mulher apaixonada que, diante da ruptura da relação de amor, no olhar de adeus, assume uma atitude diferenciada da mulher do tipo *Amélia*. Ela responde à ausência por abandono com a proposta de revanche – *sujar teu nome, entregar-me a qualquer preço* –, passando da submissão amorosa ao avesso dessa atitude pela vingança sem, contudo, deixar de amá-lo.

A salientar apenas o fato de a parte escrita inicialmente expressar, de acordo com a presente leitura, atitudes de inconformismo da mulher, emolduradas por um espaço que ambienta a narração do conflito gerador da separação, um espaço fechado, agora configurado pelo quarto – *teu pijama, aos pés da cama, no tapete*. Tais elementos passam a ser testemunhas da dor amorosa, em substituição aos elementos da natureza tão presentes na poesia romântica brasileira⁸⁹ e no cancionero medieval português, em particular, nas cantigas de *amigo*.

Em *Atrás da porta* e, também, em *Olhos nos olhos*, lida mais adiante, a voz feminina reitera, ainda que de forma um pouco diferenciada, o discurso amoroso magoado de quem foi abandonada pelo amado (ciúme e paixão). Vale registrar que em *Eu te amo*⁹⁰, apesar de o “*eu* lírico” ser masculino, repete-se a temática de abandono, diferenciada pelo fato de ser a mulher o agente da partida e de ter a intenção de ruptura, o que a afasta do clássico modelo de mulher fiel e paciente. O *eu* nos três textos busca saídas, conceituadas por Barthes como “soluções enganosas que dão ao sujeito apaixonado um repouso passageiro,

⁸⁸ BARTHES, Roland. **Fragmentos de um discurso amoroso**, p. 46.

⁸⁹ Na produção dos poetas românticos, encontram-se os poemas *Leito de folhas verdes*, de Gonçalves Dias, e *No monte*, de Castro Alves, ambos citados, nesta unidade, como exemplos do uso de imagens poéticas fundadas em elementos da natureza.

⁹⁰ Transcreve-se a seguir a letra da canção *Eu te amo*: “Ah, se já perdemos a noção da hora / Se juntos já jogamos tudo fora / Me conta agora como hei de partir / Ah, se ao te conhecer, dei pra sonhar, / Fiz tantos desvarios / Rompi com o mundo, / queimei meus navios / Me diz pra onde é que inda posso ir / Se nós, nas travessuras das noites eternas / Já confundimos tanto as nossas pernas / Diz com que pernas eu devo seguir / Se entortaste a nossa sorte pelo chão / Se na bagunça do teu coração / Meu sangue errou de veia e se perdeu / Como, se na desordem / do armário embutido, / Meu paletó enlaça teu vestido / E o meu sapato inda pisa no teu / Como, se nos amamos feito dois pagãos, / Teus seios inda estão em minhas mãos / Me explica com que cara eu vou sair / Não acho que estás te fazendo de tonta / Te dei meus olhos pra tomares conta / Agora conta como hei de partir” (WERNECK, Humberto. **Chico Buarque, letra e música**, p. 184).

apesar de seu caráter sempre catastrófico”⁹¹.

O outro texto lido é *Ana de Amsterdam*⁹², compondo o disco Chico Canta e incluído na quarta faixa. Também gravado pela Polygram, em 1973, é datado em tempo um pouco distante das gravações anteriores. O texto abaixo transcrito faz parte da peça *Calabar, ou o elogio da traição*, de Chico Buarque, escrita em parceria com Ruy Guerra⁹³. Vários críticos brasileiros leram esse musical como uma alegoria crítica à ditadura militar, e a censura também “leu a alegoria”, proibindo a peça que ficou dez anos em silêncio. Após a abertura democrática constatou-se que o texto tinha perdido a hora e a vez, não agüentando, de certa forma, a passagem do tempo. Porém, algumas canções dessa peça tornam-se marcos significativos da obra de Chico: *Ana de Amsterdam*, *Bárbara* e *Tatuagem*, todas construídas por voz feminina.

No texto dramático, a personagem Calabar é alicerçada na realidade e na ficção, motivando controvérsias entre historiadores e críticos literários. Todavia, a função dramática da personagem na peça é de servir de veículo para discutir os conceitos de patriotismo e traição, sendo Calabar defendido como idealista e visionário por sua mulher, Bárbara⁹⁴. Na arquitetura dramática do texto, outra função poética de Bárbara é questionar a postura dos heróis oficiais, Felipe Camarão e Henrique Dias, e a postura política do governador Matias de Albuquerque e do frei Manuel do Salvador.

*Sou Ana do dique e das docas
Da compra, da venda, da troca das pernas
Dos braços, das bocas, do lixo, dos bichos, das fichas
Sou Ana das loucas
Até amanhã*

⁹¹ WERNECK, Humberto. **Chico Buarque, letra e música**, p. 176.

⁹² *Ibid.*, p. 103.

⁹³ Em parceria com Ruy Guerra, Chico Buarque escreveu o texto e compôs a música da peça *Calabar, ou o elogio da traição*, cuja ação passa-se no Brasil-Colônia e configura-se em uma crítica à acomodação e ao medo do brasileiro de ontem, de hoje e, talvez, de amanhã. A peça, proibida pela ditadura militar sem maiores explicações, deixou um prejuízo de 30 mil dólares investidos na época. Chico percebeu, naquele momento, que nada que levasse seu nome passaria incólume pelos censores. Em decorrência, nasce Julinho da Adelaide, uma personagem que Chico cria para tentar fugir à marcação dos censores. Julinho compôs três músicas: *Acorda, amor*; *Jorge Maravilha* e *Milagre brasileiro*. Morre em 1975, após uma matéria publicada no *Jornal do Brasil*, revelando a verdadeira identidade do sambista (*Ibid.*, p. 136).

⁹⁴ Uma possível comprovação da existência histórica de Bárbara é apresentada no comentário de Frei Manoel Calado aqui transcrito: “(...) neste tempo se meteu com os Flamengos um mancebo Mameluco, mui esforçado, e atrevido, chamado Domingos Fernandes Calabar, o qual entre eles, em breves dias, aprendeu a língua Flamengo, e travou grande amizade com Sigismundo Vandscope, Governador da guerra, ao qual tomou por compadre de um filho que lhe nasceu de uma Mameluca, chamada Bárbara, a qual levou consigo, e andava com ela amancebado (...)” (CALADO, Mestre Frei Manoel. **O Valeroso Lucideno e Triunfo da Liberdade**. 1. parte. 2. ed. São Paulo: Ed. Cultura, 1945. p. 49).

*Sou Ana
Da cama, da cana, fulana, sacana⁹⁵
Sou Ana de Amsterdam*

*Eu cruzei um oceano
Na esperança de casar
Fiz mil bocas pra Solano
Fui beijada por Gaspar*

*Sou Ana de cabo a tenente
Sou Ana de toda patente, das Índias
Sou Ana do Oriente, Ocidente, acidente, gelada
Sou Ana, obrigada
Até amanhã,
Sou Ana
Do cabo, do raso, do rabo, dos ratos
Sou Ana de Amsterdam*

*Arrisquei muita braçada
Na esperança de outro mar
Hoje sou carta marcada
Hoje sou jogo de azar*

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

Estruturado a partir de três oitavas, intercaladas por dois quartetos, ostenta metrificação variada em versos de duas a quatorze sílabas. Nos quartetos, os versos de sete sílabas apresentam-se com rimas intercaladas. O primeiro verso rima (*oceano*) com o terceiro (*Solano*), e o segundo rima (*casar*) com o quarto (*Gaspar*). O outro quarteto obedece ao mesmo esquema de rimas (*braçada / mar / marcada / azar*).

⁹⁵ O termo original da canção, *sacana*, foi vetado pela censura do período da ditadura militar e substituído pelo termo *bacana*. Aqui, retoma-se o termo original (WERNECK, Humberto. **Chico Buarque, letra e música**, p. 103).

O poema/canção apresenta elementos repetitivos que parecem indiciar as marcas de oralidade constantes tanto nas cantigas populares brasileiras como nas cantigas trovadorescas portuguesas. Um deles é o uso da anáfora presente na expressão *Sou Ana*, repetida por quatorze vezes no início dos trinta e um versos que compõem o texto. A expressão de identidade – *Sou Ana* – faz parte de um outro elemento, à guisa de estribilho, repetente, com pequenas alterações, nas três oitavas. Assim, o refrão identifica a voz enunciativa e, ao mesmo tempo, manifesta uma marca temporal e uma forma de despedida, *Até amanhã*. A técnica de repetição fônica processa-se aqui de forma semelhante à aliteração: *do dique, das docas, da compra, da venda, da troca, das pernas, dos braços, das bocas, do lixo, dos bichos, das fichas; Ana das loucas, Ana da cama, da cana, fulana, bacana; tenente, patente, Oriente, Ocidente, acidente; do cabo, do raso, do rabo, dos ratos; das marcas, das macas, das vacas, das pratas*.

Pela presença do processo descritivo, as três oitavas identificam a voz de mulher e as duas quadras representam, pelo cunho narrativo, a busca feminina de felicidade. A primeira é referente ao passado, ao fato de ela ter cruzado o Atlântico em busca da sonhada estabilidade de um casamento; a segunda expressa uma ação presente de desilusão – *hoje sou carta marcada e de frustração, hoje sou jogo de azar*.

Um outro tipo feminino, diferente dos anteriores, é introduzido pela voz do sujeito lírico, a mulher que exerce o ofício do amor e cuja travessia (*Sou Ana do Oriente, Ocidente*) pode simbolizar a trajetória existencial de muitas das mulheres jovens e esperançosas que chegaram ao Novo Mundo e, não conseguindo casar, o sonho maior, acabam a serviço da prostituição. A voz feminina está identificada: trata-se de *Ana de Amsterdam*, figura de caráter ficcional, ainda que inserida em uma peça histórica. A personagem é uma mulher livre, recém-chegada às terras pernambucanas, mas originária de solo holandês. Motivada pela desilusão de amor, termina por retomar à antiga atividade de prostituta e, às vezes, de amante eventual de vários homens importantes na comunidade, entre eles personagens históricas como Matias de Albuquerque, Felipe Camarão e Henrique Dias.

Aqui, registram-se interessantes aspectos do discurso amoroso decorrentes das várias figurações do texto e seu contexto. Primeiro, quando texto escrito componente da peça *Calabar, ou o elogio da traição*, o discurso amoroso é a fala de Ana, espelho deformador que desmascara as outras personagens, todas

prostituídas, vendidas e conformistas. Segundo, quando componente de uma produção em disco, separada do contexto dramático, é a fala cantada e gravada que passa a ser uma canção de amor, acrescentando à letra e à música a performance da intérprete; terceiro, quando poema impresso, é a fala que perde os contextos da música e da performance, podendo ser lida até mesmo independente da peça. Perde-se a inserção humana, mas se conserva o discurso amoroso como ícone da tragédia existencial feminina marcada pela ausência da parceria amorosa.

Apresenta-se, em *Folhetim*⁹⁶, um outro discurso amoroso que se assemelha ao discurso de *Ana de Amsterdam*, quando representa a mulher escrava do sexo, aquela que sempre diz sim, dividida entre a busca do amor e a do prazer sexual – *Se acaso me quiseres, / Sou dessas mulheres / Que só dizem sim*. A alusão ao folhetim pode ser lida como símbolo do sentimentalismo e da repetência de acontecimentos emaranhados do cotidiano. Esse texto foi, igualmente, produzido para a peça *Calabar*.

O próximo texto, denominado de *Bárbara*⁹⁷, compõe a quinta faixa do disco *Chico canta*, gravado pela Polygram em 1974. Integra, do mesmo modo que o texto anterior, o musical *Calabar*. As duas personagens femininas que figuram no poema/canção já foram apresentadas na leitura anterior.

Ana: Bárbara, Bárbara
(c) *Nunca é tarde, nunca é demais*
Onde estou, onde estás
Meu amor, vem me buscar

Bárbara: O meu destino é caminhar assim
(d) *Desesperada e nua*
Sabendo que no fim da noite serei tua
Ana: Deixa eu te proteger do mal, dos medos e da chuva
Acumulando de prazeres teu leito de viúva

As duas: Bárbara, Bárbara
Nunca é tarde, nunca é demais
Onde estou, onde estás

⁹⁶ Transcreve-se, para ilustrar a afirmativa, a letra da canção *Folhetim*: “Se acaso me quiseres, / Sou dessas mulheres / Que só dizem sim. / Por uma coisa à toa, / Uma noitada boa, / Um cinema, um botequim. // Mas se tiveres renda, / Aceito uma prenda, / Qualquer coisa assim, / Como uma pedra falsa, / Um sonho de valsa / Ou um corte de cetim. // E eu te farei as vontades, / Direi meias verdades / Sempre à meia luz, / E te farei, vaidoso, supor / Que é o maior / e que me possuis. // Mas na manhã seguinte / Não conta até vinte, / Te afasta de mim, / Pois já não vales nada, / És página virada / Descartada do meu folhetim” (WERNECK, Humberto. **Chico Buarque, letra e música**, p. 160).

⁹⁷ *Ibid.*, p. 103.

Meu amor vem me buscar

*Ana: Vamos ceder enfim à tentação
das nossas bocas cruas*

*Bárbara: Vamos viver agonizando uma paixão vadia
E mergulhar no poço escuro de nós duas
Maravilhosa e transbordante, feito uma hemorragia*

*As duas: Bárbara, Bárbara
Nunca é tarde, nunca é demais
Onde estou, onde estás
(e) Meu amor vem me buscar*

Em sua disposição textual, o poema/canção compõe-se de três quartetos intercalados por dois quintetos. Há, ainda, outro aspecto a destacar a forma dialogal. O primeiro quarteto registra a fala solo de Ana e os demais registram o coro das vozes de Ana e Bárbara, configurando o estribilho invocativo da figura titular, *Bárbara, Bárbara*. No primeiro quinteto, alternam-se as falas de Bárbara (terceto) e Ana (dístico). Já no segundo quinteto, Ana inicia o dueto com sua fala expressa sob forma de terceto e prossegue o texto com a fala de Bárbara, um dístico, invertendo, assim, a estrutura poética do primeiro. Apesar de não apresentar um número maior de falas, a figura feminina de Bárbara é o tema central desse poema/canção.

Os três quartetos possuem formas idênticas de rimas interpoladas que relacionam a sonoridade da proparoxítora *Bárbara* com a oxítora *buscar* e as duas palavras *demais* e *estás*, perfazendo o par central e estabelecendo uma relação sonora de rima toante. Os dois quintetos apresentam estruturas semelhantes: o primeiro verso de cada um deles não se assemelha, em sonoridade, com nenhum dos outros quatro versos, o chamado verso de rima órfã⁹⁸. No primeiro conjunto, as palavras que encerram os versos são *assim / nua / tua / chuva / viúva*, e no segundo conjunto, *tentação / cruas / duas / vadia / hemorragia*. Neles, apenas *assim* e *tentação* possuem o acento na última sílaba, apesar de não apresentarem analogia de cunho sonoro entre elas, diferenciando-se dos outros pares construídos com rimas paralelas.

⁹⁸ Conforme informação de Norma Goldstein em *Versos, sons e ritmos*. 6. ed. São Paulo: Ática, 1990. p. 46.

Como a cantiga portuguesa de tenção, esse texto é estruturado, como já foi assinalado anteriormente, sob forma de diálogo; nele, configura-se a fala de mulheres, uma a serviço do amor conjugal, e a outra, do sexo, mas ambas identificadas nos prazeres e nas dores de amar. Diálogo de dois discursos amorosos e debate entre duas concepções diferentes do amor, duas subjetividades, dois modos de construir, por fragmentos, as histórias de amor. As vozes femininas, em dupla alternância, fundem-se na composição do segundo e do terceiro refrão, porém, distinguem-se na temática, cada uma delas falando de sua história de amor e de sua angústia existencial. Sob outro ângulo, registra-se que, apesar de a forma tradicional do refrão não exigir relação lógica com o tema do poema, em Chico encontra-se a relação semântica da temática do refrão e da temática dos quintetos, todos expressando uma invocação amorosa de perda e uma espécie de discurso amoroso de consolo mútuo pela ausência do amado. O verso *E mergulhar no poço escuro de nós duas* pode ser lido como uma contraproposta de Bárbara ao apelo de Ana de ceder à tentação de nossas bocas cruas.

Ao situar o texto no contexto da peça, convém esclarecer que o diálogo ocorre, após a execução de Calabar, entre Bárbara, a viúva, e Ana, a prostituta. Ambas postularam pela liberdade e pela vida de Calabar, e ambas choram por sua morte. A possível relação de paixão entre elas pode ser lida como ato exacerbado de consolo mútuo e, ao mesmo tempo, como atitude extrema de desafio feminino, criando uma verdadeira cumplicidade entre as duas, uma espécie de simbiose amorosa.

Vale lembrar que a dimensão poética desse discurso de paixão motivado pela figura da ausência, segundo Barthes, é “um texto de dois ideogramas”, pois nele há os “braços erguidos do desejo” (Ana) e os “braços estendidos da carência” (Bárbara), resgatando-se, aqui, a dupla expressão de Rusbrock, citado por Barthes⁹⁹.

Os poemas/canções *Sem fantasia*¹⁰⁰ e *O meu amor*, apesar de não

⁹⁹ RUSBROCK citado por Roland Barthes em **Fragmentos de um discurso amoroso**, p. 30.

¹⁰⁰ Transcreve-se, a seguir, *Sem fantasia*: “Ela: Vem, meu menino vadio, / Vem, sem mentir pra você, / Vem, mas vem sem fantasia / Que da noite pro dia / Você não vai crescer. / Vem, por favor não evites, / Meu amor, meus convites, / Minha dor, meus apelos. / Vou te envolver nos cabelos, / Vem perder-te em meus braços /

compõem o *corpus*, apresentam, como *Bárbara*, uma alternância de vozes, permitindo a leitura como cantigas de tenção¹⁰¹. O *eu* lírico de *O meu amor*¹⁰² concretiza uma maior semelhança com *Bárbara*, pois o diálogo tenso acontece, de igual forma, entre duas mulheres. Cada uma, por sua vez, enaltece as qualidades que o amado possui e a felicidade por ele proporcionada a elas. Esse texto foi escrito em 1977–1978 para a peça *Ópera do malandro*, manifestando a estrutura dialogada de maneira um pouco mais simples, pois a regência das vozes femininas, Teresinha e Lúcia, apresenta-se de forma alternada ou de forma conjunta, não incluindo a forma mista de *Bárbara*. É interessante verificar o jogo poético da composição estranhamente harmônico, pois a primeira fala de Teresinha é estruturada sob a forma de sétima e a segunda, de oitava. Em contrapartida, as duas falas de Lúcia configuram-se sob forma diferenciada, invertendo-se a estrutura de composição. A primeira é uma oitava, e a segunda, a sétima. A voz coral expressa-se, duas vezes, em forma de quarteto, compondo o estribilho. Um outro poema/canção, *Sem Fantasia*, componente também da peça *Ópera do malandro*, apresenta duas vozes, uma feminina que demonstra sua paixão, expressando a falta que o amado lhe faz e a necessidade de ser amada, e outra masculina, que fala de sua experiência do mundo, de sua vivência até conseguir encontrar a mulher esperada e, assim, concretizar seus desejos. A voz feminina, à semelhança estrutural com as cantigas de *amigo*, proclama a carência e a busca do homem amado, apresentando-se sob forma de tenção, ou seja, um embate aqui expresso entre a fala de uma mulher e a fala de um homem. Na primeira parte, a mulher é quem chama pelo amado: *Vem, meu menino vadio / Vem sem mentir pra você / Vem, mas vem sem fantasia*. A reiteração de formas verbais nos três primeiros versos parece possuir um tom de

Pelo amor de Deus. / Vem que eu te quero fraco, / Vem que eu te quero tolo, / Vem que eu te quero todo meu. // Ele: Ah, eu quero te dizer / Que o instante de te ver / Custou tanto penar. / Não vou me arrepender, / Só vim te convencer / Que eu vim pra não morrer / De tanto te esperar. / Eu quero te contar / Das chuvas que apanhei, / Das noites que varei / No escuro a te buscar. / Eu quero te mostrar / As marcas que ganhei / Nas lutas contra o rei, / Nas discussões com Deus. / E agora que cheguei / Eu quero a recompensa, / Eu quero a prenda imensa / Dos carinhos teus” (WERNECK, Humberto. **Chico Buarque, letra e música**, p. 51).

¹⁰¹ ZUMTHOR, Paul. **Introdução à poesia oral**, p. 132.

¹⁰² Na seqüência, transcreve-se a letra da canção *O meu amor*: “Lúcia: O meu amor / Tem um jeito manso que é só seu / De me deixar maluca / Quando me roça a nuca / E quase me machuca com a barba malfeita / E de pousar as coxas entre as minhas coxas / Quando ele se deita, ai / Teresinha: O meu amor / Tem um jeito manso que é só seu / De me fazer rodeios / De me beijar os seios / Me beijar o ventre / E me deixar em brasa / Desfrutava do meu corpo / Como se o meu corpo fosse a sua casa, ai / As duas: Eu sou sua menina, viu? / E ele é o meu rapaz / Meu corpo é testemunha / Do bem que ele me faz” (WERNECK, Humberto. **Chico Buarque, letra e música**, p. 163).

apelo e de rogo: *Vem perder-te em meus braços / Pelo amor de Deus*. O nome de Deus é invocado em duas ocasiões, como uma súplica, *Pelo amor de Deus*, na voz da mulher, e outra, *Nas discussões com Deus*, na voz do companheiro, já como situação resolvida. A fala feminina parece repetir-se na masculina: *Eu quero te dizer / que o instante de te ver / custou tanto penar / não vou me arrepender / só vim te convencer / que eu vim pra não morrer / de tanto esperar / Eu quero te contar / das chuvas que apanhei / das noites que varei / a te buscar. Eu quero te dizer e eu quero te contar* denotam uma intimidade subentendida, uma necessidade do outro.

É assim que as dificuldades enfrentadas pelos amantes em todo esse conjunto lembram o conceito do homem separado que se completa quando encontrar seu outro *eu* e recuperar o estado de uno, mencionado em *O Banquete*.

*Tatuagem*¹⁰³ foi gravada em 1974, pela Polygram, e faz parte da terceira faixa do disco *Chico canta*. Essa composição, escrita nos anos 1972 e 1973, integra a peça musical *Calabar* e expressa a visão feminina, através da personagem Bárbara, a respeito dos temas amorosos que envolvem o texto.

*Quero ficar no teu corpo feito tatuagem
Que é pra te dar coragem
Pra seguir viagem
Quando a noite vem
E também pra me perpetuar em tua escrava
Que você pega, esfrega, nega
Mas não lava*

*Quero brincar no teu corpo feito bailarina
Que logo se alucina
Salta e te ilumina
Quando a noite vem
E nos músculos exaustos do teu braço
Repousar frouxa, murcha, farta
Morta de cansaço*

*Quero pesar feito cruz nas tuas costas
Que te retalha em postas
Mas no fundo gostas
Quando a noite vem
Quero ser a cicatriz risonha e corrosiva
Marcada a frio, a ferro e fogo
Em carne viva*

¹⁰³ WERNECK, Humberto. **Chico Buarque, letra e música**, p. 106.

*Corações de mãe
Arpões, sereias e serpentes
Que te rabiscam o corpo todo
Mas não sentes*

O poema apresenta metrificação variada e irregular. A primeira estrofe é formada por rimas perfeitas nos três primeiros versos (*tatuagem / coragem / viagem*). A palavra *escrava* do quinto verso relaciona-se sonoramente com *lava*, do sétimo. Já o sexto verso possui rima interna (*pega / esfrega / nega*). As estrofes, segunda e terceira, seguem o mesmo modelo de rimas da primeira estrofe, ou seja, as palavras finais de cada um dos três primeiros versos formam rimas perfeitas (*bailarina / alucina / ilumina*). O vocábulo *braço*, que pertence ao quinto verso, relaciona-se com a palavra *cansaço* e, da mesma maneira, no sexto verso os vocábulos *murcha / frouxa* e *frouxa / farta* apresentam repetição de sons. A terceira estrofe apresenta *costas / postas / gostas*, que completam os três primeiros versos. Já a palavra *corrosiva* do quinto verso combina com *viva*, do sétimo, e *frio / ferro / fogo* repetem o mesmo som inicial. Registra-se a presença de um estribilho, composto pelo verso *Quando a noite vem*, e de uma forma de paralelismo, *Quero ficar no teu corpo feito tatuagem; Quero brincar no teu corpo feito bailarina; Quero pesar feito cruz nas tuas costas; Quero ser a cicatriz risonha e corrosiva*, versos que iniciam os dois primeiros conjuntos, repetindo-se, por duas vezes, no terceiro conjunto, todos os três formados por sete versos.

Uma leitura atenta deixa entrever a construção poética alicerçada em três conjuntos de sétimas e um conjunto final de quatro versos, dois deles, *Corações de mãe, / arpões, sereias e serpentes*, de igual sonoridade e tema; e os dois últimos, *Que te rabiscam o corpo todo / mas não sentes*, de continuidade narrativa e temática.

Identificada como Bárbara, a viúva de Calabar, a voz feminina expressa o desejo de uma esposa ardentemente apaixonada por seu marido, amante que deseja ser no corpo de seu homem ora uma tatuagem, ora uma bailarina. O texto evidencia em seu primeiro verso, *Quero ficar no teu corpo feito tatuagem*, a imagem erótica do desejo feminino, da mulher dominada pela paixão, imagem que se repete de forma paralelística em igual posição na sétima seguinte, *Quero brincar no teu corpo feito bailarina*, e duplica-se na última sétima, *Quero pesar feito cruz nas tuas costas e Quero ser a cicatriz risonha e corrosiva*.

Aqui é possível constatar a presença da mulher que, pelo desejo de fusão carnal, busca consubstanciar o uno como nos tempos míticos. Aristófanes, como personagem de Platão, justifica a busca humana por sua unicidade, quando diz que depois da separação cada ser procura seu complemento e, ao se encontrarem, abraçam-se na “tentativa de fazer um só de dois e de curar a natureza humana”¹⁰⁴. O tema da busca da unidade primordial através do amor/ paixão, apontado por Platão e reiterado por Simmel, é recorrente na poética de Chico, com maior ênfase, quando se expressa por voz feminina. Também, Barthes destaca a figura da união, definida como sonho de fusão total com o ser amado¹⁰⁵.

O texto *Bem-querer*¹⁰⁶, o seguinte na cronologia, gravado pela Polygram no ano de 1975, integra a décima terceira faixa do disco *Chico Buarque e Maria Bethânia ao vivo*. Essa composição foi escrita em 1975 para a peça *Gota d'água*, de Chico Buarque e Paulo Pontes. Os autores indiciam, no paratexto, a inspiração em “uma concepção de Oduvaldo Viana Filho, o Vianinha”, a quem dedicam a peça cuja montagem original ocorreu, em dezembro de 1975, no Rio de Janeiro, e a nova montagem em 1977, em São Paulo. Ambas as encenações apresentaram o mesmo diretor geral (Gianni Ratto), a mesma atriz principal (Bibi Ferreira – no papel de Joana) e Walter Bacci, repetindo a cenografia e o figurino. Na segunda montagem, ocorreram várias mudanças no elenco e na direção musical, com Paulo Herculano substituindo Dori Caymmi. No prefácio da peça, Paulo Pontes e Chico Buarque declaram a intencionalidade da adaptação de *Medéia*, tragédia grega de Eurípedes, de refletir sobre a sociedade brasileira capaz de “encurrular as classes subalternas”, mas reconhecem ser a peça insuficiente, sozinha, para denunciar “as sombras”, necessitando para tanto “de uma dramaturgia inteira”¹⁰⁷.

Darcy Ribeiro assinala que *Gota d'água* “foi o maior êxito teatral do ano de 1975, por ele denominado de Ano do Herzog”¹⁰⁸.

*Quando o meu bem-querer me vir
Estou certa que há de vir atrás*

¹⁰⁴ PLATÃO. O banquete, p. 30.

¹⁰⁵ BARTHES, Roland. **Fragmentos de um discurso amoroso**, p. 194.

¹⁰⁶ WERNECK, Humberto. **Chico Buarque, letra e música**, p. 111.

¹⁰⁷ PONTES, Paulo; BUARQUE, Chico. **Gota d'água**. 26. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1996. Prefácio, p. 12.

¹⁰⁸ RIBEIRO, Darcy. **Aos trancos e barrancos: como o Brasil deu no que deu, 2208**. 2. ed. Rio de Janeiro: Ed. Guanabara, 1986.

*Há de me seguir por todos
Todos, todos, todos os umbrais*

*E quando o seu bem-querer mentir
Que não vai haver adeus jamais
Há que responder com juras
Juras, juras, juras imorais*

*E quando o meu bem-querer sentir
Que o amor é coisa tão fugaz
Há de me abraçar com a garra
A garra, a garra, a garra dos mortais*

*E quando o seu bem-querer pedir
Pra você ficar um pouco mais
Há que me afagar com a calma
A calma, a calma, a calma dos casais*

*E quando o meu bem-querer ouvir
O meu coração bater demais
Há de me rasgar com a fúria
A fúria, a fúria, a fúria assim dos animais*

*E quando o seu bem-querer dormir
Tome conta que ele sonhe em paz
Como alguém que lhe apagasse a luz
Vedasse a porta e abrisse o gás*

Apresenta-se, o texto, construído por seis quartetos de estrutura regular, cujos versos se apresentam com oito ou nove sílabas poéticas. Assim, o final de cada primeiro verso do quarteto alterna-se com uma expressão verbal de sonoridade muito aproximada: *mentir, sentir, pedir, ouvir, dormir*. Esse poema registra, no último verso dos cinco quartetos, à guisa de estribilho, uma repetência manifesta em composição tríplice: *Todos, todos, todos os umbrais / Juras, juras, juras imorais / A garra, a garra, a garra dos mortais / A calma, a calma, a calma dos casais / A fúria, a fúria, a fúria assim dos animais*. Observa-se que essa repetência reproduz um quase paralelismo constituído pela última palavra do verso anterior, ou seja, do terceiro verso de cada estrofe (*todos, juras, garra, calma e fúria*), salvo no último quarteto, quando introduz um verso diferenciado: *Vedasse a porta e abrisse o gás*. Constata-se a presença de anáfora agora evidenciada pelo caráter de alongamento temporal que se concretiza no verso inicial de todos os quartetos, com pequena alteração do primeiro em relação aos demais, expressa pelas mudanças de ação e enfatizada pelo jogo alternativo e

antitético de meu e seu: *Quando o meu bem-querer me vir, E quando o seu bem-querer mentir, E quando o meu bem-querer sentir, E quando o seu bem-querer pedir, E quando o meu bem-querer ouvir, E quando o seu bem-querer dormir.* Há, também, outra repetição de caráter anafórico no terceiro verso de cada quarteto: *Há de me seguir por todos; abraçar com garra; afagar com calma; rasgar com fúria;* excetuando-se o último quarteto, que apresenta um verso novo (*Como alguém que lhe apagasse a luz*), que passa a compor um dístico simbólico da morte com o último verso da canção (*Vedasse a porta e abraze o gás*), que descerra um final surpreendente. Uma espécie de desatar o nó do enigma poético das penas e dos sofrimentos decorrentes de perda do amor. Barthes considera esse sentimento de perda como um “abismar-se”, ou seja, uma “lufada de aniquilamento que atinge o sujeito apaixonado por desespero”¹⁰⁹. O ápice de tal sentimento expressa-se numa “crise violenta em que o sujeito se vê fadado a uma destruição total de si mesmo”¹¹⁰, visto que o outro é sua vida.

Em *Bem-querer*, revela-se, mais uma vez, a fatalidade de um *eu* feminino em eterna espera do bem amado e em eterno desejo de ser sempre amada por seu homem. *Tatuagem* e *A mais bonita* registram, de igual forma, o perfil dessa mulher que se quer fazer indispensável, única e necessária ao seu amor.

Novamente, os dois discursos amorosos celebram a ausência masculina.

*Sem açúcar*¹¹¹ é a canção gravada, em 1975, pela mesma gravadora e integrando a quinta faixa do disco *Chico Buarque e Maria Bethânia ao vivo*.

Na seqüência, transcreve-se a letra da canção.

*Todo o dia ele faz diferente
Não sei se ele volta da rua
Não sei se me traz um presente
Não sei se ele fica na sua
Talvez ele chegue sentido
quem sabe me cobre de beijos
ou nem me desmanche o vestido
ou nem me adivinha os desejos*

*dia ímpar tem chocolate
dia par eu vivo de brisa
dia útil ele me bate
dia santo ele me alisa
longe dele eu tremo de amor*

¹⁰⁹ BARTHES, Roland. **Fragments de um discurso amoroso**, p. 9.

¹¹⁰ *Ibid.*, p. 34.

¹¹¹ WERNECK, Humberto. **Chico Buarque, letra e música**, p. 113.

*na presença dele me calo
eu de dia sou uma flor
e eu de noite sou seu cavalo*

*a cerveja dele é sagrada
a vontade dele é a mais justa
a minha paixão é piada
sua risada me assusta
sua boca é um cadeado
e meu corpo é uma fogueira
enquanto ele dorme pesado
eu rolo sozinha na esteira*

*ele nem me adivinha os desejos
eu de noite sou seu cavalo
eu rolo sozinha na esteira*

O conjunto poético plasma-se em versos harmônicos de oito sílabas. As rimas estão construídas de forma idêntica, em sucessão de rimas emparelhadas, ainda que realizadas de modo diverso nas três estrofes: na primeira cobra, *diferente / rua / presente / sua / sentido / beijos / vestido / desejos*; na cobra seguinte, *chocolate / brisa / bate / alisa / amor / calo / flor / cavalo*; e na terceira cobra, *sagrada / justa / piada / assusta / cadeado / fogueira / pesado / esteira*.

Apresenta-se estruturado por três oitavas, acrescido de uma estrofe final de três versos, num total de vinte e sete versos. O terceto é constituído de versos que repetem, com leve alteração, o último verso das oitavas, lembrando, de um lado, o paralelismo das cantigas de *amigo* e, de outro, o recurso de atar, à maneira de uma fiinda¹¹², o jogo dialético expresso nesse poema pela oposição do *ele* e do *eu*.

Sob o viés da voz feminina, o texto desenvolve uma espécie de narrativa das relações amorosas, *sem açúcar*, em torno da temática do desencontro do amante instável, todo dia de comportamento diferente, e do amante fiel cuja paixão é *piada* para o parceiro. A narrativa processada pelo discurso amoroso feminino atinge seu clímax no terceto que encerra de modo emblemático a eterna repetência da relação cruel. Constata-se a repetição metafórica do jogo dialético desse relacionamento nas marcas temporais de antítese (*dia... noite*) que estabelecem certo paralelismo com as representações antitéticas do comportamento masculino: *dia ímpar tem chocolate / dia par eu vivo de brisa / dia*

¹¹² SPINA, Segismundo. *A lírica trovadoresca*, p. 379.

útil ele me bate / dia santo ele me alisa /; longe dele eu tremo de amor / na presença dele me calo / eu de dia sou uma flor / e eu de noite sou seu cavalo.

O *eu* feminino delineia, como nas leituras anteriores, sua insegurança no relacionamento amoroso em decorrência do comportamento (*faz diferente*) volúvel do parceiro. É a mulher apaixonada, fiel que tudo faz para prosseguir com a difícil união amorosa, porém, é consciente da posição de inferioridade que lhe é atribuída pelo parceiro. Esse discurso amoroso feminino parece desenhar a figura da dependência (Domnei) que nivela o amante à condição de “escravo do objeto amado”, quando permite a submissão amorosa. Porém, Barthes ressalta uma outra face dessa figura, pois, se a dependência é assumida, ela passa a configurar-se em “signo forte”¹¹³.

Por último, vê-se a importância de destacar, na leitura, a circunstância de a rede de relação amorosa, representada pela temática abordada nesse texto, não ser desconhecida à poética medieval portuguesa, o que é visto mais adiante, na subunidade seguinte.

*Olhos nos olhos*¹¹⁴ é o próximo texto componente dessa categoria e incluído no disco denominado *Meus caros amigos*, da mesma gravadora das demais canções e, ainda, integrado à faixa terceira, tendo sido produzido no ano de 1976. Em entrevista para a *Revista Nossa América*, Chico Buarque, ao ser inquirido sobre uma possível relação de correspondência entre seu estado de espírito e a temática de sua produção, responde, na ocasião, que tal correspondência não se faz necessária. Lembra, nessa entrevista, que, depois de ter ficado conversando com o dramaturgo Paulo Pontes sobre a situação do Brasil de 1976, volta agoniado para casa e escreve *Olhos nos olhos*, uma canção de amor que não tinha nada a ver com as circunstâncias anteriores à produção e com o contexto político e social brasileiro da época¹¹⁵. Talvez, em contraponto, esse texto possa ser considerado uma espécie de fuga ou um desvio, às avessas, dos rigores da censura militar.

*Quando você me deixou, meu bem
Me disse pra ser feliz e passar bem
Quis morrer de ciúme, quase enlouqueci*

¹¹³ BARTHES, Roland. **Fragments de um discurso amoroso**, p. 72.

¹¹⁴ WERNECK, Humberto. **Chico Buarque, letra e música**, p. 145.

¹¹⁵ Informação contida na entrevista de Chico feita à **Revista Nossa América** (Revista do Memorial da América Latina), n. 2, 1989. Informação, também, disponível no endereço eletrônico <http://www.chicobuarque.com.br/construção/index.html>. Acesso em 10 de março de 2003.

Mas depois, como era de costume, obedeci

*Quando você me quiser rever
 Já vai me encontrar refeita, pode crer
 Olhos nos olhos, quero ver o que você faz
 Ao sentir que sem você eu passo bem demais*

*E que venho até remoçando
 Me pego cantando
 Sem mais nem porquê
 E tantas águas rolaram
 Quantos homens me amaram
 Bem mais e melhor que você*

*Quando talvez precisar de mim
 Cê sabe que a casa é sempre sua, venha sim
 Olhos nos olhos, quero ver o que você diz
 Quero ver como suporta me ver tão feliz*

Formatado pela seqüência de dezoito versos, o texto poético apresenta os primeiros dez construídos com rimas paralelas duas a duas (*bem / bem / enlouqueci / obedeci / rever / crer / faz / demais / remoçando / cantando*). Já os quatro seguintes configuram uma estrutura diferente com rimas interpoladas (*por que / rolaram / amaram / você*). Os quatro últimos versos retornam à primeira forma com rimas paralelas (*mim / sim / diz / feliz*). Em seu total, os versos apresentam-se com metrifcação que varia de cinco a treze sílabas poéticas, embora se perceba certa simetria entre os oito primeiros versos. Outra ocorrência importante no plano das rimas configura-se no número menor de rimas femininas em contraponto à superioridade das rimas masculinas. Apenas quatro palavras (*remoçando / cantando / rolaram / amaram*) formam as rimas graves, femininas, em número menor que os quatorze vocábulos das rimas agudas, masculinas (*bem /bem / enlouqueci / obedeci / rever / crer / faz / demais / por que / você / mim / sim / diz / feliz*). E a observação da diferença entre as rimas masculinas e femininas pode ser significativa pelo aspecto de ironia num texto expresso por uma voz feminina. As rimas foram construídas com a utilização de palavras da mesma classe gramatical e de classes gramaticais distintas, resultando em rimas pobres e ricas, o que mostra uma preocupação especial com a forma. Essa mesma preocupação formal, ainda que em outro plano, aproxima o cancionero de Chico ao trovadorismo português.

Em sua estrutura, que lembra a técnica narrativa presente nos rimances,

observa-se uma espécie de paralelismo, nas marcas de temporalidade, das seguintes expressões poéticas: *Quando você me deixou, meu bem, Quando você me quiser rever* e *Quando talvez precisar de mim*. Tais versos são construídos pela figura da anáfora. A expressão que compõe o título (*Olhos nos olhos*) repete-se duas vezes na canção: *Olhos nos olhos, quero ver o que você faz*, e depois *Olhos nos olhos, quero ver o que você diz*, com ligeira mudança na representação de comportamento expressa no verbo final de cada verso, fazer e dizer. O texto poético registra formas coloquiais ao aproximar o falante, o *eu* lírico, de seu interlocutor (*me disse... / me pego...*) e redução de você em *Cê sabe que a casa é sempre sua, venha sim*. Esse tom coloquial encontra-se, também, presente nas cantigas de *amigo* da Literatura Portuguesa.

A voz feminina expressa-se de forma diferente das anteriores, o que confirma a regra, pois supera os sofrimentos da separação e mostra a felicidade atual como uma espécie de revanche. Constata-se esse sabor de reviravolta na fala poética: *Quero ver como suporta me ver tão feliz*. Apesar de ter sido abandonada, a mulher recupera sua identidade, voltando a ser feliz. Ela demonstra essa felicidade, com uma espécie de orgulho, nos versos *Quando olhastes bem nos olhos meus / E o teu olhar era de adeus*, do poema *Atrás da porta* já lido que circunscrevem a ocasião e o sentimento de abandono que já passou, e os versos seguintes registram a superação da dor: *olhos nos olhos, quero ver o que você faz. / Ao sentir que sem você eu passo bem demais*. Há, ainda, marcas da mágoa do abandono, mas predomina a visibilidade de um novo amor após a separação, quando ela mostra, ao ex-amado, a atual felicidade. Aqui, igualmente se configura o discurso da ausência do objeto amado, citado por Barthes¹¹⁶, embora se vislumbre a tênue presença de um novo objeto amoroso.

Na seqüência, apresenta-se o texto *Teresinha*¹¹⁷, gravado pela BMG, no ano de 1999, inscrito no disco *Chico Buarque ao vivo* e inserido na décima segunda faixa. A canção foi escrita, entre 1977 e 1978, para integrar a peça *Ópera do malandro*. Após um ano despendido entre criações e ensaios, no dia 26 de julho de 1978, estreou a *Ópera do malandro*, com texto e música de Chico Buarque. Inspirada na *Ópera dos mendigos* (1728), de John Gay, e na *Ópera de três vinténs* (1928), de Bertolt Brecht e Kurt Weill, a peça de Chico retrata um

¹¹⁶ BARTHES, Roland. **Fragmentos de um discurso amoroso**, p. 27.

¹¹⁷ WERNECK, Humberto. **Chico Buarque, letra e música**, p. 168.

Brasil mergulhado em crise e em dificuldades econômicas, onde a polícia mantém uma íntima relação com a marginalidade. A ação ambienta-se na Lapa, tradicional bairro boêmio do Rio de Janeiro, e circunscreve-se, temporalmente, à década de 1940.

*O primeiro me chegou
Como quem vem do florista
Trouxe um bicho de pelúcia
trouxe um broche de ametista
Me contou suas viagens
E as vantagens que ele tinha
Me mostrou o seu relógio
Me chamava de rainha
Me encontrou tão desarmada
e tocou meu coração
Mas não me negava nada
assustada, eu disse não*

*O segundo me chegou
Como quem chega do bar
Trouxe um litro de aguardente
Tão amarga de tragar
Indagou o meu passado
cheirou minha comida
Vasculhou minha gaveta
Me chamava de perdida
Me encontrou tão desarmada
e arranhou meu coração
Mas não me entregava nada
assustada, eu disse não*

*O terceiro me chegou
Como quem chega do nada
Ele não me trouxe nada
Também nada perguntou
Mal sei como ele se chama
Mas entendo o que ele quer
Se deitou na minha cama
E me chama de mulher
Foi chegando sorrateiro
E antes que eu dissesse não
Se instalou feito um posseiro
Dentro do meu coração*

O poema/canção está alicerçado em três estrofes regulares com doze versos cada uma e de medida regular com sete sílabas (as redondilhas). Vale lembrar que as redondilhas, maior e menor, foram cultivadas pelo cancionero medieval português e pelo cancionero popular brasileiro, em destaque, nas

cantigas de roda. As palavras escolhidas para finalizar os versos das duas primeiras estrofes apresentam-se com rimas emparelhadas, algumas imperfeitas, soantes e toantes. Da primeira estrofe, citam-se *chegou / florista / pelúcia / ametista / viagem / tinha / relógio / rainha / desamada / coração / nada / não*, das quais apenas três são masculinas. A segunda estrofe perfaz cinco rimas agudas ou masculinas: *chegou / bar / aguardente / tragar / passado / comida / gaveta / perdida / desarmada / coração / nada / não*. Já a terceira estrofe chama a atenção por apresentar ligeira variação nas rimas dos quatro versos iniciais que são interpoladas (*chegou / nada / nada / perguntou*), enquanto nos versos seguintes a rima é emparelhada (*chama / quer / cama / mulher / sorrateiro / não / posseiro / coração*). Outra particularidade ocorre nesse tipo de rima, uma vez que todas são perfeitas, soantes, ricas e iguais em número nas rimas masculinas e femininas, perfazendo uma estrutura harmônica assemelhada à estrutura das cantigas populares brasileiras.

Constatam-se as marcas do paralelismo nos dois primeiros versos das três estrofes com sua repetição processada de forma quase integral: *O primeiro me chegou / Como quem vem do florista; O segundo me chegou / Como quem chega do bar* e *O terceiro me chegou / Como quem chega do nada*. E, ao mesmo tempo, os versos reproduzem a poética narrativa em torno de um tema raro, na cultura popular portuguesa e brasileira: a possibilidade de escolha entre os vários apaixonados feita por uma mulher. Nas duas primeiras estrofes, percebe-se uma espécie de atafinda com a repetição do último verso nas duas primeiras estrofes (*Assustada, eu disse não*), completando-se, na terceira estrofe, com o verso *Dentro do meu coração*.

Escrito em 1977–1978, para a peça *Ópera do malandro*, o texto apresenta novamente a “mulher apaixonada”. Entretanto, é a mulher que escolhe o objeto do amor e sobre ele exerce certo espírito crítico: *Se instalou feito um posseiro / dentro do meu coração*. Assim, o perfil feminino expresso no discurso amoroso é o de uma mulher que, ao longo de sua vida, pode efetuar várias escolhas amorosas. O que ela busca na companhia masculina assemelha-se a tudo o que a mulher apaixonada deseja ser no coração de seu amado: a única, a necessária e a incomparável. A relação estabelecida entre as estrofes do texto de

Chico e as estrofes da cantiga de roda *Terezinha de Jesus*¹¹⁸ repete a ordem das escolhas. A primeira escolha recai na pessoa do pai, a primeira figura masculina, o primeiro amor, na vida da menina; a segunda escolha recai no irmão, representando a figura masculina do companheiro lúdico de jogos e brinquedos da menina e moça; e a terceira escolha recai na figura do amado a quem a mulher deseja entregar, para sempre, o coração.

Aqui, é possível ler a presença da figura do *Encontro*, o tempo feliz que celebra o achar alguém “antes que nascessem as dificuldades do relacionamento amoroso”, citado por Barthes, quando o sujeito lírico diz-se “maravilhado de ter achado alguém” e esse alguém “vem completar o quebra-cabeça do seu desejo”. Em *Teresinha*, o sujeito apaixonado sente “a vertigem de um acaso sobrenatural”, pois, segundo Barthes, o amor pertence à ordem (dionísica) do “Lance de dados”¹¹⁹.

O discurso amoroso do encontro, em contraposição ao discurso amoroso da ausência, constrói uma exceção que confirma a regra. Eis um confronto curioso que poderia ser aproveitado; todavia, não se inclui no projeto desta dissertação.

Durante a leitura dos poemas/canções do trovador Chico Buarque construídos por voz feminina, constata-se que esse sujeito lírico deixa transparecer sentimentos amorosos de solidão, ausência ou desencontro em relação ao amado. Esses sentimentos dificilmente se expressam com completude ou felicidade. De maneira semelhante, tais sentimentos de dor pela ausência do objeto do amor aparecem nas cantigas de *amigo*, lidas mais adiante.

¹¹⁸ A letra mais comum dessa cantiga de roda parece ser a seguinte: “Terezinha de Jesus / de uma queda foi ao chão / acudiram três cavalheiros / todos três chapéu na mão // o primeiro foi seu pai / o segundo seu irmão / o terceiro foi aquele / que a Tereza deu a mão // quanta laranja espalhada / quanto limão pelo chão / quanto sangue derramado / dentro do meu coração” (MENESES, Adélia Bezerra de. **Figuras do feminino na canção de Chico Buarque**, p. 108-109).

¹¹⁹ BARTHES, Roland. **Fragmentos de um discurso amoroso**, p. 84-85.

2.1.1 Vestígios das cantigas de *amigo* do medievalismo português

Toda abordagem de uma obra pressupõe, por parte do pesquisador, duas condições básicas: a primeira diz respeito ao reconhecimento do sistema no qual irá atuar, e a segunda, ao uso de uma dinâmica de trabalho adequada a ela. E o procedimento metodológico adotado nessa leitura complementar merece esclarecimento, pois não se funda no método comparativo de literaturas, mas na demanda de alguns traços poéticos presentes na maioria dos trovadores medievais portugueses e persistentes em poemas/canções de nosso poeta compositor.

A cantiga de *amigo* parece, segundo António Saraiva e Óscar Lopes, ser originada das comunidades rurais, onde a mulher ocupava uma posição de maior relevo social, circunstância que se alia ao fato de acusar vestígios das cantigas de mulher ou paralelísticas¹²⁰ encontradas na cultura primitiva e campesina de muitos povos diferentes. De acordo com Natália Correia, há um “elo entre o fundo pagão da primitiva canção de mulher e a sua estratificação artística fixada na cantiga de *amigo*”¹²¹. Em idêntica linha, Paul Zumthor e Segismundo Spina registram a mesma genealogia para cantiga de *amigo*. O primeiro menciona a existência “de uma longa tradição, de canções de mulheres de tema erótico”, anterior às cantigas de *amigo* portuguesas, enquanto que, em outras regiões do continente europeu, “a expressão canção de mulher designava o conjunto de poesia oral amorosa”¹²². Para o último, a canção de voz feminina apresenta outra variante denominada de “canções de tela”, formas líricas francesas “de origem popular” e de tempo anterior à influência da poesia provençal. A temática gira em torno de “uma pequena história amorosa”, cantada por donzela “geralmente da

¹²⁰ SARAIVA, António José; LOPES, Óscar. **História da Literatura Portuguesa**, p. 50.

¹²¹ CORREIA, Natália. **Cantares dos trovadores galego-portugueses**, p. 153.

¹²² ZUMTHOR, Paul. **Introdução à poesia oral**, p. 94.

nobreza”, com a finalidade “de suavizar o trabalho da fiação ou da costura”¹²³.

Entretanto, a estrutura formal e a temática das poesias de *amigo*, coletadas, refundidas ou imitadas nos cancioneiros medievais portugueses, denunciam longo período de maturação e marcas de oralidade. As evidências de antiguidade podem ser detectadas na enunciação poética de um sujeito feminino, nos ecos de *canções de mulher* e de *tela*, e nas estruturas formais de solilóquio (o amado encontra-se distante), de monólogo que interpela outras pessoas (a mãe ou as amigas) ou, ainda, vários elementos da natureza (flores, ondas e fontes), e de diálogo (com a mãe, a amiga e, em raras ocasiões, com o amado). Outras evidências dessa antiguidade encontram-se na forma rítmica de esquema poético simples (estrofes repetidas, “retornadas” ou paralelísticas) e na presença da temática sempre repercutida de uma rapariga enamorada que faz do amor a constante de suas confidências que ocorrem, quase sempre, de maneira idílica em paisagens de espaço aberto. Os temas estão configurados na tristeza motivada pela ausência do amado que partiu para guerra, expedição de conquista ou viagem de comércio. Essa tristeza é matizada pela esperança de reencontrar o homem amado. Em razão dessa temática reiterada de solidão, tristeza e saudade, as cantigas de *amigo* expressam, às vezes, atmosfera de melancolia e mantêm cadência de elegia.

A circunstância mais instigante do sistema poético dos cancioneiros medievais portugueses, conforme os estudos que versam sobre a matéria, assenta-se no fato de o trovador assumir um *eu* feminino nas cantigas de *amigo*. Reforça tal circunstância o fato de a voz feminina enunciadora desempenhar duplo papel de “narradora” e de “protagonista”. A condição social dessa mulher é de solteira, como indiciam os termos pelos quais é denominada de *meninha*, *moça* e *dona virgo*. Nas cantigas medievais, os tipos psicológicos dessas vozes líricas desenham-se, de acordo com a visão de António José Saraiva e Óscar Lopes, de forma ambivalente como “ingênuas” ou “experimentadas”; como “compassivas e inclinadas à piedade” ou “astutas e calculistas”; como “indiferentes ou susceptíveis”, quando se entregam ou conduzem o jogo amoroso¹²⁴.

¹²³ SPINA, Segismundo. **A lírica trovadoresca**, p. 371.

¹²⁴ SARAIVA, António José; LOPES, Óscar. **História da Literatura Portuguesa**, p. 54.

Deixando de lado a bizantina questão da gênese de tal espécie poética trovadoresca, destacam-se três elementos de sua composição que, sob forma de vestígios, permanecem na poética de Chico Buarque. Primeiro, a voz feminina; segundo, a estrutura monologal construída por elementos (formais) repetitivos, marca, talvez, de sua longa tradição oral; e terceiro, o discurso amoroso centrado na temática da ausência.

A voz feminina enuncia-se, em algumas de suas canções, como pertencente a uma mulher que vive a história de uma grande paixão. Não fica definido o estado civil desse sujeito lírico, contudo, o texto revela o perfil psicológico de uma mulher decidida, fiel, e o retrato comportamental de uma amante que participa de forma ativa na relação amorosa. Nos textos portugueses, ela se define como uma mulher do povo.

Por outro lado, tendo em vista a circunstância de a leitura “dos vestígios” separar, para fins didáticos, os elementos de estrutura, forma e tema, cabe aqui circunscrever a expressão “estrutura” à organização sistêmica das partes; em outras palavras, ao arcabouço de organização das letras que, juntamente com as músicas, compõem as canções de Chico.

No trovadorismo medieval português, as cantigas marcadas pela ausência física do homem, que a reminiscência torna presente, são em grande número, apresentando-se, em maior frequência, sob a forma de monólogo de interpelação e solilóquio, seguido de diálogo com outras pessoas fora da relação amorosa e, em menor frequência, sob forma de diálogo com o parceiro amoroso¹²⁵. O cancioneiro português é farto em exemplos do procedimento de solilóquio, como se observa na seguinte cantiga de *amigo* de D. Sancho: “Ai eu coitada! Como vivo em grande cuidado / por meu amigo / que está longe! (...)”¹²⁶. Ou na cantiga de Juião Bolseiro (“sem o meu amigo sinto-se sozinha / e não adormecem estes olhos meus”) ou na de Martim Codax (“Vi eu no sagrado em Vigo / bailar um corpo garrido: / enamorei-me!”).

¹²⁵ Segismundo Spina assinala que, na poesia galego-portuguesa, se registram apenas três composições em que aparece a *alba*, canto do despertar, mais freqüente sob forma de diálogo dos amantes ao amanhecer, quando a *amiga* convida o companheiro a levantar-se ou quando, em solilóquio, relembra a noite passada com o amigo, queixando-se da brevidade do encontro amoroso (SPINA, Segismundo. **A lírica trovadoresca**, p. 362).

¹²⁶ Ibid., p. 319.

Também, na poética de Chico, a voz feminina, ao expressar as dores e as alegrias decorrentes de relacionamentos amorosos, em estrutura de solilóquio, dá testemunho do sentimento de solidão provocado pela ausência ou pelo abandono do amado. Em tal estrutura poética, o sujeito lírico feminino faz seu discurso amoroso sem esperar a correspondência do parceiro. Além dos textos lidos – *Sem açúcar, Olhos nos olhos, Tatuagem, Teresinha, Bem querer, Atrás da porta, Com açúcar, com afeto, Ana de Amsterdam, Folhetim* –, muitos outros apresentam estruturas idênticas, como ocorre no poema *Soneto*¹²⁷ (*Por que me deixaste adormecida*), ou no poema *Pedaço de mim*¹²⁸ (*Oh, pedaço de mim / Oh, metade afastada de mim*) ou, ainda, em *Sob medida*¹²⁹ (*Eu sou sua alma gêmea / sou sua fêmea / Seu par, sua irmã*). Também em *Bastidores*¹³⁰ repete-se a mesma estrutura (*Voltei correndo ao nosso lar / Voltei pra me certificar / Que tu nunca mais vais voltar*), assim como em *Já passou*¹³¹ (*Recolha o seu sorriso /*

¹²⁷ Transcreve-se o texto *Soneto*, escrito no ano de 1972 para o filme *Quando o carnaval chegar*, de Cacá Diegues: “Por que me descobriste no abandono / Com que tortura me arrancaste um beijo / Por que me incendiaste de desejo / Quando eu estava bem, morta de sono // Com que mentira abriste meu segredo / De que romance antigo me roubaste / Com que raio de luz me iluminaste / Quando eu estava bem, morta de medo // Por que não me deixaste adormecida / E me indicaste o mar com que navio / E me deixaste só, com que saída // Por que desceste ao meu porão sombrio / Com que direito me ensinaste a vida / Quando eu estava bem, morta de frio”. (WERNECK, Humberto. **Chico Buarque, letra e música**, p. 102).

¹²⁸ *Pedaço de mim* é o poema/canção escrito em 1977–1978 para a peça *Ópera do malandro*: “Oh, pedaço de mim / Oh, metade afastada de mim / Leva o teu olhar / Que a saudade é o pior tormento / É pior do que o esquecimento / É pior do que se entrevar // Oh, pedaço de mim / Oh, metade exilada de mim / Leva os teus sinais / Que a saudade dói como um barco / Que aos poucos descreve um arco / E evita atracar no cais // Oh, pedaço de mim / Oh, metade arrancada de mim / Leva o vulto teu / Que a saudade é o revés de um parto / A saudade é arrumar o quarto / Do filho que já morreu // Oh, pedaço de mim / Oh, metade amputada de mim / Leva o que há de ti / Que a saudade dói latejada / É assim como uma fisgada / No membro que já perd i// Oh, pedaço de mim / Oh, metade adorada de mim / Lava os olhos meus / Que a saudade é o pior castigo / E eu não quero levar comigo / A mortalha do amor/ Adeus”. (Ibid., 166).

¹²⁹ Ibid., p. 181.

¹³⁰ O texto *Bastidores* foi escrito no ano de 1980: “Chorei, chorei / Até ficar com dó de mim / E me tranquei no camarim / Tomei o calmante, o excitante / E um bocado de gim // Amaldiçoei / O dia em que te conheci / Com muitos brilhos me vesti / Depois me pintei, me pintei / Me pintei, me pintei // Cantei, cantei / Como é cruel cantar assim / E num instante de ilusão / Te vi pelo salão / A caçoar de mim // Não me troquei / Voltei correndo ao nosso lar / Voltei pra me certificar / Que tu nunca mais vais voltar / Vais voltar, vais voltar // Cantei, cantei / Nem sei como eu cantava assim / Só sei que todo o cabaré / Me aplaudiu de pé / Quando cheguei ao fim // Mas não bisei / Voltei correndo ao nosso lar / Voltei pra me certificar / Que tu nunca mais vais voltar / Vais voltar, vais voltar // Cantei, cantei / Jamais cantei tão lindo assim / E os homens lá pedindo bis / Bêbados e febris / A se rasgar por mim / Chorei, chorei / Até ficar com dó de mim”. (Ibid., p. 182).

¹³¹ O poema *Já passou*, transcrito a seguir, foi escrito no ano de 1980: “Já passou, já passou / Se você quer saber / Eu já sarei, já curou / Me pegou de mal jeito / Mas não foi nada, estancou // Já passou, já passou / Se isso lhe dá prazer / Me machuquei, sim, supurou / Mas afaguei meu peito / E aliviou / Já falei, já passou // Faz-me rir, ha ha ha / Você saracoteando daqui pra acolá / Na Barra, na farra / No Forró Forrado / Na Praça Mauá, sei lá / No Jardim de Alá / Ou no Clube do Samba / Faz-me rir, faz-me engasgar // Me deixa catatônico / Com a perna bamba / Mas já passou, já passou / Recolha o seu sorriso / Meu amor, sua flor / Nem gaste o seu perfume / Por favor / Que esse filme / Já passou”. (Ibid., p. 184).

Meu amor, sua flor / Nem gaste o seu perfume), em *A história de Lily Braun*¹³² (*O homem dos meus sonhos / Me apareceu no dancing*), em *Imagina só*¹³³ (*Que eu sou tua dama / Que eu sou tua garota*) e no poema *Meu namorado*¹³⁴ (*Vejo meu bem com seus olhos / e é com meus olhos / que o meu bem me vê*).

É presença constante nas cantigas de *amigo* a estrutura de monólogo de interpelação a outras pessoas ou a vários elementos da natureza. Um exemplo desse tipo de monólogo encontra-se em Martim Codax na cantiga “Ai Deus, soubera o meu amigo”¹³⁵. Depara-se, também, em Joan Garcia de Guilhade, com uma cantiga de idêntica estrutura manifestada, agora, na interpelação feita às amigas em torno da preocupação com a beleza física: “Por Deus, amigas, que fazer, / se vejo o mundo volver-se em nada: / esquece o amigo a namorada, / (...) da formosura se desdenha / e um corpo belo a quem o tenha, / mais lhe valera nunca o ter”¹³⁶.

A existência de tal construção, na poética de Chico, não é muito freqüente, entretanto o poema/canção denominado *A mais bonita* pode ser referenciado como representante desse tipo de estrutura, quando o sujeito lírico interpela o sentimento da solidão como se fosse uma companheira constante:

¹³² *A História de Lily Braun* é um texto escrito por Edu Lobo e Chico Buarque em 1982 para o balé *O grande circo místico*: “Como num romance / O homem dos meus sonhos / Me apareceu no dancing / Era mais um / Só que num relance / Os seus olhos me chuparam / Feito um zoom // Ele me comia / Com aqueles olhos / De comer fotografia / Eu disse cheese / E de close em close / Fui perdendo a pose / E até sorri, feliz // E voltou / Me ofereceu um drinque / Me chamou de anjo azul / Minha visão / Foi desde então ficando flou // Como no cinema / Me mandava às vezes / Uma rosa e um poema / Foco de luz / Eu, feito uma gema / Me desmilingüindo toda / Ao som do blues // Abusou do scotch / Disse que meu corpo / Era só dele aquela noite / Eu disse please / Xale no decote / Disparei com as faces / Rubras e febris // E voltou / No derradeiro show / Com dez poemas e um buquê / Eu disse adeus / Já vou com os meus / Numa turnê // Como amar esposa / Disse ele que agora / Só me amava como esposa / Não como star / Me amassou as rosas / Me queimou as fotos / Me beijou no altar // Nunca mais romance / Nunca mais cinema / Nunca mais drinque no dancing / Nunca mais cheese / Nunca uma espelunca/ Uma rosa nunca/ Nunca mais feliz”. (WERNECK, Humberto. **Chico Buarque, letra e música**, p. 204).

¹³³ O poema *Imagina só*, de Silvio Rodrigues (versão de Chico Buarque), é de 1982 e foi gravado no disco *Nasci para bailar – Nara*: “Imagina só / Que eu desde pequena / Provava um bocado / Da tua merenda // Imagina só / Que eu sou da tua sala / Carregas meus livros / E eu te passo cola // Imagina só / Que eu sou da tua rua / Abri uma porta / De frente pra tua // Imagina só / Que o teu cão amigo / Só sabe o teu cheiro / Quando estás comigo // Imagina só / Que eu sou tua dama / Teu último sonho / A mais viva chama // Imagina só / Que eu sou tua garota / Nós dois para sempre / Que não és de outra”. (Ibid., p. 205).

¹³⁴ *Meu namorado* foi escrito em parceria de Edu Lobo e Chico Buarque em 1982 para o balé *O grande circo místico*: “Ele vai me possuindo / Não me possuindo / Num canto qualquer / É como as águas fluindo / Fluindo até o fim / É bem assim que ele me quer / Meu namorado / Meu namorado / Minha morada / É onde for morar você // Ele vai me iluminando / Não iluminando / Um atalho sequer / Sei que ele vai me guiando / Guiando de mansinho / Pro caminho que eu quiser / Meu namorado / Meu namorado / Minha morada é onde for morar você // Vejo meu bem com seus olhos / E é com meus olhos / Que o meu bem me vê”. (Ibid., p. 206).

¹³⁵ CORREIA, Natália. **Cantares dos trovadores galego-portugueses**, p. 73.

¹³⁶ Ibid., p. 73.

*Não, solidão, hoje não quero me retocar / Nesse salão de tristeza onde as outras penteiam as mágoas*¹³⁷.

Alarga-se um pouco mais o espaço da leitura, agora para incluir, no texto lírico, o concurso de duas vozes em diálogo. Exemplo dessa estrutura pode ser encontrado em uma cantiga de Pero Meogo que traduz o debate entre duas mulheres (mãe e filha): “– Responde, filha, formos filha, / porque tardaste na fonte fria? / Amores eu tenho! // –Tardei, minha mãe, na fonte fria, / cervos do monte a água volviam. / Amores eu tenho!”¹³⁸. Nesse diálogo/debate, a filha procura justificar seu regresso retardatário por motivo de um encontro amoroso, por razões de amor.

Da mesma maneira que algumas cantigas de *amigo* apresentam a estrutura de diálogo com a mãe ou com a amiga e, em raras ocasiões, com o amado, também alguns poemas de Chico – serve de exemplo os textos *O meu amor* e *Bárbara* – são construídos sob estrutura de diálogo entre duas mulheres e resgatam, dessa forma, a clássica estrutura de tenção do trovadorismo medieval português. O texto do poema/canção intitulado *Bárbara* pode ser lido como a representação de um diálogo que expressa duplo grito feminino, de Ana e Bárbara, um pelo homem desejado e outro pelo esposo amado, mas ambos pelo amor de seu amor: *Onde estou, onde estás / Meu amor vem me buscar*. Em *O meu amor*, as duas mulheres dialogam, espécie de dueto e duelo, cada uma delas contando e cantando o comportamento do homem amado que *Tem um jeito manso que é só seu, De me deixar maluca*. O homem amado é pintado por elas em amorosas expressões de louvor.

Freqüente na poesia provençal e pouco comum na poética medieval portuguesa, o diálogo da mulher com o homem amado apresenta-se, de maneira pouco freqüente, no cancionero de Chico, mas esse traço poético pode ser evidenciado em *Sem fantasia*. Nesse texto, a voz feminina e a masculina tecem

¹³⁷ O poema *A mais bonita* foi escrito em 1989 para a peça *Suburbano coração*, de Naum Alves de Souza e transcrito na seqüência: “Não, solidão, hoje não quero me retocar / Nesse salão de tristeza onde as outras penteiam mágoas / Deixo que as águas invadam meu rosto / Gosto de me ver chorar / Finjo que estão me vendo / Eu preciso me mostrar // Bonita / Pra que os olhos do meu bem / Não olhem mais ninguém / Quando eu me revelar / Da forma mais bonita / Pra saber como levar todos / Os desejos que ele tem / Ao me ver passar // Bonita / Hoje eu arrasei / Na casa de espelhos / Espalho os meus rostos / E finjo que finjo que finjo / Que não sei” (WERNECK, Humberto. **Chico Buarque, letra e música**, p. 133).

¹³⁸ CORREIA, Natália. **Cantares dos trovadores galego-portugueses**, p. 158-159.

¹³⁹ BARTHES, Roland. **Fragmentos de um discurso amoroso**, p. 194.

um diálogo em que cada uma, por sua vez, expressa um discurso amoroso e erótico de *total união com o ser amado*¹³⁹. A voz da mulher manifesta, em tom carinhoso, mas imperativo, o apelo: *Vem, meu menino vadio, / Vem, por favor não me evites*. A chamada feminina obtém resposta do sujeito lírico masculino que, entretanto, condiciona sua correspondência amorosa em troca de recompensa:

Eu quero a recompensa, / Eu quero a prenda imensa / dos carinhos teus.

Na cantiga de Airas acima citada, percebe-se, nas palavras da voz feminina, o receio de que outras pessoas possam encontrá-la com o amado, diferenciando-se do poema de Chico, *Sem fantasia*, quando a mulher expressa em seu discurso o desejo de união física sem nenhuma restrição, sendo correspondida em seu desejo pela fala amorosa do homem amado. Talvez essa diferença possa ser explicada pela distância temporal e cultural que separa os dois textos. Ou talvez seja determinada pelas circunstâncias poéticas diferenciadas de cada um desses discursos.

Encontram-se nas cantigas de *amigo* elementos narrativos que deixam entrever a história de um amor que motiva o discurso lírico, discurso e história destinados aos ouvintes sejam eles os confidentes humanos, como as amigas, irmãs e mães, sejam os confidentes da natureza, como os cervos do monte, as flores do verde pino ou as ondas do mar de Vigo. É interessante registrar que a presença materna aparece, por vezes, como oponente à concretização da entrega amorosa pela qual anseia a *fremosinha*. Lembra-se, em tal circunstância, a situação especial das mães que, de confidentes e aliadas, passam a oponentes da relação amorosa em virtude de serem obrigadas a assumir o pátrio poder, pois a figura paterna encontra-se ausente, por motivos idênticos àqueles que determinaram o afastamento do amado.

Essa história de amor contida na fala feminina configura-se, nas cantigas portuguesas, sob forma de narrativa em fragmentos ou narração em sargaços. Serve de exemplo o texto de Martim Codax no qual as ondas do mar são as confidentes do narrar fragmentário da história de amor: “Ay ondas!, eu vin veer /

Se me saberedes dizer / por que tarda meu amigo / sen min?”¹⁴⁰ ou “Ondas do mar de Vigo, / se viste meu amigo! / E ai Deus, se se ele virá cedo”¹⁴¹.

Por outro lado, os poemas de Chico selecionados para comporem o *corpus* registram, quase sempre, uma história contada, também, em fragmentos, porém, com uma ressalva fundamental: a narração enfatiza mais os detalhes da relação e menos a história do relacionamento amoroso. Serve de exemplo *Ana de Amsterdam*, quando a personagem/narradora conta e canta as circunstâncias de cruzar *um oceano, na esperança de casar*. Outro exemplo está figurado no texto *Sem açúcar* cujo caráter narrativo, *enquanto ele dorme pesado eu rolo sozinha na esteira*, faz lembrar aspectos do rimance dos cancioneiros populares de Portugal e do Brasil, conforme já apontado na unidade anterior.

Ainda em decorrência da proposta de leitura, optou-se em considerar aqui a composição formal em sua acepção de tessitura do discurso poético. Assim, identificam-se nela os vestígios expressos por procedimentos repetitivos do discurso: paralelismo, refrão, atafinda, fiinda, dobre e anáfora.

Vale lembrar que o paralelismo é definido como a característica mais representativa das cantigas de *amigo*, apresentando-se sob diversas modalidades. Sua mecânica consiste em uma unidade rítmica simples formada de várias maneiras: por um par de dísticos no qual o segundo verso difere do primeiro nas palavras da rima, ou por uma *cobra* de quatro versos, característica mais comum nas cantigas de *amigo*, na qual os dois primeiros versos se repetem nos dois últimos, ou, ainda, por uma *cobra* de três versos na qual o primeiro verso se reproduz no último. A repetição de versos ao longo da cantiga denuncia, por um lado, a possível oralidade dessa espécie poética ou pelo menos a marca de uma longa tradição oral; e, por outro lado, constitui o fundamento da poesia popular e da poesia de povos primitivos, sendo tal esquema comum a diversas culturas¹⁴². Talvez não seja inútil insistir em que as formas paralelísticas são recorrentes nas cantigas litúrgicas e nas parlendas¹⁴³.

¹⁴⁰ O texto pode ser encontrado no endereço eletrônico abaixo, acessado em março de 2005.

<http://geocities.yahoo.com.br/poesiaeterna/poetas/martimcodax.htm#Ai%20ondas%20que%20eu%20vin%20veer>.

¹⁴¹ CORREIA, Natália. **Cantares dos trovadores galego-portugueses**, p. 77.

¹⁴² SPINA, Segismundo. **A lírica trovadoresca**, p. 392-393.

¹⁴³ Lembra-se que a palavra parlenda vem de *parlar*, podendo significar uma composição poética organizada e rimada em versos curtos que se utiliza como fórmula de sorteio (CAMPOS, Geir. **Pequeno dicionário de arte poética**. São Paulo: Cultrix, 1978. p. 124).

Na produção do trovador Airas Nunez¹⁴⁴, pode-se ilustrar tal procedimento na repetição paralelística do primeiro verso da estrofe inicial (“Bailemos nós todas três, ai amigas”) no primeiro verso da segunda estrofe (“Bailemos nós todas três, ai irmãs”), quando se substitui “amigas” por “irmãs”. Outro texto, agora de D. Dinis, trovador e rei de Portugal, exemplifica o uso do paralelismo: o verso “Ai flores, ai flores do verde pino”¹⁴⁵ alterna-se com “Ai flores, ai flores do verde ramo / se sabeis novas do meu amigo! / se sabeis novas do meu amado! / Ai Deus, onde está ele?”. Do jogral¹⁴⁶ Martim Codax, cita-se outro exemplo: “Ai Deus, soubera o meu amigo / como eu sozinha estou em Vigo: / tão enamorada”¹⁴⁷, quando o primeiro verso da estrofe inicial se repete no verso primeiro da segunda estrofe, substituindo “amigo” por “amado”. O segundo verso da estrofe de abertura (“como eu sozinha estou em Vigo”) repete-se no primeiro verso da terceira estrofe e, com alterações (“como eu em Vigo sozinha ando”), no segundo verso da segunda estrofe e no início da quarta estrofe. A terceira estrofe da canção introduz um segundo verso novo (“e nenhum guarda tenho comigo”) que dará início, sem nenhuma modificação, à quinta estrofe. O segundo verso da quarta estrofe (“onde ninguém me está guardando”) é retomado, com igual construção, no início da última estrofe. Do total de doze versos componentes do poema, não incluindo o refrão, apenas sete são originais; os demais são formas de paralelismo.

Vestígio dessa técnica poética foi detectado na poética de Chico, podendo ser observado em *Bem-querer*. O primeiro verso de cada um dos seis quartetos do poema apresenta “reverberações” dessa marca formal das cantigas medievais em Portugal, quando, com ligeiras alterações no final do verso, repisa-se uma expressão poética: *Quando o meu bem-querer; E quando o seu bem-querer*. De idêntica maneira constata-se que, no texto *Com açúcar, com afeto*, os versos *qual o quê, Qual o quê e sei lá o quê* se encontram repetidos em duas das três estrofes do poema, indiciando uma construção similar ao paralelismo. No mesmo poema, os versos *Pra você comemorar e Pra você rememorar* podem ser

¹⁴⁴ CORREIA, Natália. *Cantares dos trovadores galego-portugueses*, p. 209.

¹⁴⁵ OLIVEIRA, Corrêa de; MACHADO, Saavedra. *Textos portugueses medievais*, p. 115-116.

¹⁴⁶ Os estudiosos do medievalismo português, entre eles Spina, costumam distinguir trovador e jogral. O jogral era o artista que a princípio acompanhava o trovador, sendo que alguns passam a compor letras e melodias. O trovador é, geralmente, o poeta-compositor que não executava suas composições (SPINA, Segismundo. *A lírica trovadoresca*, p. 381, 403).

¹⁴⁷ CORREIA, Natália. *Cantares dos trovadores galego-portugueses*, p. 73.

lidos como vestígios de paralelismo. Em *Sem fantasia*, a voz feminina marca seu discurso de amor, utilizando a chamada *Vem* em um total de nove vezes. No poema *Tatuagem*, a voz de mulher apaixonada repete a expressão *Quero*, com algumas alterações, imbricada, por quatro vezes, aos verbos *ficar*, *brincar*, *pesar*, *ser*. Confirma-se a persistência dessa técnica no verso *Quando a noite vem*, repetido por três vezes. O texto *Olhos nos olhos* utiliza a repetência do verso *Quando você me deixou, meu bem*, com ligeiras variações, para reforçar a representação do tema da separação. Em *Ana de Amsterdam*, a presença da afirmação lírica expressa no verso *Sou Ana* é utilizada por quinze vezes, podendo ser lida como exemplo de eco da forma poética do paralelismo. A repetição em *O meu amor* processa-se por duas vezes em dois versos, cada uma delas marcando o início da fala amorosa: *O meu amor / Tem um jeito manso que é só seu*.

Recurso freqüente tanto nas cantigas de *amigo* do cancionero português quanto no cancionero popular brasileiro e, também, no cancionero de Chico desenhado por voz feminina, o refrão constitui-se em uma espécie de fragmento poético no corpo da composição repetida por várias vezes entre uma estrofe e outra¹⁴⁸. Os estudiosos do tema acentuam o caráter mnemônico do paralelismo e do refrão que se configuram, de igual forma, como procedimentos indicativos da transmissão oral¹⁴⁹.

Na cantiga de D. Dinis “Ay flores, ay flores do verde pyno”¹⁵⁰, a mais referenciada das cantigas de *amigo*, encontram-se as duas formas mnemônicas: o paralelismo e o refrão. Os versos da canção são organizados em dois conjuntos de quatro estrofes e cada um deles é intercalado por um refrão composto de um único verso: “Ay Deus, e hu é?” Por outro lado, o dístico “Ay flores, ay flores do verde pyno / se sabedes nouas do meu amigo”, presente no primeiro conjunto, repete-se, com ligeiras alterações, de forma paralelística por quatro vezes ao longo do poema/canção. Também, o dístico “Vos me preguntades pólo voss’ amigo, / e eu bem vos digo que é san’ e vivo” passa a construir, pela técnica do paralelismo, o segundo conjunto. É interessante observar que o longo poema apresenta apenas seis versos originais, reproduzidos de forma paralelística e

¹⁴⁸ SPINA, Segismundo. *A lírica trovadoresca*, p. 396.

¹⁴⁹ CRESPO, Firmino. A tradição de uma lírica popular portuguesa antes e depois dos trovadores. *Ocidente*, n. 342, v. LXXI, p.185-204, out. 1966.

acrescidos do verso formativo do refrão repisado de maneira idêntica no intervalo das oito estrofes. O refrão está configurado pela pergunta “Ay Deus, onde ele está?”.

De cunho arcaico, essa forma paralelística não encontra similar no cancionero de Chico, contudo, depara-se nele com outros vestígios de paralelismo e refrão. O uso do refrão comprova-se em *Bárbara*, quando aparece

repetido por três vezes, passando a constituir uma espécie de lamento invocatório: *Bárbara, Bárbara / Nunca é tarde, nunca é demais / Onde estou, onde estás / Meu amor vem me buscar*. Outro poema de Chico, intitulado *Cala a boca, Bárbara*¹⁵¹, apresenta a repetência iniciada pelo próprio título que se processa por duas vezes em cada uma das duas estrofes. Também, encontra-se em *O meu amor*¹⁵² o refrão, agora sob forma de quarteto, repetido por duas vezes: *Eu sou sua menina, viu? / E ele é o meu rapaz / Meu corpo é testemunha / do bem que ele me faz*.

Por outro lado, a atafinda, forma característica da poesia galego-portuguesa¹⁵³, consiste em uma construção poética pela qual o tema lírico é processado do começo ao fim da cantiga, sem interrupções. Uma das cantigas de D. Dinis expõe a dor de um amor impossível, atando de maneira contínua e sem grandes variações a mesma temática até o final da canção: “Meu amigo, non poss’ eu guarecer / sem vós, nen vós sem mi; e que será / de vós? Mais Deus, que end’ o poder á, / lhi rogu’ eu que el queira escolher, / por vós, amigo, e dêis i por mi, / que non moirades vós, nen eu assi”¹⁵⁴.

Com recurso semelhante, apresenta-se, na poética de Chico, o poema *Atrás da porta*, quando o lamento feminino expressa de forma ininterrupta a dor da separação: *Quando olhaste bem nos olhos meus / E o teu olhar era de adeus*

¹⁵⁰ OLIVEIRA, Corrêa de; MACHADO, Saavedra. **Textos portugueses medievais**, p. 115-116.

¹⁵¹ *Cala a boca, Bárbara*, texto escrito em parceria com Ruy Guerra (1972–1973), para a peça *Calabar*, de Chico Buarque e Ruy Guerra: “Ele sabe dos caminhos / Dessa minha terra / No meu corpo se escondeu / Minhas matas percorreu / Os meus rios / Os meus braços / Ele é o meu guerreiro / Nos colchões de terra / Nas bandeiras, bons lençóis / Nas trincheiras, quantos ais, ai / Cala a boca / Olha o fogo / Cala a boca / Olha a relva / Cala a boca, Bárbara / Cala a boca, Bárbara / Ele sabe dos segredos / Que ninguém ensina / Onde guardo o meu prazer / Em que pântanos beber / As vazantes / As correntes / Nos colchões de ferro / Ele é o meu parceiro / Nas campanhas, nos currais / Nas entranhas, quantos ais, ai / Cala a boca / Olha a noite / Cala a boca / Olha o frio / Cala a boca, Bárbara / Cala a boca Bárbara” (WERNECK, Humberto. **Chico Buarque, letra e música**, p. 104).

¹⁵² *Ibid.*, p. 163.

¹⁵³ SPINA, Segismundo. **A lírica trovadoresca**, p. 363.

(...) *Dei pra maldizer o nosso lar / Só pra provar que inda sou tua*. Também, o poema/canção *Sob medida*¹⁵⁵, apesar de não estar incorporado à leitura, expressa um discurso poético contínuo e coeso, do princípio ao fim, quando representa, sob forma narrativa, o sentimento amoroso sem interferência de quaisquer variações do tema.

De uma outra maneira, reveste-se a técnica da repetência poética, no dobre, que consiste na “repetição de uma ou mais palavras em dois ou mais lugares da estrofe, de preferência no primeiro verso e último, em outros lugares ou no final de todos os versos”¹⁵⁶. Pode ser lido esse recurso em algumas cantigas de *amigo*, entre as quais se encontra uma cantiga de sete versos de autoria de D. Dinis, aqui transcrita: “Uma pastora que estava / lamentando-se outro dia / consigo mesmo falava / muito chorava e fazia / queixas que amor lhe ditava: / ‘Por Deus vi-te em triste dia, / ai, amor!’”. Na primeira estrofe, repete-se a palavra “dia”, em idêntica posição, no segundo e no quinto versos. Já na segunda estrofe (“Em mágoas se consumia / como mulher com tristeza / que melhor sabedoria / não devia à natureza; / chorando estava e dizia: / ‘Tu só és minha tristeza, / ai, amor!’”) processa-se o dobre com a repetição da palavra “tristeza”; e na terceira estrofe, da palavra “morte”, conforme amostragem abaixo: “Penas lhe davam amores / que lhe traziam a morte / e deitando-se entre as flores / disse num triste transporte: / ‘Mal hajas onde tu fores / pois de ti me vem a morte, / ai amor!’”¹⁵⁷. Da mesma maneira, Martim Codax¹⁵⁸ utiliza esse recurso na cantiga “Mia irmãa fremosa, treides comigo / a la igreja de Vig’, u é o mar salido: / e miraremo’-las ondas”, quando repete as expressões “Mia irmãa fremosa” e “A la igreja de Vig”, na mesma posição, por duas vezes.

Diversos são os poemas de Chico que apresentam “ecos e reverberações” dessa repetência, como ocorre em *Tatuagem*, que repisa a

¹⁵⁴ Ibid., p. 345.

¹⁵⁵ O texto *Sob medida*, transcrito a seguir, foi escrito em 1979 para o filme *República dos assassinos*, de Miguel Faria Jr.: “Se você crê em Deus / Erga as mãos para os céus / E agradeça / Quando me cobiçou / Sem querer acertou / Na cabeça / Eu sou sua alma gêmea / Sou sua fêmea / Seu par, sua irmã / Eu sou seu incesto (seu jeito, seu gesto) / Sou perfeita porque / Igualzinha a você / Eu não presto / Eu não presto // Traíçoeira e vulgar / Sou sem nome e sem lar / Sou aquela / Eu sou filha da rua / Eu sou cria da sua / Costela / Sou bandida / Sou solta na vida / E sob medida / Pros carinhos seus / Meu amigo / Se ajeite comigo / E dê graças a Deus // Se você crê em Deus / Encaminhe pros céus / Uma prece / E agradeça ao Senhor / Você tem o amor” (WERNECK, Humberto. **Chico Buarque, letra e música**, p. 181).

¹⁵⁶ SPINA, Segismundo. **A lírica trovadoresca**, p. 372.

¹⁵⁷ CORREIA, Natália. **Cantares dos trovadores galego-portugueses**, p. 257.

¹⁵⁸ SPINA, Segismundo. **A lírica trovadoresca**, p. 322.

palavra *Quero*, por quatro vezes, e a expressão temporal *Quando a noite vem*, por três vezes. Exemplifica-se, em consonância com a presente leitura, o dobre em *Ana de Amsterdam*. Nesse poema/canção, depara-se com a construção de tal figura através da repetência da expressão *Sou Ana* e do nome *Bárbara*. Também, vestígios desse procedimento são encontrados em *Bem-querer*, quando ocorre, de maneira mais visível e audível, a repetição, na mesma posição, de uma palavra diferente em cada estrofe: *Há de me seguir por todos / todos, todos, todos os umbrais*. Pode-se ler esse duplo repisar, em *Teresinha*, de início com a expressão *O primeiro* e na seqüência com a expressão *Como quem*, que se repete por três vezes, no início de cada uma das estrofes que estruturam o texto.

Há ainda outra forma de composição poética encontrada com muita freqüência na poética galego-portuguesa. Trata-se da fiinda, procedimento que Spina define como a técnica formativa de uma estrofe de menor extensão ao final do poema, servindo para rematar o conteúdo da composição. Esse recurso poético configura-se assemelhado à tornada da poesia provençal¹⁵⁹. João Garcia de Guilhade¹⁶⁰ fecha uma de suas cantigas com os versos “Porque essa loucura toda, já passou! / O alegre tempo da boda, já passou”, que expressam, na passagem do tempo, a desilusão amorosa de uma mulher.

Para registrar tal procedimento em Chico, vale lembrar o poema *Sem açúcar* que, no terceto final, repete o último verso das três estrofes anteriores, amarrando, pelo recurso formal, a temática da solidão feminina: *ele nem me adivinha os desejos / eu de noite sou seu cavalo / eu rolo sozinha na esteira*.

Um outro recurso comum na poética dos cancioneiros e persistente em alguns poemas/canções de Chico consubstancia-se na figura da anáfora, definida como a repetição de sons no início ou no final de versos consecutivos. Para exemplificar tal recurso na poesia medieval portuguesa, cita-se Martim Codax, que inicia os versos da cantiga denominada “Vi eu no sagrado em Vigo”, composta por seis estrofes intercaladas pelo refrão “enamorei-me”, com as expressões seguintes: “Vi eu no sagrado em Vigo /, bailar um corpo garrido: /, Vi eu (...) /, bailar (...) / Bailar (...) /, que nunca (...) /, Bailar (...) /, que nunca (...) /,

¹⁵⁹ SPINA, Segismundo. *A lírica trovadoresca*, p. 379.

¹⁶⁰ CORREIA, Natália. *Cantares dos trovadores galego-portugueses*, p. 131.

¹⁶¹ O texto *Palavra de mulher* foi escrito em 1985 para o filme *Ópera do malandro*, de Ruy Guerra: “Vou voltar / Haja o que houver, eu vou voltar / Já te deixei jurando nunca mais olhar pra trás / Palavra de mulher,

Que nunca (...) /, se não (...) /, Que nunca (...) /, Só em (...)”. Encontra-se essa técnica, de maneira constante, na poética de Chico. Em *Sem fantasia*, por exemplo, a fala feminina repete a palavra *vem* no início de oito dos quatorze versos. O texto poético *Palavra de mulher*¹⁶¹ apresenta nove vezes forma verbal *vou voltar, vou chegar, vou subir, vou partir* iniciando versos ou prosseguindo ao longo deles.

Não é ocioso lembrar que as cantigas de *amigo* versam sobre circunstâncias do cotidiano¹⁶², cuja ocorrência acontece, quase sempre, em espaços abertos nas ermidas, nas fontes e no mar. Em tais cantigas, observam-se várias referências aos espaços contextuais, decorrentes do cotidiano do povo: o campo, a ribeira, a praia, ou mesmo os ambientes domésticos, harmonizando o cenário simples com a forma esquemática e repetitiva de composição de tais cantigas. Esses lugares de encontro dos enamorados findam por determinar os vários subgêneros de tais cantares: cantigas de romaria, marinhas, barcarolas, albas e pastorelas. Em um de seus cantares, Pedro Amigo de Sevilha reproduz o diálogo entre a filha que pergunta à mãe o motivo de querer impedir o encontro de amor, ocorrendo tal diálogo em ambiente doméstico e tendo como temática o cotidiano da vida amorosa das jovens: “Dizede, madre, por que me metestes / em tal prison e por que mi tolhestes / que non possa meu amigo veer?”¹⁶³.

Em sua maioria, os poemas de Chico estão figurados em espaços fechados e apresentam aspectos da vida cotidiana e a intimidade de um casal amoroso. Tal circunstância pode ser lida em *Atrás da porta, (...) ao pé da cama, / sem carinho, sem cobertura, / No tapete atrás da porta; Com açúcar com afeto, Fiz seu doce predileto / Pra você parar em casa; Sem açúcar, Não sei se ele volta da rua / não sei se me traz um presente; A mais bonita, Hoje eu arrasei / na casa dos espelhos; Olhos nos olhos, Cê sabe que a casa é sempre sua, venha sim; Teresinha, Se deitou na minha cama.*

eu vou voltar / Posso até / Sair de bar em bar, falar besteira / E me enganar / Com qualquer um deitar / A noite inteira / Eu vou te amar // Vou chegar / A qualquer hora ao meu lugar / E se uma outra pretendia um dia te roubar / Dispensa essa vadia / Eu vou voltar / Vou subir / A nossa escada, a escada, a escada, a escada / Meu amor, eu vou partir / De novo e sempre, feito viciada / Eu vou voltar // Pode ser / Que a nossa história / Seja mais uma quimera / E pode o nosso teto, a Lapa, o Rio desabar / Pode ser / Que passe o nosso tempo / Como qualquer primavera. / Espera / Me espera / Eu vou voltar” (WERNECK, Humberto. **Chico Buarque, letra e música**, p. 229).

¹⁶² SARAIVA, António José; LOPES, Óscar. **História da Literatura Portuguesa**, p. 54.

¹⁶³ SPINA, Segismundo. **A lírica trovadoresca**, p. 341.

Dessa maneira, o cenário do discurso amoroso nos poemas/canções de Chico processa-se, quase sempre, em espaço fechado, descrito em fragmentos poéticos, marcando, às avessas, os vestígios das cantigas de *amigo*, cujo cenário mais comum é a natureza.

O tema da ausência do homem amado é uma presença quase constante nas cantigas de *amigo*. Não é demais lembrar a assertiva de Barthes sobre o discurso da ausência “ser sustentado pela Mulher”, situando sua posição histórica de sedentária em contraponto à posição do homem, caçador e viajante.

Para ilustrar o tema da ausência do amado, cita-se uma cantiga de *amigo* de Pero Gonçalves de Portocarreiro: “Por Deus, coitada vivo, / pois não vem meu amigo, / pois não vem, que farei? / meus cabelos, com sirgo, / não mais vos atarei”¹⁶⁴. A inquietação, a tristeza e a solidão da mulher, que na poesia se apresenta longe do amado ou abandonada por ele, podem ser lidas, também, em uma cantiga de Juião Bolseiro que aborda o tema da solidão feminina: “Sem o meu amigo sinto-me sozinha / e não adormecem estes olhos meus. / Tanto quanto posso peço a luz a Deus / e Deus não permite que a luz seja minha / Mas se eu ficasse com meu amigo / a luz agora estaria comigo”¹⁶⁵.

Tanto as cantigas acima transcritas quanto os poemas/canções de Chico Buarque que foram lidos neste trabalho sintonizam-se na construção de um lamento amoroso decorrente da ausência do amado, e daí um clima de melancolia e uma quase cadência de elegia, características essas mais fortes nas cantigas de *amor*. Tal construção espelha as temáticas de solidão e de espera do amado, podendo ser lidas em várias cantigas de *amigo*, e seus vestígios permitem ser relidos em poemas de Chico. Exemplifica-se a assertiva com os seguintes poemas: *Com açúcar, com afeto (E abro os meus braços pra você)* e *Ana de Amsterdam (Sou Ana / Eu cruzei um oceano / na esperança de casar)*. Em ambos, as mulheres expressam seus sentimentos de procura do amado para se sentirem completas. Percebe-se, novamente, semelhança na temática amorosa do abandono na composição *Atrás da porta* de Chico (*Quando olhaste bem nos olhos meus / E o teu olhar era de adeus / Juro que não acreditei*) e em uma das cantigas de D. Diniz: “Uma pastora que estava / lamentando-se outro dia / (...) Por Deus vi-te em triste dia, / ai, amor (...) Tu só és minha tristeza, / ai amor!

¹⁶⁴ CORREIA, Natália. *Cantares dos trovadores galego-portugueses*, p. 145.

¹⁶⁵ *Ibid.*, p. 121.

(...) Mal haja onde tu fores / pois de ti me vem a morte, / ai, amor!”¹⁶⁶. Em ambas as composições a mulher sofre com o abandono do amado.

A mulher em *A mais bonita* apresenta-se, como nas cantigas de *amigo*, saudosa de seu amado, fazendo-se bonita para esperá-lo: *Eu preciso me mostrar / Bonita // Pra que os olhos do meu bem / Não olhem mais ninguém*.

Entretanto, na cantiga “Por Deus, amigas, que fazer”, de Joan Garcia de Guilhade, a voz feminina canta sua beleza e seus encantos físicos, e sua consciência do poder de dominar os corações masculinos: “(...) não sei no mundo de rei que visse / meu corpo esbelto e resistisse, / ou não morresse de paixão”. Sente-se, porém, impotente diante da indiferença daquele a quem ama: “Mas meu amigo aqui passou / e ver meus olhos não procurou, / estes meus olhos que verdes são // Se ao mundo importa minimamente / rosto formoso, corpo atraente, / sejamos como toda a gente // (...)”¹⁶⁷.

Observa-se, em ambos os poemas, a preocupação com a aparência física que conduz à conquista do homem amado, preocupação feminina que chega até os dias atuais através do cancionero do trovador brasileiro Chico Buarque.

Composta de três sextilhas, a cantiga de D. Diniz abaixo transcrita expressa a temática da dor provocada pelo fim do relacionamento amoroso: “Não sei eu, amigo, de quem padecesse / mágoas que padeço e que não morresse, / senão eu, coitada, antes não nascesse, / já que não vos vejo como merecia! / Ah, quisesse Deus que eu vos esquecesse”¹⁶⁸. Mas as penas do amor não se circunscrevem apenas à ruptura amorosa; elas são componentes imprescindíveis às relações de amor. Com temática assemelhada, o poeta Sancho Sanchez apresenta, na cantiga “Amiga, bem sei do meu amigo”¹⁶⁹, o caráter instável e inconstante do amor: “Amiga, bem sei do meu amigo / que é mort’ou quer outra dona bem, / ca non m’envia mandado, nen vem, / e quando se foi, posera comigo / que se veesse logo a seu grado / senon, que me enviasse mandado”.

Vestígios dessa temática de ruptura, de final de um relacionamento amoroso, podem ser encontrados em vários poemas/canções de Chico Buarque, lembrando-se, à guisa de exemplo, os textos poéticos *Atrás da porta* e *Tatuagem*,

¹⁶⁶ Ibid., p. 257.

¹⁶⁷ CORREIA, Natália. *Cantares dos trovadores galego-portugueses*. p. 133.

¹⁶⁸ Ibid., p. 255.

que expressam a exacerbação do sentimento de ruptura amorosa sob o viés do clamor amoroso feminino (*Quero ficar no teu corpo feito tatuagem*).

Poucas são as cantigas medievais que revelam a felicidade e a realização amorosa dos amantes, porém, na cantiga do trovador medieval Juião Bolseiro¹⁷⁰, o *eu* lírico feminino expressa a certeza de ser correspondido pelo amigo: “E, pois Deus quis que foss’u m’el visse, / disse’el, mia madre, como vos direi: / ‘vej’eu viir quanto bem no mund’ei’ / e vedes, madre, quand’el esto disse, / foi el tan ledo que, dêz que naci, / nunca tan led’ome com molher vi”.

De igual maneira em Chico, o sentimento de completude, sem amarguras, vivido pela mulher com seu amado é raro, contudo, a terceira estrofe do poema *Teresinha* expressa a felicidade por ter encontrado o amado e com ele vivido momentos de plenitude do uno: *Se deitou na minha cama / E me chama de mulher*. Entretanto, registra-se, como vestígio, a circunstância de, em ambos os cancioneiros, tal temática amorosa ser rara, tendendo mais ao desencontro do que à celebração do encontro harmonioso.

Na observância da temática amorosa da ausência do amado presente nas cantigas de *amigo* e nas cantigas de *amor*, percebe-se que as primeiras expressam o desejo natural da mulher pelo amado; ao passo que as últimas seguem a ideologia do amor cortês, conforme lido na subunidade seguinte.

2.2 A REPRESENTAÇÃO DA MULHER: *A Rita, Ela e sua janela, Morena dos olhos d’água, Januária, Carolina, Cotidiano, Mulheres de Atenas, Geni e o Zepelim e Aquela mulher*

¹⁶⁹ SPINA, Segismundo. *A lírica trovadoresca*, p. 328.

¹⁷⁰ *Ibid.*, p. 332.

O outro ângulo da pesquisa refere-se à leitura da representação da mulher, a figura feminina construída pela voz masculina. A primeira indagação atinente ao novo aspecto da leitura pode ser sintetizada na pergunta: o que é representação? Aristóteles afirma não ser “ofício do poeta narrar o que aconteceu; é, sim, o de representar o que poderia acontecer, quer dizer: o que é possível, segundo a verossimilhança e a necessidade”¹⁷¹. Da representação pela verossimilhança, na visão aristotélica, passa-se à representação como imitação do “real”, na visão do classicismo, e desta, nos tempos atuais, à teoria da representação que mescla mímese e imaginação criadora expressa por vários pensadores e teóricos da literatura. Entre os primeiros, cita-se Foucault, que reconhece, de um lado, a necessidade do “murmúrio insistente da semelhança” nas coisas representadas e, de outro, o “recesso sempre possível da imaginação” na representação¹⁷².

Na poética clássica, a teoria da representação imbrica-se à teoria dos gêneros divididos em lírico, épico e dramático. Os gêneros podem, também, ser distinguidos como formas diferenciadas de representação. A forma de representar, no gênero lírico, apresenta-se sob óticas diversas. Para Staiger, o lírico configura-se em “recordação”. O poeta é involuntário e “a repetição impede a poesia lírica de desfazer-se”¹⁷³. Segundo o autor, a lírica não depende de “substância”, mas de “acidentes”, tendendo ao passageiro. Sob a ótica do lírico, a mulher não tem “corpo”, mas “brilho nos olhos” e “seios” que confundem o poeta; não tem “fisionomia marcante”, mas presença constante. Na poesia lírica, quando se fala em imagem não se referencia os procedimentos da pintura, mas concretiza-se as visões do poeta. Em rigor, a imagem, na poesia lírica, consubstancia processos despreocupados “com as relações de espaço e

¹⁷¹ ARISTÓTELES. **Poética**. Tradução, comentários e índices analítico e onomástico: Eudoro de Souza. 4. ed. São Paulo: Nova Cultural, 1991. Col. Os Pensadores, v. II, IX, p. 209.

¹⁷² FOUCAULT, Michel. **As palavras e as coisas**. Tradução: Antônio Ramos Rosa. São Paulo: Livraria Martins Fontes, 1966. p. 100.

¹⁷³ STAIGER, Emil. **Conceitos fundamentais de poética**, p. 30.

¹⁷⁴ *Ibid.*, p. 45.

¹⁷⁵ ADORNO, Theodor W. Lírica e sociedade. In: BENJAMIN; HORKHEIMER; HABERMAS; ADORNO. **Textos escolhidos**. Traduções: José Lino Grunnevald et. al. São Paulo: Abril Cultural, 1980. Col. Os Pensadores. p. 200.

tempo”¹⁷⁴.

Sobre outro aspecto teórico, Adorno define o sujeito poético como portavoz de um sujeito mais universal, pois uma corrente subterrânea coletiva está presente em toda a lírica individual¹⁷⁵. Segundo o autor, a instância lírica instaura-se a partir da “palavra original”, sendo esta “em si mesma social”, pois envolveria o protesto contra uma situação coletiva experimentada pelo indivíduo¹⁷⁶. Esta parece ser a dimensão coletiva e individual compartilhada pelo cancionero popular português da Idade Média e pelo cancionero popular brasileiro de Chico. Em ambas as espécies, a criação de um *eu* lírico distanciado de sentimentos e emoções da pessoa do poeta permite fazer esse *eu* representar o coletivo, ou representar um *eu* ficcional que tende a ser ícone do ser humano.

As poucas e breves conceituações, acima transcritas, a respeito do lírico posicionam-se bem longe de atender às exigências do tema, mas deixam entrever as variantes do olhar teórico aqui apenas tangenciado.

Por outro lado, a temática central do sujeito lírico, nas cantigas de *amor* portuguesas, funda-se na construção da imagem feminina cujo perfil é desenhado em tessitura poética manifesta por certo caráter de abstração. Tal assertiva confirma-se em alguns textos construídos por um *eu* masculino em Chico.

Na tradição lírica brasileira, a imagem feminina foi construída em quase todas as fases, ainda que sob espécies diversas, tanto por poetas líricos da “alta literatura” quanto por poetas e compositores populares. Na poesia lírica de Gregório de Matos Guerra, a mulher surge representada sob dupla e antitética face, angelical e demoníaca, como em *Ângela*: “Anjo no nome, Angélica na cara! Mas vejo que, por bela e por galharda, / Posto que os Anjos nunca dão pesares – Sois Anjo, que me tenta e não me guarda / Anjo no nome, Angélica na cara!”¹⁷⁷. Entre os poetas árcades, Tomás Antonio Gonzaga, em *Marília de Dirceu*, cria uma imagem de mulher idealizada, bela, amorosa e fiel, “Marília de olhos belos, faces graciosas, crespos, finos cabelos (...)”¹⁷⁸. Já no Romantismo, Gonçalves

¹⁷⁶ A “exigência feita à lírica, todavia, a da palavra virginal, é em si mesma social. Implica o protesto contra um estado social que todo indivíduo experimenta como hostil, alheio, frio, opressivo, e imprime (...) esse estado na formação lírica (...)” (Ibid., p. 195).

¹⁷⁷ MATOS, Gregório de. **Poemas escolhidos**. Seleção, introdução e notas: José Miguel Wisnick. São Paulo: Cultrix, 1976. p. 202.

¹⁷⁸ GONZAGA, Tomás Antonio. **Marília de Dirceu**. Biografia, introdução e notas: M. Cavalcanti Proença. Rio de Janeiro: Ediouro; São Paulo: Publifolha, 1997. p. 52.

Dias vai buscar, na cantiga medieval de *amor*, algumas características da mulher amada, a partir de um sentimento amoroso de cunho platônico, a vassalagem amorosa, independentemente da correspondência: “Se me queres a teus pés ajoelhado, / Ufano de me ver por ti rendido, / Ou já em mudas lágrimas banhado; Volve, impiedosa, / Volve-me os olhos; / Basta uma vez”¹⁷⁹. Em contrapartida, Castro Alves, em sua lírica amorosa, vivencia a representação de um sentimento de amor, quase sempre, sensual e inflamado e, em decorrência, uma imagem feminina ambivalente, casta e sedutora: “O seio da amante é um lago virgem... / Quero boiar a tonadas espumas. / Vem! Formosa mulher – camélia pálida”¹⁸⁰. Os parnasianos trilharam por caminhos às vezes diferentes e outras vezes próximos do idealismo romântico, na visão sensual e espiritual do amor. Olavo Bilac, várias vezes, compromete-se com o lirismo sensual e com o lirismo espiritual do romântico. Sua poesia lírico-amorosa passa da idealização romântica à representação feminina plena de sensualismo (“tua boca era um pássaro escaldante”) e erotismo: (“despe-se o manto primeiro / retira, as luvas agora, / Agora as jóias, chuva / De pedras da cor da aurora”)¹⁸¹. Também no Modernismo, em seu lirismo amoroso, Manuel Bandeira apresenta uma duplicidade semelhante na representação do feminino, de um lado com imagens de erotismo e de outro com as imagens de um lirismo ingênuo, as últimas apresentando aproximações com as cantigas de *amor* do trovadorismo português. Cantou a mulher e o sentimento amoroso de cunho erótico em *Chama e fumo* (“paixão puríssima ou devassa”)¹⁸² ou o lirismo ingênuo de tradição medieval em *Carinho triste* (“a tua boca ingênua e triste voluptuosa, que eu saberia fazer”)¹⁸³. Talvez Bandeira tenha sido, entre nós, o poeta moderno e da “alta literatura” cuja produção apresenta maior vestígio de estrutura, forma e tema do cancionero medieval português.

Tanto na poesia da “alta literatura”¹⁸⁴ quanto na poética do cancionero popular no Brasil, a representação da imagem feminina é tema recorrente. Tal

¹⁷⁹ DIAS, Gonçalves. **Poemas de Gonçalves Dias**. Seleção, introdução e notas: Péricles Eugênio da Silva Ramos. Rio de Janeiro: Ediouro, s/d. p. 32.

¹⁸⁰ ALVES, Castro. **Poesias completas de Castro Alves**. 17. ed. Rio de Janeiro: Ediouro, 1995. p. 23.

¹⁸¹ BILAC, Olavo. **Poesias**. 29. ed. Posfácio: R. Magalhães Júnior. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1977. p. 110-112.

¹⁸² BANDEIRA, Manuel. **Antologia poética**. 19. ed. Petrópolis: José Olímpio, 1989. p. 10.

¹⁸³ *Ibid.*, p. 45.

¹⁸⁴ Devo a Leila Perrone-Moisés o uso dessa expressão no presente trabalho (PERRONE-MOISÉS, Leila. **Altas literaturas**. São Paulo: Companhia das Letras, 1998).

constatação foge aos objetivos do presente trabalho, contudo, registra-se que o intercâmbio entre a “alta literatura” e a “literatura popular” é reconhecido por vários críticos. Os estudos de Mário de Andrade, José Ramos Tinhorão e Affonso Romano de Sant’ Anna comprovam a incursão de poetas da “alta literatura” no cancionário popular e o reconhecimento de compositores populares pela crítica literária brasileira. Os exemplos mais recorrentes desse reconhecimento configuram-se na produção dos compositores e poetas Noel Rosa, Orestes Barbosa e Mário Lago, entre muitos outros. Também, Charles Perrone testemunha que a “presença de figuras literárias” da canção popular brasileira “é mencionada em estudos de literatura e de música popular”¹⁸⁵. Não é ocioso lembrar que a série *Literatura Comentada* inclui no rol de nossos poetas os letristas e compositores Noel Rosa¹⁸⁶, Gilberto Gil¹⁸⁷, Caetano Veloso¹⁸⁸ e Chico Buarque.

Na seqüência, passa-se ao procedimento de identificação, transcrição e leitura dos componentes do *corpus* da presente subunidade¹⁸⁹.

O primeiro poema/canção incluído nesta categoria é *A Rita*¹⁹⁰, escrito em 1965 e gravado em 1966, pela Polygram, integrando a faixa terceira do disco *Chico Buarque de Hollanda*. Em um estudo sobre Chico, o crítico Humberto Werneck testemunha que, "De algumas canções desses dois primeiros álbuns", *Chico Buarque de Hollanda*, por exemplo, *A televisão*, Chico encontra-se, hoje em dia, distanciado. Outras, como *Pedro pedreiro* e *Olê olá*, lhe parecem merecedoras de “certa indulgência, por conta da juventude”. E há uma delas, *A Rita*, que Chico canta com prazer¹⁹¹:

*A Rita levou meu sorriso
No sorriso dela
Meu assunto
Levou junto com ela
E o que me é de direito
Arrancou-me do peito
E tem mais:
Levou seu retrato, seu trapo, seu prato*

¹⁸⁵ PERRONE, Charles. **Letras e letras da música popular brasileira**, p. 16.

¹⁸⁶ ANTONIO, João (Org.). **Noel Rosa**. São Paulo: Abril Cultural, 1982. Série Literatura Comentada.

¹⁸⁷ GOES, Fred de (Org.). **Gilberto Gil**. São Paulo: Abril Cultural, 1982. Série Literatura Comentada.

¹⁸⁸ FRANCHETI, Paulo; PÉCORA, Alcyr (Orgs.). **Caetano Veloso**. 3. ed. São Paulo: Nova Cultural, 1990. Série Literatura Comentada.

¹⁸⁹ Nesta unidade, a leitura limita-se aos aspectos estruturais e temáticos.

¹⁹⁰ WERNECK, Humberto. **Chico Buarque, letra e música**, p. 41.

¹⁹¹ *Ibid.*, p. 71.

*Que papel!
Uma imagem de são Francisco
E um bom disco de Noel*

*A Rita matou nosso amor
De vingança
Nem herança deixou
Não levou um tostão
Porque não tinha não
Mas causou perdas e danos
Levou os meus planos
Meu pobres enganos
Os meus vinte anos
Artigo II. O meu coração
E além de tudo
Me deixou mudo
Um violão*

Construído em dois conjuntos, ambos expressos por uma voz masculina, porém, distintos pela nuance temática de cada um deles, o poema desenha seu discurso amoroso como uma espécie de elegia, enfocando as perdas, materiais e subjetivas, causadas pela ausência da amada. A figura da ausência, repetente na poética de Chico, é motivada nesta categoria pelo abandono da mulher. A motivação do abandono apresenta-se sob nuances diversas, na poética de Chico, conforme questionado e refletido na última unidade.

O primeiro conjunto apresenta-se configurado por doze versos de medida irregular, organizados sob forma de décima acrescida de um dístico, e o segundo conjunto apresenta-se com um verso a mais, perfazendo um total de treze versos, uma décima acrescida de um terceto e correspondendo a um alongamento poético da narrativa. Apesar da irregularidade de composição, destaca-se a presença, nos dois conjuntos, dos quatro últimos versos construídos com rimas interpoladas, diferentes dos demais versos com rimas misturadas. Assim, o conjunto inicial encontra-se estruturado, primeiro, no jogo de correspondências (*levou meu sorriso no sorriso dela*) e, segundo, na gradação valorativa dos pertences levados por Rita até chegar à *imagem de São Francisco e ao bom disco de Noel*, o último e o mais importante. O conjunto final apresenta, também, um processo de descrição em gradação crescente, referenciando agora as emoções decorrentes das perdas morais e partindo dos *danos, planos, enganos* até chegar à mudez do violão. Essa última imagem simboliza a morte da inspiração poética, pois ela, por vingança, deixou *mudo um violão*.

Sob o aspecto temático, os dois conjuntos centram-se na perspectiva masculina de narrar os efeitos da separação corporal e da partilha dos bens de um homem e de uma mulher, após a ruptura amorosa. Cabe perguntar o que Rita levou? De acordo com o discurso amoroso masculino, levou as alegrias dele e os pertences dela, movida pelo sentimento de revanche.

Ao longo do texto, a voz masculina pinta um retrato feminino, expresso aqui pela etopéia¹⁹², configurando um duplo conjunto poético construído em pólos de ação e reação, entre *eu* e *ela*. O conjunto inicial permite uma divisão em duas partes. A primeira, de caráter mais abstrato, abre-se com o verso *A Rita levou meu sorriso*, que identifica a figura feminina e descreve o comportamento dela e o efeito desse agir na vida dele. Nesse verso, por seu caráter abstrato, observam-se vestígios das cantigas de *amor*. Já o segundo conjunto, de tessitura mais objetiva, abre-se com um verso marcado pela expressão de continuidade (*E tem mais*), seguido por uma ladainha nominativa dos objetos pessoais da mulher e por ela levados. Em contraponto, no conjunto final, que começa com *Rita matou nosso amor*, a voz expressa a possível razão da partida, *vingança*, a falta que a ausência da mulher lhe causa e a dor do poeta, pois *me deixou mudo / um violão*, fazendo calar a voz do trovador pela conduta feminina. O texto celebra o desencontro amoroso e os males decorrentes da ruptura da relação masculino/feminino, agora assumida pela mulher, ainda que deixe entrever ser causa determinante do rompimento amoroso a infidelidade masculina.

O discurso amoroso, que veicula tais temáticas, lembra a figura do *fading*, definido por Barthes como uma experiência amorosa dolorosa, quando o ser amado encontra-se afastado de todo e qualquer contato com o amante e passa a proferir, de forma lírica, um discurso amoroso de abandono¹⁹³. Ainda em Barthes, pode-se identificar nesse sujeito lírico, também, a figura do discurso amoroso da ausência, quando o sujeito lírico põe em cena o distanciamento físico da mulher amada como “prova de abandono”¹⁹⁴. A voz lírica descreve as circunstâncias da separação, mas sob a ótica masculina.

¹⁹² A etopéia distingue-se por ser uma forma de descrição centrada nas qualidades morais da personagem ficcional ou pessoa da vida real, em oposição à figura da prosopografia, que se centra na descrição de traços físicos da personagem (FONTANIER, Pierre. **Les figures du discours**. Introduction: Gérard Genette. Paris: Flammarion, 1977. p. 427, 425).

¹⁹³ BARTHES, Roland. **Fragmentos de um discurso amoroso**, p. 107.

¹⁹⁴ *Ibid.*, p. 27.

Representado pela voz masculina, o perfil feminino é o de alguém que, sem nenhuma razão, pelo menos para o sujeito lírico, abandona o amante e leva seus pertences. Contudo, em seu discurso, às vezes, deixa entrever pela palavra *vingança* sua possível responsabilidade por essa atitude de abandono. E a vingança insinua-se como decorrente de ser atingido o limite de a mulher conseguir suportar a infidelidade do homem amado.

Integrante da faixa de número quatro do disco *Chico Buarque de Hollanda*, o segundo texto dessa categoria identificado, *Ela e sua janela*¹⁹⁵, foi escrito em 1966 e gravado na mesma data pela Polygram. O discurso amoroso veiculado pelo poema funda-se, para Charles Perrone, na temática da "angústia de uma mulher preocupada com a ausência de seu companheiro"¹⁹⁶. Ao analisar esse poema, Adélia Bezerra de Menezes defende nele a presença de "um percurso que prefigura a evolução da mulher"¹⁹⁷, aspecto que se retoma no decorrer da leitura do texto abaixo transcrito.

(a) *Ela e sua menina*
Ela e seu tricô
Ela e sua janela, espiando
Com tanta moça aí
Na rua o seu amor
Só pode estar dançando
Da sua janela
 (b) *Imagina ela*
Por onde hoje ele anda
E ela vai talvez
Sair uma vez
Na varanda

*Ela e um fogareiro*¹⁹⁸
Ela e seu calor
Ela e sua janela, esperando
Com tão pouco dinheiro
Será que o seu amor
Ainda está jogando
Da sua janela
Uma vaga estrela

¹⁹⁵ WERNECK, Humberto. *Chico Buarque, letra e música*, p. 45.

¹⁹⁶ PERRONE, Charles. *Letras e letras da música popular brasileira*, p. 42.

¹⁹⁷ MENESES, Adélia Bezerra de. *Figuras do feminino na canção de Chico Buarque*, p. 90.

¹⁹⁸ Em *Figuras do feminino*, de Adélia Bezerra de Menezes, encontra-se a expressão *Ela e o fogareiro* (p. 91), diferente da expressão *Ela e seu fogareiro*, conforme transcrição acima, que repete a forma adotada no livro de Humberto Werneck, p. 45.

*E um pedaço de lua
E ela vai talvez
Sair outra vez
Na rua*

*Ela e seu castigo
Ela e seu penar
Ela e sua janela, querendo
Artigo III. Com tanto velho amigo
Artigo IV. O seu amor num bar
Artigo V. Só pode estar bebendo
Mas outro moreno
(a) Joga um novo aceno
E uma jura fingida
(b) E ela vai talvez
(c) Viver numa vez
Artigo VI. A vida*

Composto por três estrofes simétricas, o poema está formatado por doze versos em cada estrofe. Todas elas apresentam paralelismo nos quatro primeiros versos, apresentando algumas alterações semânticas capazes de traçar a imagem de uma trajetória feminina que vai de menina (*Ela e sua menina / Ela e seu tricô*) a mulher (*Ela e seu castigo / Ela e seu penar*), passando pela jovem (*Ela e um fogareiro / Ela e seu calor*). Percebe-se, no terceiro verso de cada uma das três estrofes, uma gradação de sentimentos da moça na janela, ora *espiando*, ora *esperando*, e ora *querendo*, gradação essa imbricada em espaços físicos sucessivos a simbolizar um ritual de passagem de uma trajetória de vida feminina (*janela e varanda / janela e rua / janela e vida*). E ela vai, talvez, sair da janela para a varanda, da varanda para a rua, e da rua para a vida. Novamente, depara-se com presença de uma imagem feminina definida por sua postura distanciada da realidade.

Assim, nesse texto, o vocábulo poético de maior carga simbólica é *janela*, repetido cinco vezes, podendo significar, no poema, moldura de quadro, forma de vitrine e enquadramento prisional. Vale lembrar que a imagem da mulher na janela configura uma espécie de lugar-comum no cancionário popular brasileiro e está presente, de forma expressiva, em Chico Buarque, por exemplo, nos poemas *Januária* e *Carolina*, lidos mais adiante. Essa recorrência pode ser vista como uma herança poética de cunho histórico e social, simbolizando a posição social da mulher na sociedade do Brasil-Colônia e Império, continuada até os tempos atuais

em algumas regiões interioranas. Trata-se da imagem da senhora distante e protegida pela moldura da janela.

Construída pelo sujeito lírico masculino, essa imagem feminina parece fundada na associação cultural da fidelidade como um apanágio da mulher, postura bem conveniente à tradicional visão do homem a respeito do relacionamento amoroso entre masculino e feminino. Essa postura pode ser constatada em vários outros textos de Chico, como em *Samba e amor*¹⁹⁹, quando o sujeito lírico expressa o sentimento de posse, conforme pode ser comprovado no verso *No colo da bem-vinda companheira*. Também no poema/canção *Cotidiano*, lido mais adiante, ou ainda em *Mulher, vou dizer quanto eu te amo*²⁰⁰, encontram-se a mesma atitude feminina de fidelidade.

Ainda no tecido do poema em questão, os desejos femininos estão expressos por verbos que figuram como postura de não-participação com o outro, como espiar, esperar e querer, diferente das ações participativas vivenciadas pelo homem, como dançar, jogar e beber. Assim, o *eu* masculino representa, através de seu imaginário poético, a figura de uma mulher passiva em atitude de espera do amado, sendo fidelidade, paciência e tolerância os componentes psicológicos do perfil feminino, idealizado pelo sujeito lírico. De certa forma, depara-se com a repetência da figura da mulher fiel, ainda que de forma abstrata e idealizada, uma figura feminina distanciada da realidade dos dias atuais, quando a participação da mulher na sociedade firma-se como contribuição fundamental. Essa atitude de espera da mulher pelo amado, de acordo com Julia Kristeva, “torna-se dolorosamente sensível” a partir do reconhecimento de sua “incompletude” que decorre do sentimento de perda motivado pela ausência do amado. Tal

¹⁹⁹ O poema/canção *Samba e amor*, transcrito em seguida, foi escrito em 1969: “Eu faço samba e amor até mais tarde / E tenho muito sono de manhã / Escuto a correria da cidade, que arde / E apressa o dia de amanhã // De madrugada a gente ainda se ama / E a fábrica começa a buzinar / O trânsito contorna a nossa cama, reclama / Do nosso eterno espreguiçar // No colo da bem-vinda companheira / No corpo do bendito violão / Eu faço samba e amor a noite inteira / Não tenho a quem prestar satisfação // Eu faço samba e amor até mais tarde / E tenho muito mais o que fazer / Escuto a correria da cidade, que alarde / Será que é tão difícil amanhecer? // Não sei se preguiçoso ou se covarde / Debaixo do meu cobertor de lã / Eu faço samba e amor até mais tarde / E tenho muito sono de manhã” (WERNECK, Humberto. **Chico Buarque, letra e música**, p. 91).

²⁰⁰ O poema *Mulher, vou dizer quanto te amo*, transcrito a seguir, foi composto no ano de 1968: “Mulher, vou dizer quanto te amo / Cantando a flor / Que nós plantamos / Que veio a tempo / Nesse tempo que carece / Dum carinho, duma prece / Dum sorriso, dum encanto // Mulher, imagina o nosso espanto / Ao ver a flor / Que cresceu tanto / Pois no silêncio mentiroso / Tão zeloso dos enganos / Há de ser pura / Como o grito mais profano / Como a graça do perdão / E que ela faça vir o dia / Dia a dia mais feliz / E seja da alegria / Sempre uma aprendiz / Eu te repito / Este meu canto de louvor / Ao fruto mais bendito / Desse nosso amor” (Ibid., p. 56).

sentimento era ignorado antes dessa ausência²⁰¹.

Também o poema *Benvinda*²⁰², escrito em 1968 e gravado em 1972, apresenta uma figura feminina abstrata, desejada e esperada comparada à luz da manhã, conforme a indicação constante do título. A voz masculina, *dono do abandono e da tristeza*, convida, *oficialmente*, a amada a voltar de qualquer maneira, *que há um lugar em sua mesa, Que há lugar em sua dança, Que há lugar na poesia por amor ou por pena*, e a compara com uma *estrela*. Diferente de *Ela e sua janela*, a representação da mulher em *Benvinda* assume outra dimensão, ouve e aceita o convite do amado: *Ah, benvinda, benvinda, benvinda / Ah, que bom que você veio, / e você chegou tão linda // Eu não cantei em vão / Benvinda / benvinda benvinda / No meu coração*. O sentimento de amor pode ser percebido aqui (*meu pinho está chorando e meu samba está pedindo*) com outras nuances, mas conservando de alguma forma o sentimento de respeito e devoção assemelhado à vassalagem amorosa das cantigas de *amor*.

O poema/canção seguinte, gravado, em 1967, pela mesma gravadora do texto anterior, *Morena dos olhos d'água*²⁰³, faz parte do disco *Chico Buarque de Hollanda*, volume dois e integra a décima primeira faixa. Foi escrito, em 1966, conforme se encontra registrado em Humberto Werneck. A leitura feita por Luciana Eleonora de Freitas Calado aponta a circunstância de a composição abaixo apresentar traços da barcarola “numa versão atual e personalizada”. Mais adiante, em sua análise, a estudiosa aponta que o eu lírico se dirige à amada, oferecendo seu amor em troca do esquecimento daquele “homem que foi embora”²⁰⁴.

²⁰¹ KRISTEVA, Julia. **Histórias de amor**, p. 26.

²⁰² Transcreve-se, a seguir, o poema *Benvinda*: “Dono do abandono e da tristeza / Comunico oficialmente / que há um lugar na minha mesa / Pode ser que você venha por mero favor, / ou venha coberta de amor / Seja lá como for, venha sorrindo / Ah, benvinda, / benvinda, / benvinda / Que o luar está chamando, / que os jardins estão florindo / Que eu estou sozinho // Cheio de anseio e de esperança, / comunico a toda gente / Que há lugar na minha dança / Pode ser que você venha / morar por aqui, / ou venha pra se despedir / Não faz mal / pode vir até mentindo / Ah, benvinda, benvinda, benvinda / Que o meu pinho está chorando, / que o meu samba está pedindo / Que eu estou sozinho // Vem iluminar meu quarto escuro, / vem entrando com o ar puro / Todo novo da manhã / Oh, vem a minha estrela madrugada, / vem a minha namorada / Vem amada, / vem urgente, / vem irmã / Benvinda, benvinda, benvinda / Que essa aurora está custando, / que a cidade está dormindo // Que eu estou sozinho / Certo de estar perto da alegria, / comunico finalmente / Que há lugar na poesia / Pode ser que você tenha / um carinho para dar, /ou venha pra se consolar / Mesmo assim pode entrar / que é tempo ainda / Ah, benvinda, benvinda, benvinda / Ah, que bom que você veio, / e você chegou tão linda // Eu não cantei em vão / Benvinda, benvinda, benvinda. Benvinda, benvinda / No meu coração” (WERNECK, Humberto. **Chico Buarque, letra e música**, p. 54).

²⁰³ Ibid., p. 45.

²⁰⁴ CALADO, Luciana Eleonora de Freitas. **Chico Buarque: um moderno trovador**, p. 71.

A seguir, transcreve-se o texto:

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

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

*(b) Vem ouvir lindas histórias
Que por seu amor sonhei
Vem saber quantas vitórias, morena
Por mares que só eu sei*

*(c) O seu homem foi-se embora
Prometendo voltar já
Mas as ondas não têm hora, morena
De partir ou de voltar*

*Passa a vela e vai-se embora
Passa o tempo e vai também
Mas meu canto ainda lhe implora, morena
Agora, morena, vem*

Registra-se a presença de uma organização poética composta por cinco quadras. Vale destacar que a estrutura poética em forma de quadra apresentava-se no cancionero medieval e persiste no cancionero popular português. A repetição, no início de alguns versos do poema, da súplica *Vem ver, vem ouvir, vem saber* sugere uma gradação de conhecimento da realidade amorosa. Já os versos *Passa a vela e vai-se embora / Passa o tempo e vai também* expressam, de forma metafórica e simbólica, a passagem fatal do tempo e da vida amorosa.

O texto assemelha-se a uma barcarola às avessas, pelo fato de a emissão em voz masculina não se identificar com as lides marítimas (*jamais enfrenta o mar*), mas se mantém desejosa da *morena dos olhos d'água*, variante talvez da menina dos olhos verdes do lirismo português, a donzela saudosa de seu amado distante e sempre de olhos no mar. A barcarola, segundo Spina, é uma forma de poesia do galego-português, sem correspondência em outras literaturas europeias²⁰⁵. Ainda que a barcarola seja uma espécie típica das

²⁰⁵ SPINA, Segismundo. *A lírica trovadoresca*, p. 78.

cantigas de *amigo*, encontra-se presente em menor freqüência nas cantigas de *amor* e, mais tarde, sob forma de *marinha*, na poesia e na prosa portuguesas desde o cancionero da Idade Média aos tempos atuais. Na poesia brasileira, a *marinha* não se manifesta com igual freqüência, apesar da herança portuguesa e da grande extensão do nosso litoral. Por outro lado, a designação “*barcarola*” passa, em sua expansão semântica, a designar poemas sentimentais e melódiosos relacionados com a paisagem *marinha*, dimensão que se apresenta nesse poema. Outros textos do poeta apresentam tal postura poética, servindo de exemplo: *Não fala de Maria*²⁰⁶ e *Madalena foi pro mar*²⁰⁷.

Nesse poema, o perfil feminino desenhado representa uma mulher passiva e desesperançada que, apesar de o sujeito lírico masculino lançar sua súplica (*Tira os seus olhos do mar / Vem ver que a vida ainda vale*) e implorar para que a *morena* partilhe de sua vida (*Mas meu canto ainda lhe implora, morena agora, morena, vem*), ela permanece distanciada. O texto não deixa dúvidas a respeito da aceitação e correspondência da mulher. Esse procedimento de distanciamento dos sentimentos do *eu* masculino e de abstração feminina da realidade amorosa para a qual é invocada difere do comportamento feminino em *Benvinda*, já citado, quando a mulher aceita dividir a companhia com o amado.

Também, a caracterização da figura feminina como *morena* está presente em demais textos do poeta, como *Logo eu?*, no verso inicial (*Essa morena quer me transtornar*²⁰⁸), ou na letra da canção denominada *Morena d’Angola*²⁰⁹, entre

²⁰⁶ O poema *Não fala de Maria* foi escrito em 1969 e transcrito na seqüência: “Não fala de Maria / Maria lembra mar / Que lembra aquele dia / Que não é bom lembrar / Que dia, que tristeza / Que noite, que agonia / Que puxa a correnteza / E traz a maresia / E bate aquele vento / Que lembra um assobio / Que lembra um sofrimento / Que eu não merecia / Não fala não, te esconjuro / Que só de imaginar / O tempo fica escuro / E o espanto agita o mar / Que lembra aquele dia / Que lembra uma canção / Que faz lembrar Maria / E aí não lembro não / A coisa fica séria / É como um turbilhão / Fazendo uma miséria / No meu coração” (WERNECK, Humberto. **Chico Buarque, letra e música**, p. 89).

²⁰⁷ *Madalena foi pro mar* é um poema escrito em 1965 e transcrito a seguir: “Madalena foi pro mar / E eu fiquei a ver navios / Quem com ela se encontrar / Diga lá no alto mar / Que é preciso voltar já / Pra cuidar dos nossos filhos // Pra zombar dos olhos meus / No alto mar a vela acena / Tanto jeito tem de adeus / Tanto adeus de Madalena // É preciso não chorar / Maldizer, não vale a pena / Jesus manda perdoar / A mulher que é Madalena // Madalena foi pro mar / E eu fiquei a ver navios” (Ibid., p. 38).

²⁰⁸ Na seqüência, a transcrição de poema *Logo eu*, escrito no ano de 1967: “Essa morena quer me transtornar / Chego em casa, me condena / Me faz fita, me faz cena / Até cansar / Logo eu, bom indivíduo / Cumpridor fiel e assíduo / Dos deveres do meu lar / Essa morena de mansinho me conquista / Vai roubando gota a gota / Esse meu sangue de sambista // Essa menina quer me transformar / Chego em casa, olha de quina / Diz que já me viu na esquina / A namorar / Logo eu, bom funcionário / Cumpridor dos meus horários / Um amor quase exemplar / A minha amada / Diz que é pra eu deixar de férias / Pra largar a batucada / E pra pensar em coisas sérias / E qualquer dia / Ela ainda vem pedir, aposto / Pra eu deixar a companhia / Dos amigos que mais gosto // E tem mais isso: / Estou cansado quando chego / Pego extra no serviço / Quero um pouco de sossego

outros.

Assim, construído por uma voz masculina, o texto veicula a temática de um amor não correspondido através de um discurso amoroso configurado por um convite de partilha amorosa: *Vem ver que a vida ainda vale / O sorriso que eu tenho pra lhe dar*. Diferente do homem que ela espera, o *eu* masculino alicerça o discurso na promessa de sua constante presença, pois o mar não o levará: *Descansa em meu pobre peito / Que jamais enfrenta o mar*. Ele continua afirmando que o único mar que enfrenta é o de suas histórias e que deseja compartilhar seu canto com a amada.

Encontra-se nele o discurso amoroso semelhante à figura estrutural do “mundo siderado”, criada por Barthes, em *Fragmentos de um discurso amoroso*, com base na “desrealidade” definida como um “sentimento de ausência”, fruto da “fuga da realidade experimentada pelo sujeito apaixonado, diante do mundo”²¹⁰. O discurso do homem em posição de “dependência” cristaliza-se, na condição de apaixonado, em um quase-vassalo da *Morena dos olhos d’ água*, seu objeto de amor²¹¹.

*Januária*²¹² é o próximo poema/canção gravado, em 1967, pela Polygram. Faz parte do disco *Chico Buarque de Hollanda ao vivo*, volume terceiro, constante da terceira faixa. As canções dos três primeiros discos de

/ Mas não contente / Ela me acorda reclamando / Me despacha pro batente / E fica em casa descansando” (Ibid., p. 50).

²⁰⁹ O poema *Morena de Angola*, transcrito na seqüência, foi escrito em 1980: “Morena de Angola que leva o chocalho amarrado na canela / Será que ela mexe o chocalho ou o chocalho é que mexe com ela / Morena de Angola que leva o chocalho amarrado na canela / Será que ela mexe o chocalho ou o chocalho é que mexe com ela // Será que a morena cochila escutando o cochicho do chocalho / Será que desperta gingando e já sai chocalhando pro trabalho // Morena de Angola que leva o chocalho amarrado na canela / Será que ela mexe o chocalho ou o chocalho é que mexe com ela / Será que ela tá na cozinha guisando a galinha à cabidela / Será que esqueceu da galinha e ficou batucando na panela // Será que no meio da mata, na moita, a morena inda chocalha / Será que ela não fica afoita pra dançar na chama da batalha / Morena de Angola que leva o chocalho amarrado na canela / Passando pelo regimento ela faz requebrar a sentinela // Morena de Angola que leva o chocalho amarrado na canela / Será que ela mexe o chocalho ou o chocalho é que mexe com ela / Morena de Angola que leva o chocalho amarrado na canela / Será que ela mexe o chocalho ou o chocalho é que mexe com ela // Será que quando vai pra cama a morena se esquece dos chocalhos / Será que namora fazendo bochincho com seus penduricalhos // Morena de Angola que leva o chocalho amarrado na canela / Será que ela mexe o chocalho ou o chocalho é que mexe com ela // Será que ela tá caprichando no peixe que eu trouxe de Benguela / Será que tá no remelexo e abandonou meu peixe na tigela // Será que quando fica choca põe de quarentena o seu chocalho / Será que depois ela bota a canela no nicho do pirralho / Morena de Angola que leva o chocalho amarrado na canela / Eu acho que deixei um cacho do meu coração na Catumbela // Morena de Angola que leva o chocalho amarrado na canela / Morena, bichinha danada, minha camarada do MPLA” (WERNECK, Humberto. **Chico Buarque, letra e música**, p. 186).

²¹⁰ BARTHES, Roland. **Fragmentos de um discurso amoroso**, p. 77.

²¹¹ Ibid., p. 72.

²¹² WERNECK, Humberto. **Chico Buarque, letra e música**, p. 49.

²¹³ MENESES, Adélia Bezerra de. **Figuras do feminino na canção de Chico Buarque**, p. 89.

Chico pertencentes a essa série revelam um “distanciamento” da vida, um não “participar” dela, segundo Adélia Bezerra²¹³. Inúmeras canções do primeiro período expressam esse sentimento de suspirar pelos bons tempos, tempos não vividos pelo poeta que herda, talvez, esse sentimento de saudosismo do cancionista popular

brasileiro, como ocorre em *Januária, Ela e sua janela* e *Carolina*. É interessante assinalar que, em todas elas, depara-se com a temática da moça que passa o tempo na janela, uma outra forma de expressar esse sentimento de “retorno nostálgico” e, ao mesmo tempo, certa recusa às mudanças ou resistência ao passar do tempo²¹⁴. *Januária* apresenta-se como uma composição poética bem expressiva do lirismo luso-brasileiro, em que se cruzam o tema saudosista e o tom elegíaco. Também Charles Perrone, ao analisar o poema, interpreta o uso poético que Chico faz da *janela* como um constituinte textual, objetivando “retratar o desejo não realizado e a separação das personagens”²¹⁵.

Passa-se à transcrição do texto:

*Toda gente homenageia
Januária na janela
Até o mar faz maré cheia
Pra chegar mais perto dela
Artigo VII. O pessoal desce na areia
E batuca por aquela
Que malvada se penteia
E não escuta quem apela*

*Quem madruga sempre encontra
Januária na janela
Mesmo o sol quando desponta
(a) Logo aponta os lábios dela
Ela faz que não dá conta
(b) De sua graça tão singela
Artigo VIII. Que o pessoal se desaponta
Vai pro mar, levanta vela*

A partir da estrutura configurada em duas estrofes de oito versos, duas oitavas que são formadas por versos de sete sílabas poéticas, o presente poema expressa a imagem feminina cheia de *graça* à espera de um amor. É a imagem

²¹⁴ MENESES, Adélia Bezerra de. **Desenho mágico**, p. 47-48.

²¹⁵ PERRONE, Charles A. **Letras e letras da música popular brasileira**, p. 44.

idealizada por um *eu* masculino romântico, tradicional e saudosista. No poema, a imagem feminina desenhada repete o mesmo enquadramento espacial, a moça à janela, já registrado no texto anterior, *Ela e sua janela*. Reitera a imagem de mulher fiel, protegida pela casa, emoldurada pela janela em eterna espera do amado, indiferente às homenagens de toda gente e aos apelos do pessoal que desce na areia e se desaponta: *Ela faz que não dá conta / de sua graça tão singela / que o pessoal se desaponta / vai pro mar, levanta vela*. É, novamente, a figura feminina “angelical” em paciente espera, sem mágoas e queixas, figura de presença reiterada no cancionário popular brasileiro e nos poemas/canções de Chico. Sob outro ângulo, depara-se, ainda, com o discurso amoroso da ausência consubstanciado pelo distanciamento da amada.

A janela repete nesse poema/canção a mesma simbologia de proteção e distanciamento, uma espécie de moldura, de nicho que tanto distancia e protege a mulher da vida como a coloca na posição de ser vista e admirada à maneira do amor cortês das cantigas trovadorescas de *amor*. A expressão *janela* parece resgatar a imagem da torre medieval que protege e isola a mulher.

Dessa forma, *Januária* desenha um perfil de mulher em eterna “espera” de um amor, “um tumulto de angústia suscitado pela espera do ser amado”²¹⁶, porém, apresentando um tom de erotismo diferente de *Carolina*, lido a seguir, e de *Ela e sua janela*, poema/canção já lido acima. Em *Januária*, a figura feminina mostra-se consciente de sua beleza e da admiração que provoca nos homens, contrapondo-se à ingenuidade de *Carolina* e *Ela e sua janela*.

Escrito em 1967, o próximo poema/canção, *Carolina*²¹⁷, foi gravado em 1968, pela Polygram. Participa do disco *Chico Buarque de Hollanda*, na quinta faixa, volume três. Humberto Werneck, ao falar sobre a canção, esclarece a particularidade de ter sido escrita para saldar uma multa decorrente da quebra de um contrato com a TV Globo, quando Chico Buarque e Norma Bengell estrearam um programa em 1960 e o cantor não apareceu para gravar o segundo programa. A partir desse fato, Walter Clark, então superintendente da TV Globo, propôs, em troca da multa, a inscrição de uma música de sua autoria no II *Festival Internacional da Canção*, o FIC, que a emissora iria promover em outubro de 1967. A canção, gravada pela dupla de cantoras Cynara e Cybele, ficou em

²¹⁶ BARTHES, Roland. **Fragmentos de um discurso amoroso**, p. 94.

²¹⁷ WERNECK, Humberto. **Chico Buarque, letra e música**, p. 48.

terceiro lugar, atrás da campeã *Margarida*, de Gutenberg Guarabira, e da segunda colocada, *Travessia*, de Milton Nascimento²¹⁸. Apesar do terceiro lugar, a canção foi celebrada por milhares de brasileiros de todas as idades.

Na seqüência, transcreve-se o texto:

Carolina
 (a) *Nos seus olhos fundos*
Guarda tanta dor
A dor de todo esse mundo
Eu já lhe expliquei que não vai dar
Seu pranto não vai nada ajudar
Eu já convidei para dançar
hora, já sei, de aproveitar
Lá fora, amor
Uma rosa nasceu
 Artigo IX. *Todo mundo sambou*
Uma estrela caiu
Eu bem que mostrei, sorrindo
Pela janela, que lindo
Mas Carolina não viu

Carolina
Nos seus olhos tristes
Guarda tanto amor
O amor que já não existe
Eu bem que avisei, vai acabar
De tudo lhe dei para ficar
Mil versos cantei pra lhe agradar
Agora não sei como explicar
Lá fora, amor!
Uma rosa morreu
Uma festa acabou
Nosso barco partiu
Eu bem que mostrei a ela
 Artigo X. *O tempo passou na janela*
Só Carolina não viu

Assenta-se, esse poema, em dois conjuntos poéticos, formados por quinze versos cada um e ambos os conjuntos marcados, de início, pela presença do nominativo *Carolina* e ambos terminados por um verso, pouco diferenciado nas duas estrofes, que parece funcionar como uma *finda*: *Mas Carolina não viu* e *Só Carolina não viu*. Cada um dos conjuntos é composto por três quartetos e um terceto. A partir do oitavo verso do primeiro conjunto surge uma quadra que se repete no segundo conjunto quase da mesma forma, mas em idêntica posição.

²¹⁸ *Ibid.*, p. 76.

Essas quadras parecem funcionar como estribilhos de estrutura convocatória (*Lá fora amor*), marcados por temas diferentes: a vida e a morte, o princípio e o fim, o desejo e a partida. O texto pode ser dividido, sob os aspectos narrativos e temáticos, em quatro segmentos nos quais variam tanto os temas como os procedimentos de narração: o primeiro descreve a mulher cujos *olhos fundos* expressam sentimentos de identidade com *a dor de todo esse mundo*; o segundo narra a ação masculina de convite à vida; o terceiro configura uma digressão sobre a passagem do tempo e os atos de celebração da vida como nascer, dançar e sonhar; e o último segmento é expresso por um terceto que se funda no contraponto do convite masculino e da imobilidade feminina.

A imagem feminina construída pela voz masculina consagra um distanciamento assemelhado ao comportamento da moça à *janela* e da *morena de olhos d'água*, mulheres tristes, passivas e distanciadas da realidade. E a voz masculina fala dela e não com ela. Outro poema denominado *Essa moça tá diferente*²¹⁹ vai, de acordo com Charles Perrone, retomar a mesma figura feminina representada nos poemas *Ela e sua janela*, *Januária* e *Carolina*, comprovando uma forma de intratextualidade temática e uma espécie de “revisão e alusão” ao repertório de Chico²²⁰, ou uma recorrência temática capaz de acusar raízes mais profundas e distantes, os ecos e as reverberações de um outro sistema poético, o cancionero lírico medieval português.

A atitude de distanciamento de Carolina pode ser identificada à figura da “eterna espera” do amado construída pelo “tumulto de angústia”²²¹. A mulher desenhada pelo sujeito lírico masculino é aquela que o homem deseja sempre a sua espera, sem quaisquer sinais de desistência e na fiel observância do ritual de fidelidade e lealdade, sentimentos contidos na espera feminina. O amor cortês, conforme Denis de Rougemont, assemelha-se ao amor casto da primeira

²¹⁹ O poema *Essa moça tá diferente* foi escrito em 1969: “Essa moça tá diferente / Já não me conhece mais / Está pra lá de pra frente / Está me passando pra trás / Essa moça tá decidida / A se supermodernizar / Ela só samba escondida / Que é pra ninguém reparar / Eu cultivo rosas e rimas / Achando que é muito bom / Ela me olha de cima / E vai desventar o som / Faço-lhe um concerto de flauta / E não lhe desperto emoção / Ela quer ver o astronauta / Descer na televisão / Mas o tempo vai / Mas o tempo vem / Ela me desfaz / Mas o que é que tem / Que ela só me guarda despeito / Que ela só me guarda desdém / Mas o tempo vai / Mas o tempo vem / Ela me desfaz / Mas o que é que tem / Se do lado esquerdo do peito / No fundo, ela ainda me quer bem // Essa moça tá diferente etc.. // Essa moça é a tal da janela / Que eu me cansei de cantar / E agora está só na dela / Botando só pra quebrar // Mas o tempo vai etc...” (WERNECK, Humberto. **Chico Buarque, letra e música**, p. 87).

²²⁰ PERRONE, Charles A. **Letras e letras da música popular brasileira**, p. 57.

²²¹ BARTHES, Roland. **Fragmentos de um discurso amoroso**, p. 94.

juventude, embora configurado de forma mais ardente. Assemelha-se, também, “ao amor cantado pelos poetas árabes, em sua maioria homossexuais, tal como muitos trovadores”²²². As informações de Rougemont iluminam, também, um outro ângulo que não cabe aqui ser explorado, a possível homossexualidade de certos trovadores medievais europeus.

Intitulado *Cotidiano*²²³, o próximo poema/canção integra o LP *Construção*, gravado pela Polygram em 1971. O texto rendeu outras gravações, como as produções de Bethânia e Caetano Veloso. Mais tarde, em 1999, é gravado pela BMG, fazendo parte da quinta faixa, disco dois, de *Chico Buarque ao vivo*. Sobre o processo de criação artística, Werneck testemunha o fato de, como qualquer outro artista, Chico não ter as chaves de sua criação. Quando fez a letra de *João e Maria*, de Sivuca, por exemplo, não entendeu o que ele mesmo tinha querido dizer com o verso *e o meu cavalo só falava inglês*. Ao levar o enigma a Francis Hime, o compositor arriscou uma solução: “Eu acho que é um cavalo muito educado”. Assinala Werneck a ausência de lógica na motivação poética em Chico no que diz respeito aos lugares onde ocorre a “inspiração”. A idéia de compor o texto e a música de *Cotidiano* acontece quando estava debaixo do chuveiro. Segundo Werneck, não raro, Chico acorda no meio da noite e faz anotações às pressas²²⁴.

*Todo dia ela faz tudo sempre igual
Me sacode às seis horas da manhã
Me sorri um sorriso pontual
E me beija com a boca de hortelã*

Todo dia ela diz que é pra eu me cuidar
E essas coisas que diz toda mulher
Diz que está me esperando pro jantar
E me beija com a boca de café

*Todo dia eu só penso em poder parar
Meio-dia eu só penso em dizer não
Depois penso na vida pra levar
E me calo com a boca de feijão*

*Seis da tarde como era de se esperar
Ela pega e me espera no portão
Diz que está muito louca pra beijar*

²²² ROUGEMONT, Denis de. *O amor e o Ocidente*, p. 91.

²²³ WERNECK, Humberto. *Chico Buarque, letra e música*, p. 96.

²²⁴ *Ibid.*, p. 256.

E me beija com a boca de paixão

*Toda noite ela diz pra eu não me afastar
Meia-noite ela jura eterno amor
Me aperta pra eu quase sufocar
E me morde com a boca de pavor*

*Todo dia ela faz tudo sempre igual
Me sacode às seis horas da manhã
Me sorri um sorriso pontual
E me beija com a boca de hortelã*

Apresenta-se o texto dividido em seis quadras regulares, com rimas cruzadas, todas oxítonas, agudas ou masculinas, tipo não predominante na poética em língua portuguesa²²⁵. Tal procedimento encontra-se em algumas produções da lírica galego-portuguesa²²⁶. A primeira e a sexta quadras repetem-se integralmente, isto é, começam e terminam de igual maneira, descrevendo uma espécie de ritornello ou tornada²²⁷, estrutura assídua no cancionero português. A organização estrutural do poema lembra aspectos narrativos também evidentes em algumas cantigas de *amor*, quando traça, pela gradação temporal (*todo dia, meio dia, seis da tarde, toda noite, todo dia*), a trajetória de uma vida feminina.

A canção narrativa, segundo Peter Burke, foi tratada de forma detalhada por estudiosos da cultura popular em virtude de sua importância em muitas regiões da Europa. A forma padrão na Itália era a oitava rima, em verso de doze sílabas com estrofes de oito versos e rimas obedecendo ao esquema *a b a b a b c c*. Esse tipo de canção não tinha extensão fixa, pois a distinção entre “épico” longo e “balada” curta é uma visão moderna. É possível ler, nesse texto, alguns vestígios da *canção de louvor*, quando os louvores se “dirigem à amada”²²⁸.

Tentando aprofundar a leitura, percebe-se, na tessitura do poema, o predomínio semântico de palavras relacionadas com boca: *hortelã, café, feijão, paixão e pavor*. A marca temporal é estabelecida através de ações praticadas em uma ordem: primeiro, ao levantar o beijo é de uma *boca de hortelã*, depois de

²²⁵ A classificação das rimas em agudas, graves e esdrúxulas pode ser lida em Segismundo Spina (*A lírica trovadoresca*, p. 401); Massaud Moisés (*Dicionário de termos literários*, p. 441); Leodegário A. de Azevedo Filho (*A técnica do verso em português*, p. 51); e Rogério Chociay (*Teoria do verso*, p. 183).

²²⁶ SPINA, Segismundo. *A lírica trovadoresca*, p. 401.

²²⁷ *Ibid.*, p. 406.

²²⁸ BURKE, Peter. *A cultura popular na Idade Moderna: Europa, 1500–1800*. Tradução: Denise Bottmann. São Paulo: Companhia das Letras, 1989. p. 142-144.

uma *boca de café*, ao meio-dia a *boca de feijão*, às seis da tarde a *boca de paixão* e à meia-noite a *boca de pavor*, para recomeçar novamente às seis da manhã, com a *boca de hortelã*, construindo a rotina. O *eu* masculino relata a vida em comum através da repetição das ações da mulher, a qual demonstra esse amor nas atitudes de *sacode*, *sorri*, *beija*. O sujeito lírico masculino expressa, no verso *só penso em dizer não*, uma exaustão da relação amorosa cuja ruptura é sempre adiada, quando é sufocado com beijos e intimidado pela lembrança do que virá depois (*Depois penso na vida pra levar*). A impossibilidade de mudanças na vida e no comportamento da relação reafirma o cotidiano: *Todo dia ela faz tudo sempre igual / Me sacode às seis horas da manhã / Me sorri um sorriso pontual*.

As malhas do discurso amoroso do sujeito masculino deixam entrever a sensação de sufoco produzida pelo excesso de cuidados da mulher “amante”. O perfil da figura feminina está construído na base de subserviência amorosa, como quem tudo faz para agradar ao amado: *sorri*, *beija*. O discurso amoroso faz-se presente na figura da “dependência” que, de acordo com Barthes, consiste em estar o sujeito na condição de “escravo do objeto amado”²²⁹.

*Mulheres de Atenas*²³⁰ consta da segunda faixa do disco denominado *Meus caros amigos*, tendo sido gravado pela Polygram em 1976. O texto foi produzido para a peça homônima de Augusto Boal. O título da peça remete, metaforicamente, à vivência ateniense feminina nos séculos V e IV a.C., quando a mulher de boa família, conforme Sophie Descamps-Lequime e Denise Vernerey, limita sua movimentação ao espaço fechado de sua casa, onde “é respeitada”²³¹. É considerado por alguns críticos como uma das principais produções da MPB que tratam “da condição feminina” e da “condição masculina na família patriarcal”²³².

Transcreve-se o texto a seguir:

*Mirem-se no exemplo daquelas mulheres de Atenas
Vivem pros seus maridos orgulho e raça de Atenas
Quando amadas se perfumam
Se banham com leite, se arrumam
Suas melenas
Quando fustigadas não choram*

²²⁹ BARTHES, Roland. **Fragments de um discurso amoroso**, p. 72.

²³⁰ WERNECK, Humberto. **Chico Buarque, letra e música**, p. 144.

²³¹ DESCAMPS-LEGUIME, Sophie; VERNEREY, Denise. **Os gregos, no país dos deuses**. Tradução: Celita Gomes Schermann. São Paulo: Augustus, 1993. p. 32.

²³² FERNANDES, Rinaldo de (Org.). **Chico Buarque do Brasil**, p. 371.

*Se ajoelham, pedem, imploram
Mais duras penas
Cadenas.*

*Mirem-se no exemplo daquelas mulheres de Atenas
Sofrem por seus maridos, poder e força de Atenas
Quando eles embarcam, soldados
Elas tecem longos bordados
Mil quarentenas
E quando eles voltam sedentos
Querem arrancar, violentos
Carícias plenas
Obscenas*

*Mirem-se no exemplo daquelas mulheres de Atenas
Despem-se pros seus maridos, bravos guerreiros de Atenas
Quando eles se entopem de vinho
Costumam buscar carinho
De outras falenas
Mas no fim da noite, aos pedaços
Quase sempre voltam pros braços
De suas pequenas
Helenas*

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

*Mirem-se no exemplo daquelas mulheres de Atenas
Temem por seus maridos, heróis e amantes de Atenas
As jovens viúvas marcadas
E as gestantes abandonadas
Não fazem cenas
Vestem-se de negro, se encolhem
Se conformam e se recolhem
Às suas novenas
Serenas*

*Mirem-se no exemplo daquelas mulheres de Atenas
Secam por seus maridos, orgulho e raça de Atenas*

Trata-se de um poema de grande beleza plástica, de um lado apresentando uma quase simetria das estrofes, e de outro o título repetindo-se

por seis vezes ao longo da composição. Em sua construção, apresenta uma estrutura harmônica formada por cinco novenas e um dístico final. A tessitura é construída por algumas palavras de cunho mais erudito como *melenas*, *cadenas*, *falenas*, *sirenas*. Esses vocábulos, com exceção de *cadenas*, que não se relaciona diretamente às mulheres, organizam um cenário bem feminino. Ao longo do poema, comprova-se a presença de uma estrutura antitética, quando contrapõe o mundo das mulheres representado pela missão do feminino na vida doméstica ao universo dos homens configurado pelas atividades exercidas no espaço de “fora”. A figura do homem aparece identificada, em todas as estrofes, com o povo e a raça de Atenas. Os versos *O seu homem, mares, naufrágios / lindas sirenas / morenas* são construídos com a ausência de verbos ao enumerarem as aventuras dos maridos. Entre o quarto e o quinto versos e entre o sétimo, o oitavo e o nono versos da terceira estrofe, há um encadeamento sintático que completa as idéias expressas no verso anterior. De igual maneira, encadeia-se o terceiro no quarto. O sexto verso da segunda estrofe é completado pelo subsequente. Percebe-se, em sua construção, a matéria cultural, histórica e estética que impregna o poema, as imagens fortes e duradouras originárias da mitologia e da história gregas capazes de representar, além do espaço e do tempo, várias experiências e vários conflitos do ser humano.

O texto permite a leitura de dupla vertente temática: a exemplaridade de um comportamento e a trajetória simbólica de vivências de mulheres. O primeiro verso de cada estrofe firma seu caráter imperativo de exemplo expresso sob forma paralelística: *Mirem-se no exemplo daquelas mulheres de Atenas*. O segundo verso remete a uma idéia situacional, isto é, o que é cantado “só” aconteceu “lá”, em Atenas, porém, todo o poema está orientado para uma leitura interpretativa capaz de permitir sua atualização temática. A gradação poética decorre da linha mestra que segue uma seqüência temporal cronológica da experiência de vida feminina, conforme se observa nos verbos que iniciam os segundos versos de cada estrofe: *Vivem, Sofrem, Despem-se, Geram, Temem, Secam*. Mas todas essas experiências referem-se às mulheres casadas cujos maridos são *orgulho e raça, poder e força, bravos guerreiros e heróis e amantes de Atenas*. Ser mulher esposa, reclusa, guardiã do lar, geradora dos filhos, era a condição ideal para uma mulher, construindo uma metáfora da “valorização do feminino”. A maioria dos verbos do poema remete a ações praticadas pelas

mulheres cuja vida é evocada em todas as estrofes em situações do dia-a-dia: perfumar, banhar, tecer, despir-se, gerar filhos e cobrir-se de luto. Em quarenta e sete versos, um total de trinta falam das mulheres. O dístico que inicia cada estrofe se repete de forma idêntica nas outras estrofes e em igual posição de primeiro verso com teor imperativo (*Mirem-se no exemplo das mulheres de Atenas*) e encerra-se com um segundo verso de cunho demonstrativo que se apresenta ao longo do poema com algumas variações de tema.

De modo constante, nesse poema depara-se com uma imagem de mulher construída para servir de exemplo em seu papel de guardiã, como daquela a quem é atribuída a tarefa social de manter feliz e forte o amado. O discurso amoroso desse texto está representado tanto pela figura da “dependência” descrita anteriormente, quanto pela figura da “anulação”. Esta última, segundo Barthes, funda-se em uma “lufada de linguagem”, quando o excesso de amor anula o objeto amado, passando o sentimento do amor a sobrepujar a figura do amado²³³. A ausência, citada por Barthes, configura-se “em todo episódio de linguagem que põe em cena a ausência do objeto amado”, independentemente das possíveis causas e da duração da mesma²³⁴.

Como em muitos outros textos de Chico, é bem nítida a construção de uma poética fundada em uma trajetória de vida feminina marcada pela passagem do tempo. Apesar de o título referenciar uma situação espacial, a cidade-Estado de Atenas, a temática é construída por um eixo temporal. Pelas suas referências culturais, torna-se uma leitura capaz de firmar-se fora do texto da peça, referenciando dados contextuais. Assim, para melhor compreensão, exige do leitor certo grau de conhecimento pela referência constante a alguns episódios e personagens pertencentes à história da Grécia, em particular da cidade-Estado de Atenas. Toda a temática do poema resgata a mitologia e a cultura gregas dos tempos heróicos. Contudo, resta fazer uma pequena referência à estrutura do espaço doméstico de conotação feminina e do espaço de fora, do exterior, com conotação masculina. O elemento feminino é sempre centrípeto e o masculino, centrífugo. Essa estrutura repete-se tanto nas cantigas de *amor* como no

²³³ BARTHES, Roland. **Fragmentos de um discurso amoroso**, p. 23.

²³⁴ *Ibid.*, p. 27.

²³⁵ VERNANT, Jean-Pierre. **Mito e pensamento entre os gregos**. Tradução: Haiganuch Sarian. São Paulo: Difusão Européia do Livro, Ed. da Universidade de São Paulo, 1973. p. 120.

cancioneiro de Chico²³⁵. Por último, vale ressaltar que a mulher representada em *Mulheres de Atenas* é aquela que exemplifica perfeitamente o desejo masculino de perfeição e fidelidade.

*Geni e o Zepelim*²³⁶ integra a nona faixa do disco *Ópera do malandro*, gravado pela Polygram em 1979. A letra foi escrita especialmente para a citada peça. Também, em fins de 1980, a peça *Geni*, um projeto de balé de Marilena Ansaldi e José Possi Neto, estreou contando com a colaboração de Chico Buarque de Holanda e com base na música *Geni e o Zepelim*. A personagem Geni de Chico apresenta uma evidente intertextualidade com a personagem homônima, de Bertold Brecht, em *A ópera dos três vinténs*. Na peça do dramaturgo alemão, Jenny, conhecida pela alcunha de Jenny-Espelunca, é uma das muitas personagens femininas da peça, localizada, na história, como uma das mulheres do cafetão Macheath, ou Mac Navalha. A Geni de Chico apresenta um perfil psicológico mais semelhante ao de Isabel Rousset, personagem criada por Guy de Maupassant no conto *Bola de sebo*²³⁷. Todavia, o teor satírico da peça de Chico a aproxima mais da intencionalidade do texto de Brecht.

Passa-se a transcrever o texto:

*De tudo que é nego torto
Do mangue e do cais do porto
Ela já foi namorada
O seu corpo é dos errantes
Dos cegos, dos retirantes
É de quem não tem mais nada
Dá-se assim desde menina
Na garagem, na cantina
Atrás do tanque, no mato
É a rainha dos detentos
Das loucas dos lazarentos
Dos moleques de internato
E também vai amiúde
Com os velhinhos sem saúde
E as viúvas sem porvir
Ela é um poço de bondade
E é por isso que a cidade
Vive sempre a repetir
Joga pedra na Geni
Joga pedra na Geni*

²³⁶ WERNECK, Humberto. **Chico Buarque, letra e música**, p. 160.

²³⁷ MAUPAUSSANT, Guy de. **Bola de Sebo e outros contos**. Tradução: Mário Quintana, Casimiro Fernandes e Justino Martins. Rio de Janeiro: Globo, 1987.

*Ela é feita pra apanhar
Ela é boa de cuspir
Ela dá pra qualquer um
Maldita Geni*

*Um dia surgiu, brilhante
Entre as nuvens, flutuante
Um enorme zepelim
Pairou sobre os edifícios
Abriu dois mil orifícios
Com dois mil canhões assim
A cidade apavorada
Se ficou paralisada
Pronta pra virar geléia
Mas do zepelim gigante
Desceu o comandante
Dizendo – Mudei de idéia
– Quando vi nesta cidade
– Tanto horror e iniquidade
– Resolvi tudo explodir
– Mas posso evitar o drama
– Se aquela formosa dama
– Esta noite me servir
– Essa dama era Geni
Mas não pode ser Geni
Ela é feita pra apanhar
Ela é boa de cuspir
Ela dá pra qualquer um
Maldita Geni*

*Mas de fato, logo ela
Tão coitada e tão singela
Cativara o forasteiro
O guerreiro tão vistoso
Tão temido e poderoso
Era dela prisioneiro
Acontece que a donzela –
E isso era segredo dela
Também tinha seus caprichos
E a deitar com homem tão nobre
Tão cheirando a brilho e a cobre
Preferia amar com os bichos
Ao ouvir tal heresia
A cidade em romaria
Foi beijar a sua mão
O prefeito de joelhos
O bispo de olhos vermelhos
E o banqueiro com um milhão
Vai com ele, vai, Geni
Vai com ele, vai, Geni*

*Você pode nos salvar
 Você vai nos redimir
 Você dá pra qualquer um
 Bendita Geni*

*Foram tantos os pedidos
 Tão sinceros, tão sentidos
 Que ela dominou seu asco
 Nesta noite lancinante
 Entregou-se a tal amante
 Como quem dá-se ao carrasco
 Ele fez tanta sujeira
 Lambuzou-se a noite inteira
 Até ficar saciado
 E nem bem amanhecia
 Partiu numa nuvem fria
 Com seu zepelim prateado
 Num suspiro aliviado
 Ela se virou pro lado
 E tentou até sorrir
 Mas logo raiou o dia
 E a cidade em cantoria
 Não deixou ela dormir
 Joga pedra na Geni
 Joga bosta na Geni
 Ela é feita pra apanhar
 Ela é boa de cuspir
 Ela dá pra qualquer um
 Maldita Geni*

O poema/canção é estruturado por quatro estrofes de composição regular em relação ao número de versos de cada estrofe, com o total de vinte e quatro versos. Manifesta esse poema, na primeira, segunda e quarta estrofes, um tratamento distanciado na construção da figura feminina, quando é a mulher designada pelo pronome pessoal *ela*. Em contraponto, na terceira estrofe, a forma de tratamento rompe com o distanciamento do *ela* para denominá-la de *você*. Enquanto a personagem é designada por *ela* o seu comportamento é censurado (*joga pedra na Geni*), entretanto, com a chegada do Zepelim sua atividade erótica passa a ser necessária à cidade, a fim de que os cidadãos (*prefeito, bispo, banqueiro*) tenham suas vidas protegidas (*você pode nos salvar / você vai nos redimir*), ocasião em que Geni passa a ser *você*. E, por último, quando os seus serviços já não são mais necessários para salvar a cidade e os cidadãos de seus agressores, volta a ser designada pelo pronome *ela*.

A mulher representada por esse discurso poético é aquela que, apesar de

sua profissão, mantém uma postura ética, todavia, não é respeitada pela sociedade. Em *Geni e o Zepelim*, não se encontram referências físicas da personagem; é a falena de *Mulheres de Atenas*. Toda descrição refere-se a seus atributos morais e sociais, ou seja, uma etopéia. A representação de Geni é feita pelas palavras do comandante (*formosa dama*), pelo narrador (*tão coitada e tão singela*) e pela população (*Ela é feita pra apanhar / Ela é boa de cuspir / Ela dá pra qualquer um / Maldita Geni*). Em nenhum momento se diz claramente que ela, Geni, é uma prostituta ou falena. A narrativa poética é que nos relata sua atividade.

Em observância dos termos de sua proposta, o comandante do zepelim troca a destruição da cidade por uma noite de amor com Geni. Para o narrador, o comandante é apresentado de forma irônica como um guerreiro por todos temido, porém, um vassalo de Geni. Os habitantes da cidade, para garantirem sua sobrevivência, imploram a Geni que os salve. Ela concorda e cede a tal amante como *quem dá-se ao carrasco*. Duas posições são definidas: Geni, por viver de acordo com seus princípios, é marginalizada, mas se sacrifica pela sobrevivência da cidade; e a população que a marginalizava, para salvar-se, recorre a ela. Ao livrar-se do problema, tudo volta à situação inicial. A voz do interesse fala mais alto que a voz dos preconceitos.

Nesse poema de Chico, a voz lírica masculina cria uma figura assemelhada do “sofro pelo outro”, de Barthes, quando o *eu* expressa um discurso amoroso que “experimenta um sentimento de violenta paixão”, podendo ser considerada tal união como alicerçada no sofrimento²³⁸.

Por outro lado, o perfil feminino traçado pelo sujeito lírico é o de uma figura “marginalizada”, e como Isabel Rousset, de a *Bola de sebo*²³⁹, assume um comportamento “diferenciado” para salvar outras pessoas.

*Aquela mulher*²⁴⁰, texto seguinte, gravado pela BMG em 1999, faz parte da nona faixa do disco um, *Chico Buarque ao vivo*. Foi escrito em 1985, para o filme *Ópera do malandro*, de Ruy Guerra, com trilha sonora de Chico. A canção *Aquela mulher* é cantado pela personagem Max, na história, um cafetão, interpretado pelo ator Edson Celulari.

²³⁸ BARTHES, Roland. **Fragmentos de um discurso amoroso**, p. 48.

²³⁹ MAUPAUSSANT, Guy de. **Bola de Sebo e outros contos**.

²⁴⁰ WERNECK, Humberto. **Chico Buarque, letra e música**, p. 222.

*Se você quer mesmo saber
 Por que que ela ficou comigo
 Eu digo que não sei
 (a) Se ela ainda tem seu endereço
 Ou se lembra de você
 Artigo XI. Confesso que não perguntei*

*Artigo XII. As nossas noites são
 Feito oração na catedral
 (a) Não cuidamos do mundo
 Um segundo sequer
 Que noites de alucinação
 Passo dentro daquela mulher
 Com outros homens, ela só me diz
 Que sempre se exibiu
 Artigo XIII. E até fingiu sentir prazer
 Mas nunca soube, antes de mim
 Que o amor vai longe assim
 (a) Não foi você quem quis saber?*

Dois conjuntos configuram a estrutura do texto, o primeiro na forma de uma sextilha e o segundo na forma de duas sextilhas como as cantigas de *amor* de maestria, mais elaboradas. O discurso amoroso constrói a imagem de uma mulher, de quem o amado não esquece. Observando a primeira estrofe, percebe-se a prevalência dos pronomes pessoais *eu* e *comigo*, configurando o sentimento masculino sobre o ela e o outro. Na segunda estrofe, a expressão do sentimento pertence a *nós*. Já a terceira estrofe constrói a imagem e sentimentos femininos. O poema está construído em seqüência discursiva semelhante à forma chamada de *atafinda*, que “consiste em um processo métrico capaz de levar o pensamento, de forma ininterrupta do começo até o fim da cantiga, procedimento comum na poesia galego-portuguesa, mas quase desconhecido na poesia provençal”²⁴¹. Inicia-se com o verso *Se você quer mesmo saber* e finaliza com *Não foi você quem quis saber?*, como uma resposta.

Na primeira sextilha, o sujeito lírico fala a um antigo amante de sua amada a respeito da escolha e da atual relação amorosa dela: *Se você quer mesmo saber / Por que que ela ficou comigo / Eu digo que não sei*. Mais adiante responde às dúvidas do interlocutor: *Se ela ainda tem seu endereço / Ou se lembra de você / Confesso que não perguntei*. Já os doze versos seguintes

²⁴¹ SPINA, Segismundo. *A lírica trovadoresca*, p. 367.

descrevem a extensão desse amor: *As nossas noites são*, equiparando-as a um ritual sagrado do amor com o verso *Feito oração na catedral*. Nos seis últimos versos, a voz masculina expressa o sentimento de completude vivenciado pela mulher na atual relação de amor: *Mas nunca soube, antes de mim / Que o amor vai longe assim*.

De certa forma, esse discurso amoroso faz lembrar a teoria da unidade perdida que foi defendida por Aristófanes, uma das personagens do *Banquete*, com a seguinte assertiva: “há tanto tempo que o amor de um pelo outro está implantado nos homens, restaurados da nossa antiga natureza, em sua tentativa de fazer um só de dois e de curar a natureza humana”²⁴².

Os vestígios das cantigas de *amor* no cancioneiro de Chico apresentam-se com feição mais diluída do que os vestígios das cantigas de *amigo*, conforme os procedimentos de leitura efetuados na primeira parte.

Em contrapartida, a voz masculina define-se melhor no cancioneiro de Chico se confrontada com a indefinição presente no cancioneiro medieval português. Também, a postura poética de distanciamento entre a mulher amada e seu trovador, em Chico, é mais variada em suas motivações, porém, menos nítida do que nos trovadores portugueses quando a distância social determina a impossibilidade da realização amorosa.

2.2.1 Vestígios das cantigas de *amor* do medievalismo português

Através da leitura de textos críticos e historiográficos, constata-se que as

²⁴² PLATÃO. O banquete, p. 30.

cantigas de *amor*, de certa forma, substituíram, no cenário literário medieval europeu, outras espécies de canção, entre elas as canções de gesta, em decorrência de um momento de crise da sociedade europeia provocado pela eclosão das cruzadas.

Ambas as espécies de cantiga, de gesta e de *amor*, foram produzidas por pessoas cultas, geralmente aristocratas, em observância aos modelos tradicionais da cultura ocidental da época, porém, registram-se diferenças significativas, entre elas, na estrutura, no tema e na linguagem. Contudo, não cabe, aqui, estabelecer essas diferenças, pois o compromisso do trabalho limita-se a traçar um breve perfil a respeito dessas cantigas em complemento às considerações tecidas na *definição do percurso* desta dissertação.

A cantiga de *amor* pode ser conceituada como uma espécie poética lírica de cunho palaciano e origem provençal (“os cansós”), produzida em linguagem elaborada. O tema constante versa sobre o sentimento amoroso que o trovador dedica a figuras femininas da nobreza. Sua estrutura acusa um *eu* poético masculino que declara amor fiel à mulher amada, distante e inacessível. Tal estrutura, configurada pelo lamento de um apaixonado que se revela consciente da impossibilidade de realização física e conformado a não ser correspondido, torna-se um dos cânones de vassalagem amorosa. A dama, cujo nome não é revelado, em virtude de sua posição social ou de seu estado civil, é inacessível ao trovador. Em decorrência, para o leitor ou ouvinte, apresenta-se como uma figura nebulosa, uma quase-abstração. Essa espécie de cantiga renova o culto do amor platônico, e o poeta assume, em observância ao código poético cortês, uma postura amorosa de fingimento. E tal postura pode não corresponder à falta de sinceridade, mas à observância de um modelo codificado. De certa forma, a cantiga de *amor* reproduz, no universo amoroso, as hierarquias sociais da época medieval: senhor e vassalo.

Um número expressivo de críticos e de historiadores afirma que a cantiga de *amor*, pela atmosfera de espontaneidade expressiva e sinceridade amorosa, ainda que ficcional, inscreve-se como antecessora da poesia romântica portuguesa e, pelo processo de transposição de traços culturais da metrópole à colônia, como antecessora, também, da poesia romântica brasileira. Ao mesmo tempo, os vestígios dessa concepção amorosa são perpetuados na produção de poeta brasileiros, podendo ser lidos em algumas poesias pertencentes ao círculo

da alta literatura e em muitas letras da música popular brasileira, em especial no cancionero de Chico.

Nele, os ecos e as reverberações do sentimento amoroso tal com foi expresso na cantiga de *amor* estruturam-se por uma voz masculina que sofre as penas de amor e os sofrimentos pela ausência da amada. Para exemplificar, cita-se *A Rita*, cujo rompimento amoroso e abandono da casa levou do poeta o sorriso, calou sua voz, *deixou mudo um violão*, matando o amor e secando a inspiração. É possível detectar uma atmosfera de elegia nesse discurso amoroso que põe em cena o tema do desencontro motivado pela ausência do ser amado, configurado, aqui, pelo abandono gradativo, uma espécie de rompimento lento, ou pela ruptura violenta.

Assim, dois aspectos da cantiga de *amor*, referentes aos elementos estruturais e temáticos acrescidos de algumas notações sobre o discurso amoroso, são aqui abordados com a finalidade de verificar seus ecos e reverberações na poética de Chico.

A temática recorrente dessas cantigas, como o próprio nome indica, configura as questões amorosas relacionadas ao amor. Em estudo sobre esse tema na literatura medieval, Octavio Paz estabelece, na postura do amante de servir à amada, algumas identidades com a postura do vassalo de servir ao senhor, e assinala que o processo de vassalagem amorosa começa pela “contemplanção do corpo e do rosto da amada”²⁴³.

Vale repetir que a cantiga de *amor* do cancionero medieval português registra, seguindo os padrões da lírica provençal, os sentimentos de submissão amorosa, além do desejo de honrar e servir à mulher amada através de mesura e prudência, conforme afirmativas de António José Saraiva e Óscar Lopes²⁴⁴.

Por outro lado, a descrição da formosura da mulher é feita de maneira diluída, emprestando à cantiga de *amor* um caráter fragmentado e abstrato na representação da imagem feminina. Trata-se de uma maneira imprecisa de proceder à descrição feminina sob forma de fragmentos de retrato²⁴⁵.

Na cantiga de *amor* de D. Tristan, o enamorado utiliza a saudade que

²⁴³ PAZ, Octavio. **A dupla chama**, p. 80.

²⁴⁴ SARAIVA, António José; LOPES, Óscar. **História da Literatura Portuguesa**, p. 58.

²⁴⁵ Conforme Fontanier, o retrato reúne as características da etopéia e prosopografia ao descrever um ser animado, real ou ficcional (FONTANIER, Pierre. **Les figures du discours**, p. 428).

sente pela ausência da amada ao lembrar de sua beleza: “Mui gran temp’a par Deus, que eu non vi / quem de beldade vence toda ren / e se xe m’ela queixasse poren, / gran dereit’é, cá eu o mereci, / e ben pode me chamar desleal / de querer eu, nen por ben nen por mal, / viver com’ora sem ela vivi”²⁴⁶. De igual forma, a cantiga de Pedro Amigo de Sevilha descreve a incomparável beleza da mulher, além de outras qualidades: “Quand’ eu um dia fui em compostela / em romaria, vi ua pastor / que pois fui nado, nunca vi tão bela, / nen vi a outra que falasse melhor, / e demandei-lhe logo seu amor / e fiz por ela esta pastorela”²⁴⁷. A descrição do deslumbramento amoroso causado pela beleza da amada pode ser lida em Joan Garcia de Guilhade: “Estes meus olhos nunca perderán, / senhor grand coita, mentr’eu vivo foi; / e direi-vos, fremosa mia senhor, / d’estes meus olhos a coita que an: / choran e cegan, quand’alguen non veen, / e ora cegan por alguen que veen”²⁴⁸. Também o trovador Joan Airas de Santiago canta as belezas de sua amada, comparando-a a outras mulheres: “Vi eu donas, senhor, en cas d’el-rei, / fremosas e que parecian bem / e vi donzelas muitas u andei / e mia senhor, direi-vos ua ren: / a mais fremosa de quantas eu vi / long’estava de parecer assi”²⁴⁹. Um outro trovador, Osoir’ Eanes, repete a louvação da beleza feminina expressa pelos olhos da amada: “Desde que alguém desamparar / quis meu amor, cuidei que não / à escravidão de outra paixão / me voltaria a sujeitar; / e eis que me forçam os olhos meus, / a formosura que vi nos olhos seus / seu alto preço e um cantar”²⁵⁰.

Com igual temática, Chico constrói *Carolina* enfatizando a beleza dos *olhos fundos*, aproximando seus olhos tristes aos belos olhos verdes da *menina e moça*, tema recorrente do cancionero amoroso da Literatura Portuguesa. Repete-se essa temática de valorização dos olhos femininos em *Morena dos olhos d’água / tira os seus olhos do mar*. As posturas encontradas nos poemas citados, de devoção à amada e louvação à beleza, guardam vestígios das cantigas de

²⁴⁶ SPINA, Segismundo. *A lírica trovadoresca*, p. 315.

²⁴⁷ *Ibid.*, p. 302.

²⁴⁸ SPINA, Segismundo. *A lírica trovadoresca*, p. 277.

²⁴⁹ SPINA, Segismundo. *A lírica trovadoresca*, p. 301.

²⁵⁰ CORREIA, Natália. *Cantares dos trovadores galego-portugueses*, p. 69.

amor. Porém, em Chico tal temática reveste-se de outro diferencial em *Quem te viu quem te vê*²⁵¹, quando a construção poética gira em torno de uma situação amorosa de cunho carnal. No poema *Januária*, de Chico, a beleza da mulher é considerada digna da admiração geral, pois *toda gente homenageia / Januária na janela e até o mar faz maré cheia*.

Quando exprime as convenções do amor cortês, o narrador lírico das cantigas medievais portuguesas, de um lado, representa uma mulher divinizada e, de outro, reafirma a fidelidade do trovador. Tal postura pode ser ilustrada com uma cantiga de João Garcia de Guilhade²⁵², da qual transcrevo um fragmento: “Tinham todas belíssima aparência / as donas que hoje eu vi, donas prendadas / devotadas ao bem, ajuizadas”. De modo geral, essa espécie de poesia trovadoresca revela sua gênese nos códigos da poética amorosa da corte provençal. Serve de exemplo a cantiga de Pero Garcia Buralês²⁵³ cujos versos acusam a observância dos códigos de vassalagem: “Pois contra vos non me val, mia senhor, / de vos servir, nen de vos querer bem / maior ca mi, senhor, nen outra ren”.

Considero que dois poemas/canção de Chico evidenciam ecos, ainda que diluídos, de vassalagem amorosa característica das cantigas de *amor*: *Morena dos olhos d’ água e Ela e sua janela*. No primeiro texto, a voz masculina declara seu sentimento amoroso no delicado convite de *ouvir lindas histórias* sonhadas por amor de sua dama. No segundo, o sujeito lírico transforma-se em vassalo da

²⁵¹ A canção *Quem te viu, quem te vê* foi escrita em 1966: “Você era a mais bonita das cabrochas dessa ala / Você era a favorita onde eu era mestre-sala / Hoje a gente nem se fala, mas a festa continua / Suas noites são de gala, nosso samba ainda é na rua // Hoje o samba saiu procurando você / Quem te viu, quem te vê / Quem não a conhece não pode mais ver pra crer / Quem jamais a esquece não pode reconhecer // Quando o samba começava, você era a mais brilhante / E se a gente se cansava, você só seguia adiante / Hoje a gente anda distante do calor do seu gingado / Você só dá chá dançante onde eu não sou convidado // Hoje o samba saiu procurando você / Quem te viu, quem te vê / Quem não a conhece não pode mais ver pra crer / Quem jamais a esquece não pode reconhecer // O meu samba se marcava na cadência dos seus passos / O meu sono se embalava no carinho dos seus braços / Hoje de teimoso eu passo bem em frente ao seu portão / Pra lembrar que sobra espaço no barraco e no cordão // Hoje o samba saiu procurando você / Quem te viu, quem te vê / Quem não a conhece não pode mais ver pra crer / Quem jamais a esquece não pode reconhecer // Todo ano eu lhe fazia uma cabrocha de alta classe / De dourado eu lhe vestia pra que o povo admirasse / Eu não sei bem com certeza porque foi que um belo dia / Quem brincava de princesa acostumou na fantasia // Hoje o samba saiu procurando você / Quem te viu, quem te vê / Quem não a conhece não pode mais ver pra crer / Quem jamais a esquece não pode reconhecer // Hoje eu vou sambar na pista, você vai de galeria / Quero que você assista na mais fina companhia / Se você sentir saudade, por favor não dê na vista / Bate palmas com vontade, faz de conta que é turista // Hoje o samba saiu procurando você / Quem te viu, quem te vê / Quem não a conhece não pode mais ver pra crer / Quem jamais a esquece não pode reconhecer” (WERNECK, Humberto. **Chico Buarque, letra e música**, p. 46-47).

²⁵² CORREIA, Natália. **Cantares dos trovadores galego-portugueses**, p. 127.

²⁵³ SPINA, Segismundo. **A lírica trovadoresca**, p. 299.

mulher amada emoldurada pela janela. É importante lembrar que o distanciamento representado pela janela na cena de amor, em alguns poemas/canções de Chico, aproxima-se da simbologia da torre na poética e na cultura medieval, em particular, a portuguesa.

Contudo, os vestígios da representação da amada de acordo com o código do amor cortês apresentam também dupla feição, ainda que diferenciada na poética de Chico. De um lado, a mulher é representada como distante e indiferente, porém, de outro, como passional, conforme visto mais adiante.

Outro ponto dessa temática amorosa decorre dos males e sofrimentos do amor. O trovador Joan Garcia de Guilhade expressa, em um dos seus cantares, o sofrimento decorrente do distanciamento da mulher amada, cujos olhos são capazes de provocar deslumbramento e cegueira no poeta: “Estes meus olhos nunca perderán, senhor, gran coita, mentr’ eu vivo for”²⁵⁴.

Em Chico, a voz masculina alicerça-se na figura do homem que ama e sofre por uma mulher, todavia, parece desejar mantê-la distante, numa torre de castelo, isolada das tentações do mundo, como ocorre em *Ela e sua janela*, *Morena dos olhos d’ água*, *Carolina* ou *Januária*. Talvez sejam esses os quatro poemas/canção do cancionero de Chico que evidenciam melhor a presença dessa mulher distanciada de tudo e de todos, conforme leitura efetuada na unidade anterior.

É importante retomar a leitura de Barthes, quando introduz um outro elemento no cenário da ruptura amorosa ao tratar da inversão posicional do sujeito lírico nesse jogo, pois tradicionalmente o discurso é feminino. Mas, ao ser assumido por uma voz masculina identificada com “esse homem que espera e sofre”, o discurso torna-se “milagrosamente feminizado”. Barthes leva mais longe sua reflexão ao afirmar que “um homem não é feminizado por ser invertido sexualmente, mas por estar apaixonado”²⁵⁵.

Uma das presenças mais constantes nos cancioneros medievais portugueses é a produção lírica do rei trovador D. Diniz, que canta as dores do amado por não ter ou não poder ter o sentimento amoroso correspondido em decorrência da diferença social: “Pregunta-vos quero por Deus, / Senhor

²⁵⁴ SPINA, Segismundo. **A lírica trovadoresca**, p. 277.

²⁵⁵ BARTHES, Roland. **Fragments de um discurso amoroso**, p. 27-28.

Fremosa, que vos fez / mesurada e de bom prez, / que pecados foram os meus / que nunca tiveste por ben / de nunca mi fazerdes bem”²⁵⁶. Essa imposição social capaz de obstaculizar a relação amorosa não se faz presente no cancionero de Chico, pois o distanciamento é motivado pela não-correspondência dos sentimentos de amor e pela ruptura amorosa.

Assim, em consonância com as cantigas de *amor*, os poemas de Chico apresentam, quase sempre, um distanciamento amoroso entre a figura feminina, o objeto do desejo, e o sujeito lírico. Em decorrência de suas cantigas revestirem-se de um certo caráter abstrato, a construção da figura feminina apresenta-se de forma diluída em descrições que enfatizam mais o comportamento e menos os traços físicos. Esse distanciamento da amada motiva a predominância, na estrutura poética, do solilóquio.

Entretanto, o revestir-se de caráter abstrato, posição reiterada no trovadorismo português, em alguns poemas/canção de Chico pode transformar-se em traços de sensualidade. Cito, para ilustrar tal assertiva, um dos textos componentes do *corpus*, denominado *Aquela mulher*. Ainda cabe reafirmar que, ao contrário das cantigas medievais que tratam sempre do amor cortês, em Chico várias de suas canções representam outras variantes, entre elas as relações amorosas embasadas no amor carnal, como por exemplo *A Rita*. Esse poema/canção situa-se em contraponto com aqueles que evidenciam a postura de sublimação do amor pelo culto de vassalagem amorosa. Porém, o poema objeto da exemplificação enquadra-se no discurso do desencontro amoroso proveniente da ruptura das relações de amor.

Tal situação de ruptura celebrada pelas cantigas de *amor* pode ser encontrada no trovador Nuno Fernandez Torneol, quando esboça o retrato da mulher que decide afastar-se de seu amado, o que para o trovador é capaz de motivar a morte: “Quando mi agora for’e mi alongar / de vós senhor, e non poder veer / esse vosso fremoso parecer, / quero-vos ora por Deus preguntar: / Senhor Fremosa, que farei enton? / Dized’ai! Coitado meu coração”²⁵⁷. Ou nesta cantiga do mesmo poeta: “(...) Que farei se nunca mais / contemplar vossa beleza? / Morto serei de tristeza. / Se Deus não me acudir, / nem de vós conselho ouvir, / ó

²⁵⁶ SPINA, Segismundo. *A lírica trovadoresca*, p. 312.

²⁵⁷ *Ibid.*, p. 283.

formosa! Que farei? (...)”²⁵⁸.

Um outro aspecto desse relacionamento encontra-se na concepção de que o amor promove a supressão da liberdade individual. A partir do momento em que é seduzido por uma mulher, o trovador torna-se vassalo, perdendo a liberdade, conforme o texto de Martin Soares: “Mal conselhado que fui, mia senhor, / quando vos fui primeiro conhecer, ca nunc’ar pudi gran coita perder, / nen perderei já, mentr’eu vivo for! / Nen viss’eu vos, nen quen mi-o conselhou! / Nen viss’aquela que me vos amostrai! / Nen viss’o dia’n que vos fui veer!”²⁵⁹.

Essa percepção poética de o sentimento amoroso constituir-se em supressão da liberdade individual está presente, sob forma de vestígio, em *Cotidiano*, de Chico, conforme leitura processada acima.

Encontram-se reproduzidas, em um outro trovador português, Bernaldo de Bonaval²⁶⁰, no discurso amoroso de uma de suas cantigas, as dores do homem prostrado pelo sentimento de amor dedicado à mulher amada cuja não-correspondência determina o desejo de morrer: “A dona que eu sirvo e que muito adoro / mostrai-ma, ai Deus! Pois que vos imploro, / se não dai-me a morte”.

Também *Morena dos olhos d’ água*, *Januária* e *Carolina*, poemas/canções do moderno e tradicional trovador brasileiro Chico Buarque, reproduzem a temática da dor provocada pela ausência da amada, motivada pela não-reciprocidade do sentimento do amor (distanciamento) ou ruptura da relação amorosa. No primeiro poema dos acima citados, a voz masculina queixa-se da não-correspondência da *morena que tem um abraço estreito*; no segundo, reclama da *malvada Januária que não escuta quem apela*; e, no último, enfatiza o distanciamento, pois, apesar dos mil versos cantados *pra lhe agradar*, *Carolina não viu*. Ou não quis ver.

Em Barthes, essa ausência encontra-se conceituada como privação, capaz de criar uma ficção de “múltiplos papéis”, o que leva o leitor a constatar, nos textos acima citados, os vários papéis que a representação da mulher desempenha: indiferente, malvada e distanciada²⁶¹.

Partindo das variantes de estrutura, a cantiga de *amor* pode apresentar-se como solilóquio, monólogo de interpelação e, raramente, sob alinhamento de

²⁵⁸ CORREIA, Natália. *Cantares dos trovadores galego-portugueses*, p. 217.

²⁵⁹ SPINA, Segismundo. *A lírica trovadoresca*, p. 269.

²⁶⁰ CORREIA, Natália. *Cantares dos trovadores Galego-portugueses*, p. 85.

diálogo, tenção ou entenção. De acordo com a estrutura de composição, a cantiga de *amor* é construída por uma voz masculina em tom elegíaco e, em maior frequência, sob a modalidade de solilóquio que, por sua vez, parece expressar melhor o gênero lírico e melhor, ainda, essa espécie lírica.

É oportuno citar o trovador Osoir' Eanes²⁶², que organiza algumas de suas cantigas em solilóquio. Confere-se essa variedade no fragmento poético seguinte, em que a voz masculina expressa a temática ambivalente do amor e do tormento motivada pela não-equivalência desse sentimento: “Cuidei eu que meu coração / não mais me pudesse forçar / pois me tirara da prisão / onde me torna a encarcerar (...)”. Tal lamento é, de acordo com o padrão cortês, dirigido à amada distante e indiferente. Daí o tom elegíaco da maioria dessas cantigas.

O discurso amoroso moldado sob espécie de solilóquio, na poética de Chico, pode ser comprovado pela leitura do poema *Cotidiano*, quando a voz lírica memoriza as ações repetitivas do fazer cotidiano da mulher: *todo dia ela faz tudo sempre igual*. Esse texto parece funcionar como uma imagem de oposição ao poema *Sem açúcar*, quando a voz feminina testemunha o comportamento inconstante do amado que *Todo o dia faz diferente*. Em outra manifestação dessa estrutura, agora no poema *Angélica*²⁶³, o *eu* masculino parece perguntar para si mesmo: *Quem é essa mulher / que canta sempre esse estribilho*.

Uma diferente modalidade da cantiga de *amor*, agora com a estrutura de monólogo de interpelação, apresenta-se no texto de Bernaldo de Bonaval²⁶⁴: “A dona que eu sirvo e que muito adoro / mostrai-ma, ai Deus! pois que vos imploro, / se não, dai-me a morte”. Nesse monólogo, a voz lírica suplica a Deus que lhe conceda o penhor de ver a amada. Semelhante súplica, que insere no pedido uma respeitosa condição, pode ser lida, também, sob forma de eco, na poética amorosa de Camões. Em destaque, testemunha-se a presença da súplica, como condicional respeitosa, no soneto “Alma minha gentil, que te partiste / Tão cedo desta vida descontente / (...) Se lá no assento etéreo, onde subiste, / Memória

²⁶¹ BARTHES, Roland. **Fragmentos de um discurso amoroso**, p. 29.

²⁶² CORREIA, Natália. **Cantares dos trovadores galego-portugueses**, p. 69.

²⁶³ Passo, a seguir, à transcrição do poema *Angélica*: Quem é essa mulher / Que canta sempre esse estribilho / Só queria embalar meu filho / Que mora na escuridão do mar // Quem é essa mulher / Que canta sempre esse lamento / Só queria lembrar o tormento / Que fez o meu filho suspirar // Quem é essa mulher / Que canta sempre o mesmo arranjo / Só queria agasalhar meu anjo / E deixar seu corpo descansar // Quem é essa mulher / Que canta como dobra um sino / Queria cantar por meu menino / Que ele já não pode mais cantar” (WERNECK, Humberto. **Chico Buarque, letra e música**, p. 147).

²⁶⁴ CORREIA, Natália. **Cantares dos trovadores galego-portugueses**, p. 85.

desta vida se consente (...)”²⁶⁵.

Ecos da construção do monólogo de interpelação em Chico podem ser encontrados em algumas canções como *Carolina*, *Morena dos olhos d’água* e *Um chorinho*²⁶⁶. Do último poema, transcreve-se um fragmento exemplar do monólogo de interpelação marcado pela ausência da amada: *Ai, o meu amor, a sua dor, a nossa vida / já não cabem na batida (...) vem, morena, / Não me despreza mais, não*. Vale citar, também, o poema/canção *Benvinda*, texto lido acima nesta unidade ou, ainda, *Mulher, vou dizer quanto eu te amo*²⁶⁷ / *cantando a flor / que nós plantamos (...)*.

Apesar de ser uma estrutura bem rara no cancionário português, o diálogo entre dois homens ou entre um homem e uma mulher pode ser encontrado em uma cantiga de Pero Velho de Taveirós²⁶⁸. Trata-se de um diálogo entre dois homens a respeito da beleza da mulher amada por um deles: “– Vi eu donas em recato / e servi-las é o preço / de me achar enamorado. (...) – Dizei-me, pois que as vistes / se vos falaram de amor / e no falar descobristes / qual delas era a melhor”. De igual maneira, Pedro Amigo de Sevilha²⁶⁹ estrutura, em uma de suas cantigas, um diálogo entre duas vozes, masculina e feminina. A primeira voz expressa o sentimento amoroso a partir do momento em que viu a mulher e, em contraponto, a voz feminina na resposta expressa a não-correspondência a esse sentimento. O sujeito lírico masculino narra as circunstâncias do encontro ocorrido durante uma festa religiosa: “Quand’ eu um dia fui em Compostela / em romaria, vi ua pastor / que pois fui nado, nunca vi tan bela, / nen vi a outra que falasse melhor, / e demandei-lhe logo seu amor / e fiz por ela esta pastorela”. Sob o ângulo da narrativa, observa-se que a voz da jovem surge dentro da narração masculina (“E ela disse”), construindo um discurso de rejeição amorosa: “Eu non

²⁶⁵ CAMÕES, Luís de. **Lírica**. Org: José Lino Grunewald. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1992. p. 15.

²⁶⁶ O poema *Um chorinho* foi escrito em 1967 para o filme *Garota de Ipanema*, de Leon Hirszman: “Ai, o meu amor, a sua dor, a nossa vida / Já não cabem na batida / Do meu pobre cavaquinho / Quem me dera / Pelo menos um momento / Juntar todo sofrimento / Pra botar nesse chorinho / Ai, quem me dera ter um choro de alto porte / Pra cantar com a voz bem forte / E anunciar a luz do dia / Mas quem sou eu / Pra cantar alto assim na praça / Se vem dia, dia passa / E a praça fica mais vazia // Vem, morena / Não me despreza mais, não / eu choro é coisa pequena / Mas roubado a duras penas / Do coração // Meu chorinho / Não é uma solução / Enquanto eu cantar sozinho / Quem cruzar o meu caminho, não pára não / Mas não faz mal / E quem quiser que me compreenda / Até que alguma luz acenda, este meu canto continua / Junto meu canto a cada pranto, a cada choro / Até que alguém me faça coro pra cantar na rua” (WERNECK, Humberto. **Chico Buarque, letra e música**, p. 49).

²⁶⁷ *Ibid.*, p. 56.

²⁶⁸ CORREIA, Natália. **Cantares dos trovadores galego-portugueses**, p. 61.

²⁶⁹ SPINA, Segismundo. **A lírica trovadoresca**, p. 302.

vos queria / por entendedor, ca nunca vos vi / se non agora, nen vos filharia / doas que sei que non son pera mi (...).

Pode ser inserida, entre as cantigas de *amor*, essa técnica de dueto entre vozes de sexo diferente, conforme Spina²⁷⁰, quando a primeira fala pertence a uma voz masculina.

Vale lembrar, também, que todo discurso poético reveste-se de várias estruturas, algumas de grande complexidade, entre as quais se encontra o diálogo que, no mundo clássico, apresentava-se na dimensão de conversa em torno de temas filosóficos; em contrapartida, na tradição medieval, o diálogo passa a revestir-se do caráter de debate. Na poética medieval portuguesa, em particular nas cantigas de *amigo*, o diálogo assume duas posturas. Talvez sob a influência dessas duas correntes retóricas, ora apresenta-se como uma conversa, ora como um debate, quase um duelo entre duas figuras²⁷¹. Entretanto, nas cantigas de *amor*, o diálogo assume a postura de conversa em torno de um tema, geralmente, do amor e da louvação de beleza da amada.

A estrutura de apresentação que instaura um diálogo não é freqüente na poética de Chico, mas pode ser comprovada em um poema/canção que, apesar de não estar incluído no *corpus*, encontra-se enquadrado no rol dos textos escolhidos para servirem, de maneira suplementar, à leitura. Trata-se do poema *A mulher de cada porto*²⁷², que se estrutura por duas vozes diferenciadas: a fala masculina marcada pelo pronome *Ele* (*Quem me dera ficar meu amor, de uma vez / Mas escuta o que dizem as ondas do mar*); e a fala feminina, pelo pronome *Ela* (*Quem me dera amarrar meu amor quase um mês / Mas escuta o que dizem as pedras do cais*).

Ainda que as estruturas dos dois cancioneiros possam apresentar semelhanças, observa-se, nos textos de Chico, uma postura diferenciada daquela

²⁷⁰ SPINA, Segismundo. *A lírica trovadoresca*, p. 303.

²⁷¹ ZUMTHOR, Paul. A encruzilhada dos “rhétoriqueurs” (intertextualidade e retórica). *Revista Poética*, Coimbra: Livraria Almedina, n. 27 (Intertextualidades), p. 131, 1979.

²⁷² *A mulher de cada porto* foi escrito em parceria com Edu Lobo, em 1985, para a peça *O corsário do rei*, de Augusto Boal: “Ele: Quem me dera ficar meu amor, de uma / Vez / Mas escuta o que dizem as ondas do / Mar / Seu eu me deixo amarrar por um mês / Na amada de um porto / Noutro porto outra amada é capaz / De outro amor amarrar, ah / Minha vida, querida, não é nenhum mar / de rosas / Chora não, vou voltar // Ela: Quem me dera amarrar meu amor quase um mês / Mas escuta o que dizem as pedras do cais / Se eu deixasse juntar de uma vez meus amores num porto / Transbordava a baía com todas as forças navais / Minha vida, querido, não é nenhum mar de rosas / Volta não, segue em paz // Os dois: Minha vida querido (querida) não é

presente no modelo medieval português, tanto do homem que admite ter muitas amadas (*outro porto outra amada*), rompendo assim com o código de vassalagem, quanto da mulher amada que admite, também, a quebra do distanciamento amoroso e confessa seus amores (*se eu deixasse juntar de uma vez meus / amores num porto / transbordava a baía com todas as forças navais*). Pode-se ler, no poema, o comparecimento, às avessas, da temática da vassalagem amorosa que distingue as cantigas de *amor*.

Uma técnica poética que preexiste no cancioneiro medieval português, ainda que em menor escala na cantiga de *amor*, é o refrão, podendo tal recurso ser exemplificado em uma cantiga de Pai Soares de Taveirós²⁷³: “Como morreu quem nunca amar / se fez pela coisa que mais amou, / e quanto dela receou / sofreu, morrendo de pesar”. Nela, o refrão repete-se no final das quatro estrofes, sendo manifesto pelo verso “ai, minha senhora, assim morro eu”. A voz masculina expressa um crescente de dor que culmina com a morte por amor.

Antecipando as considerações finais, destaca-se a circunstância de nos textos de Chico, além da presença do erotismo, encontrarem-se as marcas de angústia motivadas pela ruptura da relação de amor. Contudo, essas marcas são mais intensas quando o discurso é feminino.

Mas, voltando à leitura dos textos de Chico, constato a freqüência dos procedimentos de repetição de versos ou de estrofes. No texto *Quem te viu, quem te vê*²⁷⁴, que se fundamenta em quatro estrofes, cada uma delas é intercalada pelo refrão: *Hoje o samba saiu procurando você / quem te viu, quem te vê / Quem não a conhece não pode mais ver pra crer / quem jamais a esquece não pode reconhecer*. Outro texto que pode servir como exemplo de vestígio dessa técnica é *Feijoada completa*²⁷⁵, poema formado por quatro estrofes de sete versos, em

nenhum mar de rosas / Ele: Chora não / Ela: Segue em paz” (WERNECK, Humberto. **Chico Buarque, letra e música**, p. 227).

²⁷³ CORREIA, Natália. **Cantares dos trovadores galego-portugueses**, p. 57.

²⁷⁴ WERNECK, Humberto. **Chico Buarque, letra e música**, p. 46.

²⁷⁵ O texto *Feijoada completa* foi composto em 1977 para o filme *Se segura malandro*, de Hugo Carvana: Mulher / Você vai gostar / Tô levando uns amigos pra conversar / Eles vão com uma fome que nem me contem / Eles vão com uma sede de anteontem / Salta cerveja estupidamente gelada prum batalhão / E vamos botar água no feijão // Mulher / Não vá se afobar / Não tem que pôr a mesa, nem dá lugar / Ponha os pratos no chão, e o chão tá posto / E prepare as lingüiças pro tiragosto / Uca, açúcar, cumbuca de gelo, limão / E vamos botar água no feijão // Mulher / Você vai fritar / Um montão de torresmo pra acompanhar / Arroz branco, farofa e a malagueta / A laranja-bahia, ou da seleta / Joga o paio, carne seca, toucinho no caldeirão / E vamos botar água no feijão / Mulher / Depois de salgar / Faça um bom refogado, que é pra engrossar / Aproveite a gordura da frigideira / Pra melhor temperar a couve mineira / Diz que tá dura, pendura a fatura no nosso irmão / E vamos botar água no feijão” (Ibid., p. 151).

que o último verso (*E vamos botar água no feijão*), repete-se, à guisa de refrão, nas demais estrofes.

Em contraponto, vale lembrar que a canção de maestria (mestria ou meestria, segundo Spina)²⁷⁶ é uma espécie poética elaborada com mais apuro de técnica, quase sempre sem refrão, como a seguinte cantiga de D. Dinis: “Por que muito quero muito não desejo / daquela a quem amo e tenho por bem, / pois eu não ignoro e muito bem vejo / que dessa fortuna a mim não convém / gozar a folgança desde que ela seja / o mal do meu bem. Quem tal bem deseja, / o bem de quem ama em bem pouco tem”²⁷⁷.

É possível pensar que a ausência e a diminuição de uso do refrão, nas cantigas de *amor*, estejam ligadas à passagem da tradição oral para a escrita, pois o período áureo da produção ocorre quase em simultâneo com a época da recolha dessa espécie poética já sob forma escrita nos cancioneiros gerais em Portugal.

Considera-se válido classificar a maioria dos textos de Chico como configurados por essa maneira de estruturar o poema, ou seja, sem apresentar refrão, como *A Rita*, *Aquela mulher*, *Morena dos olhos d’ água* e *Januária*. Assim, esse é um vestígio de composição que aproxima o cancioneiro do trovador brasileiro do cancioneiro medieval de *amor* português.

As razões da quase-ausência de refrão nas cantigas de *amor* não são as mesmas da presença ou ausência do refrão no cancioneiro de Chico. A ausência pode ser decorrente da circunstância de ambas realizarem-se na forma escrita, ainda que os textos de Chico destinem-se, em última análise, a serem reproduzidos oralmente. Por outro lado, a presença do refrão nas duas espécies pode ser explicada à luz da influência da cultura popular e da tradição oral, componentes fortes e ainda atuantes no cancioneiro popular brasileiro.

Na busca de outros vestígios, enfoca-se um outro procedimento de composição das cantigas de *amigo* e de *amor* que é manifesto pela atafinda, quando o trovador medieval galego ou português ata as partes de sua composição poética e expressa, no plano do discurso, o desdobrar de sua temática, sem interrupção, do início ao fim. Do grande inventário possível de ser feito no elenco das cantigas de *amor*, destaco uma produção do trovador Joan

²⁷⁶ SPINA, Segismundo. *A lírica trovadoresca*,

²⁷⁷ CORREIA, Natália. *Cantares dos trovadores galego-portugueses*, p. 247.

Airas de Santiago²⁷⁸, que desde a primeira cobra (“Vi eu donas, senhor, em cas d’ el-rei, / fremosas e que parecian ben / e vi donzelas muitas u andei / e, mia senhor, direi-vos ua ren: / a mais fremosa de quantas eu vi / long’ estava de parecer assi”) até a última estrofe da cantiga (“Come vós, e, mia senhor, perguntei / por donas muitas, que oi loar / de parecer, nas terras andei, / e, mia senhor, pois mi as foron mostrar, / a mais fremosa de quantas eu vi / long’estava de parecer assi”) expõe, sem cortes ou digressões, sentimentos e louvações à amada.

Em *Morena dos olhos d’ água*, de Chico, a voz masculina representa a vassalagem de amor pela morena do começo ao fim do poema, expressando seu discurso amoroso sem digressões, descrições ou desvios narrativos para outros temas desde os primeiros versos (*Morena dos olhos d’ água / tira os seus olhos do mar / vem ver que a vida ainda vale / o sorriso que eu tenho / pra lhe dar*) até o último (*Agora, menina, vem*). Esse poema pode servir de exemplo dos vestígios da atafinda como procedimento medieval de construção poética, o que é partilhado por algumas canções de Chico.

Uma das cantigas de D. Dinis, “Preguntar-vos quero por Deus”, oferece um outro exemplo dos procedimentos de composição, a fiinda, em que o rei trovador discorre sobre as razões de a mulher não corresponder ao sentimento do amado, terminando com a fiinda, que encerra o poema: “Mais, senhor, ainda com bem / se cobraria bem por bem”²⁷⁹.

Tal recurso pode ser lido em *Madalena foi pro mar*²⁸⁰, quando o narrador lírico de Chico constrói um tipo de fiinda, na quarta estrofe, formado por apenas dois versos, um dístico: *Madalena foi pro mar / E eu fiquei a ver navios*. Por sua construção, a fiinda difere das outras três estrofes formadas por uma sextilha seguida de dois quartetos.

Estudiosos do medievalismo português admitem, em sua maioria, a existência de um certo paralelismo nas cantigas de *amor*. Spina afirma que a “invasão do paralelismo”, nas referidas cantigas, é recurso herdado da tradição oral e, para comprovar essa tese, cita Sílvio Júlio, para quem “o refrão e o paralelismo” configuram-se em recursos da cultura popular e da cultura de povos primitivos, recursos esses que são “estilizados” e “aproveitados pela poesia

²⁷⁸ SPINA, Segismundo. *A lírica trovadoresca*, p. 301.

²⁷⁹ SPINA, Segismundo. *A lírica trovadoresca*, p. 312.

²⁸⁰ WERNECK, Humberto. *Chico Buarque, letra e música*, p. 38.

culta”²⁸¹.

Ao aprofundar a questão, Spina afirma que o “paralelismo exige que, pelo menos no início, as estrofes se assemelhem”²⁸², como na cantiga de D. Dinis da qual transcrevo a primeira estrofe: “De um tal homem sei eu, ó bem talhada!, / que por vós tem a morte assinalada; / vede quem é e então sereis lembrada: / de mim, senhora”. Há a intenção de justificar as semelhanças de repetição encontradas nos versos iniciais da segunda estrofe (“De um tal homem sei eu que tem por sorte”) e da terceira estrofe (“De um tal homem sei eu a quem matais”)²⁸³.

Vestígios dessa técnica podem ser encontrados, por exemplo, no texto de Chico lido acima *Mulheres de Atenas*. Os dois primeiros versos de cada uma das cinco estrofes do poema assemelham-se à técnica do paralelismo das cantigas de *amor* portuguesas. Essa técnica apresenta variantes, uma das quais representada nesse poema, cujo recurso poético consiste em repetir os dois primeiros versos de cada cobra, sendo o primeiro verso repetido de forma igual e o segundo, com ligeira alteração, em ordem decrescente de significados. Destaca-se que o dístico inicial, além de abrir as estrofes, processa a ligação entre elas e que o fechamento do poema é montado com o mesmo dístico, constituindo, assim, uma forma de paralelismo.

Aqui se evidencia o esquema que Spina cita como capaz de lembrar o exemplo de D. Dinis: “Un tal ome sei eu, aí, bem talhada, / que por vós ten a sa morte chegada; / vedes quen é e seed’ en nembrada: / eu, mia dona! // Un tal ome sei eu, que preto sente / de si morte chegada certamente; / vedes quen é e venha-vos en mente: / eu, mia dona! // Un tal ome sei eu – aquest’ oíde – / que por vós morre, vó-lo en partide; / vedes quen é e non xe vos obride: / eu, mia dona!”²⁸⁴.

Também, podem ser lidos vestígios dessa técnica em outro texto de Chico denominado *Ela e sua janela*, quando em cada uma das três estrofes repete-se, com ligeiras alterações, os três versos iniciais, perfazendo um total de nove versos repisados: *Ela e sua menina / Ela e seu tricô / Ela e sua janela*

²⁸¹ SPINA, Segismundo. *A lírica trovadoresca*, p. 393.

²⁸² *Ibid.*, p. 393. A informação sobre a estrutura do paralelismo também pode ser encontrada em LAPA, M. Rodrigues. *Lições de Literatura Portuguesa: época medieval*. 6. ed. Coimbra: Ed. Limitada, 1966. p. 131.

²⁸³ CORREIA, Natália. *Cantares dos trovadores galego-portugueses*, p. 243.

²⁸⁴ LAPA, M. Rodrigues. *Lições de Literatura Portuguesa*, p. 136.

espiando; Ela e um fogareiro / Ela e seu calor / Ela e sua janela, esperando; Ela e seu castigo / Ela e seu pena r/ Ela e sua janela, querendo.

Além do exemplo acima citado, o texto *Cotidiano* é mais um poema que revela ecos do esquema paralelístico ao repetir o primeiro verso, com ligeira alteração, na abertura de todas as seis estrofes: *Todo dia ela faz tudo sempre igual.*

Grande parte das cantigas de *amor* abre-se com a invocação à *Senhora*. O trovador, já referido, Pai Soares de Taveirós²⁸⁵ constrói, em muitas de suas cantigas, uma espécie de invocação que consta do verso final de cada estrofe: “ai minha senhora, assim morro eu”. Esse texto, de acordo com a classificação de Natália Correia, configura-se em cantiga de *amor* de refrão. Outro trovador, Bernaldo de Bonaval²⁸⁶, expressa a dor da saudade num apelo a Deus pela “dona que eu sirvo e que muito adoro”. Também, o trovador Fernão Velho²⁸⁷ exprime a dor de perder o amor “quanto, senhora, de vós receei”. De igual maneira, Nuno Fernandes Torneol²⁸⁸ expõe a dor pela partida da amada: “se em partir, senhora minha”. Em outra cantiga de D. Dinis, o sujeito lírico narra a felicidade que lhe seria proporcionada no caso de seu sentimento de amor ser correspondido (“senhora, tanto eu queria”²⁸⁹) e descreve, de forma breve, a beleza de que é portadora a “senhora que bem pareceis”²⁹⁰.

Em Chico, a invocação, que se aproxima algumas vezes da evocação, acontece, em maior freqüência, com o emprego do nome feminino, como no texto *A Rita, que levou meu sorriso*, ou no poema *Januária, que Toda gente homenageia / Januária na janela*. Em outro poema de Chico, ele inicia o desenho da figura feminina: *Carolina / nos seus olhos fundos*. No texto *Madalena foi pro mar / e eu fiquei a ver navios*, o nome vai principiar a narração poética. Já em *Benvinda*, o sujeito lírico identifica o nome da mulher à ação de bem acolher a amada. A nomenclatura feminina em *A Rosa garante que é sempre minha*²⁹¹

²⁸⁵ CORREIA, Natália. *Cantares dos trovadores galego-portugueses*, p. 57.

²⁸⁶ *Ibid.*, p. 84.

²⁸⁷ *Ibid.*, p. 116.

²⁸⁸ *Ibid.*, p. 216.

²⁸⁹ *Ibid.*, p. 241.

²⁹⁰ *Ibid.*, p. 253.

²⁹¹ O poema *A Rosa* foi escrito em 1979: “Arrasa o meu projeto de vida / Querida, estrela do meu caminho / Espinho cravado em minha garganta / Garganta / A santa às vezes troca meu nome / E some // E some nas altas da madrugada / Coitada, trabalha de plantonista / Artista, é doída pela Portela / Ói ela / Ói ela, vestida de verde e rosa // A Rosa garante que é sempre minha / Quietinha, saiu pra comprar cigarro / Que sarro, trouxe umas coisas do Norte/ Que sorte/ Que sorte, voltou toda sorridente// Demente, inventa cada carícia/

estabelece uma analogia com a flor, e no poema *Não fala de Maria*²⁹² (*Maria lembra mar*) o sujeito lírico compara a mulher aos elementos marinhos.

A seguinte cantiga de João Garcia de Guilhade registra o tema dos sofrimentos do poeta em paralelo ao endeusamento da mulher amada: “Quantos o amor faz padecer / penas que eu tenho padecido, / querem morrer e não duvido / que alegremente queiram morrer. / Porém enquanto vos puder ver, / vivendo assim eu quero estar / e esperar, e esperar”²⁹³. Da mesma maneira, Bernaldo de Bonaval apresenta a *Senhora* numa posição de superioridade: “A dona que eu sirvo e muito adoro / mostrai-ma, ai Deus! Pois que vos imploro, / se não dai-me a morte”²⁹⁴.

Esse endeusamento da mulher amada, uma espécie de distanciamento, pode ser percebido no poema de Chico *Januária*, poema já lido nesta unidade e que toca na vassalagem amorosa, pois *toda gente homenageia / Januária na janela*. Vale destacar o retorno do tema da janela, que pode ser lido como uma espécie de nicho onde estão colocadas imagens para serem louvadas pelos devotos.

Pai Soares de Taveirós constrói uma de suas cantigas em torno da temática da desventura de não lhe fazer bem a dama eleita, além de vê-la arrebatada por outro: “Como morreu quem nunca amar / se fez pela coisa que mais amou, / e quanto dela receou / sofreu, morrendo de pesar, / ai, minha senhora, assim morro eu”²⁹⁵.

Ainda, um último aspecto poético a ser destacado é a aproximação

Egípcia, me encontra e me vira a cara / Odara, gravou meu nome na blusa / Abusa, me acusa / Revista os bolsos da calça / A falsa limpou a minha carteira / Maneira, pagou a nossa despesa / Beleza, na hora do bom me deixa, se queixa / A gueixa / Que coisa mais amorosa / A Rosa // Ah, Rosa, e o meu projeto de vida? / Bandida, cadê minha estrela guia / Vadia, me esquece na noite escura / Mas jura / Me jura que um dia volta pra casa / ?Arrasa o meu projeto de vida/ Querida, estrela do meu caminho / Espinho cravado em minha garganta / Garganta/ A santa às vezes me chama Alberto / Alberto / Decerto sonhou com alguma novela / Penélope, espera por mim bordando / Suando, ficou de cama com febre / Que febre / A lebre, como é que ela é tão fogosa / A Rosa // A Rosa jurou seu amor eterno / Meu terno ficou na tinturaria / Um dia me trouxe uma roupa justa / Me gusta, me gusta / Cismou de dançar um tango // Meu rango sumiu lá da geladeira / Caseira, seu molho é uma maravilha / Que filha, visita a família em Sampa / Às pampa, às pampa / Voltou toda descascada // A fada, acaba com a minha lira / A gira, esgota a minha laringe / Esfinge, devora a minha pessoa / À toa, a boa / Que coisa mais saborosa / A Rosa // Ah, Rosa, e o meu projeto de vida? / Bandida, cadê minha estrela guia? / Vadia, me esquece na noite escura / Mas jura / Me jura que um dia volta pra casa” (WERNECK, Humberto. *Chico Buarque, letra e música*, p. 180).

²⁹² Ibid., p. 89.

²⁹³ CORREIA, Natália. *Cantares dos trovadores galego-portugueses*, p. 125.

²⁹⁴ Ibid., p. 85.

²⁹⁵ Ibid., p. 57.

desses poemas/canções à cadência de elegia oriunda da temática dos sofrimentos de amor. Talvez, o mais expressivo exemplo da atmosfera de elegia encontra-se na seguinte cantiga de Joham Rroiz de Castell' Branco, presença constante em antologias de poesia medieval: “Senhora partem tam tristes / meus olhos por vos, meu bê, / que nunca tam tristes vistes / outros nenhuns por ninguém. // Tam tristes, tam saudosos, / tam doentes da partyda, / tam canssados, tão chorosos, / da morte mays desejosos / cem myl vezes que da vida. / Partem tam tristes os tristes, / tam fora d'esperar bem, / que nunca tam trystes vistes / outros nenhuns por ninguém (...)”²⁹⁶.

Os traços de melancolia no cancionero de Chico são percebidos em alguns textos, servindo para exemplificar a afirmativa no poema/canção *A Rita*, em que a voz masculina expressa a solidão deixada após a partida da amada: *arrancou-me do peito*.

Um outro texto, *Carolina*, de forte tom elegíaco, representa *a dor de todo esse mundo em seus olhos fundos*. Em *Cotidiano*, a melancolia configura-se na incapacidade de mudar a rotina do dia-a-dia, na persistência das mesmas ações: *todo dia ela faz tudo sempre igual*.

Já no poema/canção intitulado *Ela e sua janela*, o leitor depara-se com o sentimento de desencontro: *imagina ela / por onde ele anda*. Da mesma maneira, o eu lírico de *Morena dos olhos d' água* registra o sentimento de falta provocado pelo abandono da amada: *meu canto ainda lhe implora, morena*. Assim, imbricam-se os temas do sofrimento amoroso e do distanciamento da mulher amada.

Não considero ocioso esclarecer que os resultados da leitura que se encontram espalhados nesta unidade são sistematizados quando retomados, refletidos e questionados na unidade seguinte.

²⁹⁶ OLIVEIRA, Corrêa de; MACHADO, Saavedra. **Textos portugueses medievais**, p. 210.

3 À GUIA DE CODA: atando e questionando resultados, e refletindo questões diversas

Nesta última unidade, à guisa de coda, faz-se o percurso de forma pendular, num traçado longitudinal, primeiro retomando as pontuações teóricas que introduzem a dissertação, a definição do percurso e as unidades de leituras; segundo indo a contrapelo e sintetizando, em trajetória às avessas, do fim ao início, os resultados das leituras até imbricá-los às questões teóricas levantadas na introdução com o objetivo final de atar as pontas, de cotejar resultados da leitura e de refletir sobre aspectos teóricos da poética de Chico Buarque.

Como um prólogo a essa proposta final, antes de elaborar as visões unificadoras das leituras axiais e de suas leituras complementares e cotejá-las com a base teórica, faz-se necessário o retorno a algumas questões que fundamentam, justificam e legitimam a dissertação.

Primeiramente, para assinalar que, para alguns críticos, a divisão de cunho artificial entre o discurso musical e o discurso verbal, entre a linha melódica e a letra da canção, configura um problema ainda recente do pensamento crítico moderno, não sendo o mesmo reconhecido por algumas correntes. A fortuna crítica do assunto não é muito abundante, talvez, em decorrência da legitimidade de tal partição não ser unânime entre os críticos. Entretanto, acredita-se que as teorias documentadas na introdução foram suficientes para legitimar essa linha de pesquisa e para servir de embasamento teórico às propostas de leituras que alimentam a presente dissertação cujos resultados passam a ser sintetizados, questionados e refletidos aqui.

Contudo, duas posições são agora referenciadas, sob forma de breve digressão, com o objetivo de reforçar as posições teóricas assumidas como ponto de partida da pesquisa. Uma delas assenta-se na circunstância das cantigas medievais que, apesar de serem cantadas, não chegaram até nós com notação musical e nem por isso as leituras dos textos ficam prejudicadas por tal ausência. A presente proposta reivindica idêntica postura para o cancionero de Chico Buarque.

Mas há aqui um outro parêntese importante referente a essa questão. Apesar de tudo o que foi dito e registrado a respeito da ausência de notação da música nas cantigas medievais portuguesas, convém fazer uma ressalva, pois algumas delas, valendo destacar sete cantigas de autoria do trovador Martim Codax, sobreviveram em fragmento de pergaminho: a poesia, o texto escrito, e a respectiva escrita musical. Configura-se tal registro uma espécie de exceção que confirma a regra.

A segunda consideração parte do fato de a estética predominante, na época atual, ser assinalada pela liberalidade temática, pela multiplicidade e mescla de conteúdos, pelas variadas manifestações de forma e pelo imbricar dos gêneros literários, todos capazes de emprestarem à obra literária produzida um caráter híbrido. Ressalta-se, ainda, que as noções de originalidade e autenticidade estão enfraquecidas perante as constantes manifestações de caráter intertextual. Assim, quaisquer tipos de intolerância a respeito da possibilidade de um projeto de leitura privilegiar a letra de uma canção como poesia não é nem aconselhável nem razoável.

De outra parte, retoma-se uma das questões metodológicas pontuadas na introdução para reforçar a postura já declarada anteriormente a respeito, por um lado, da grande quantidade de textos, encontrada no cancionero de Chico Buarque, em condições de preencherem os requisitos da pesquisa; e, por outro, da necessidade de limitar o número de textos componentes do *corpus* a fim de atender às propostas e aos limites da dissertação. Tal tarefa constituiu-se na parte mais espinhosa da empresa, pois a trajetória foi permeada pela dúvida sobre a escolha adequada do material poético para compor o *corpus* e pela certeza de a seleção dos textos configuradores da pesquisa e das leituras estar impregnada de inevitável e, às vezes, enganadora subjetividade da pesquisadora.

Registro, ainda, a existência de outro fator importante, além da

subjetividade na opção pelos textos de leitura, fator esse configurado em um certo grau de coragem ao fazer as escolhas teóricas para fundamentar a leitura a ser processada. A diversidade de autores citados na fundamentação teórica enriqueceu a pesquisa, mas em conseqüência aumentou o compromisso da leitura, ampliando o campo da dissertação e dificultando o atar das pontas.

Quanto às diretrizes técnicas da leitura textual, confirma-se que ela se subdividiu, por sua vez, em duas frentes de trabalho, uma centrada um pouco mais na estrutura de composição e outra centrada no discurso de amor. A última, em seu embasamento teórico, privilegiou o pensamento dos autores citados na unidade inicial e enfatizou a teoria do discurso amoroso, conforme Barthes.

Declaro, ainda, necessário ratificar que considerarei, neste trabalho, as marcas, os sinais e os resquícios da intencionalidade e da materialidade textual do discurso amoroso medieval português que podem ser percebidos em alguns poemas/canções de Chico. Assim, as leituras desses vestígios referem-se aos ecos e às reverberações que podem ser percebidos, alguns de forma um pouco mais evidente e outros de forma mais diluída, em textos poéticos, se não oriundos pelo menos tributários de outros textos, no caso em questão das cantigas do trovadorismo da Idade Média em Portugal.

Essa perspectiva de um texto ser tributário de outros anteriores no tempo e no espaço assenta-se, como já foi destacado antes, na visão de estudiosos que, a partir do pensamento de Bakhtin, consideram cada novo texto literário uma reprodução variável em forma, tonalidade e intensidade de textos anteriores. Em outras palavras, o trabalho embasou-se, em parte, na visão de a obra literária atual poder reproduzir, segundo Bakhtin, “de forma, de tonalidade e de intensidade variáveis”, vestígios de outros textos produzidos em espaço ou em tempo distantes, ou em ambos.

Válido é lembrar, neste ponto, que a literatura é sempre um tecido formado de vestígios de outros textos e, ao mesmo tempo, é sempre um único texto, segundo o autor acima citado.

Como terceira consideração, procede-se aqui a uma espécie de revisão da intencionalidade metodológica desta dissertação no que diz respeito às linhas de leitura, uma delas de cunho textual dividida em duas vertentes, a voz de um sujeito lírico feminino e a representação da mulher por uma voz masculina; e a outra de natureza intertextual, concernente à leitura dos vestígios do cancioneiro

medieval português nas letras de algumas canções de Chico Buarque.

Apesar de a proposta metodológica estar expressa várias vezes no decorrer do trabalho e estar repetida neste fechamento, duas advertências devem ser renovadas, referentes às circunstâncias didáticas.

A circunstância primeira diz respeito à leitura textual que não se compromete nem com visão teórica única, nem com técnica única de análise e nem mesmo com uniformidade de leitura dos vestígios que foi efetuada em contraponto à técnica usada na identificação e leitura dos poemas de Chico.

A outra diz respeito à leitura dos vestígios da poética medieval no cancionero de Chico que não assume a dimensão de estudo de literatura comparada, no sentido restrito de comparar uma literatura com outra, incluindo os contextos culturais respectivos. Apesar de, em rigor, não ser um estudo de literatura comparada, emprega-se, no decorrer da leitura intertextual, uma metodologia que se aproxima da comparação sem assumir totalmente os compromissos do método comparativo. Em decorrência, a leitura linear foi substituída por uma leitura em travessias e correlações de cunho analógico efetuada entre os textos medievais portugueses e os textos do trovador brasileiro produzidos na época atual. Daí a necessidade de diversificar a técnica usada quando das identificações e leituras do *corpus* da técnica empregada na leitura dos vestígios das cantigas, de *amigo* e de *amor*, conforme já citado no parágrafo anterior.

Na seqüência, devo esclarecer que, apesar da inclusão de breves traços da biografia e bibliografia, e da maneira de apresentar o texto lírico de Chico envolvido no contexto da vida do poeta, não considero sua lírica como expressão de sentimentos pessoais, mas de um *eu* indeterminado, uma espécie de sujeito lírico ficcional que, por sua vez, expressa situações existenciais e sentimentos comuns a todo ser humano em idêntica situação. Ressalta-se que os movimentos estéticos atuais já firmaram não haver arte sem o conflito criador e de não se constatar a existência do conflito criador sem o indivíduo. Assim, a presença desse binômio legítima, na minha visão, a inclusão de traços biográficos do autor, de sua bibliografia e do registro de algumas circunstâncias contextuais ligadas à produção ou à divulgação de alguns textos incluídos no *corpus*.

Sobre a questão, vale lembrar o pensamento de Adorno, para quem o mergulho no individuado conduz o lírico às raízes mais profundas do universal

humano, por sua vez social. Já constitui um lugar-comum a afirmação de não existir um texto de arte que não compartilhe de modo simultâneo da dimensão individual e da dimensão social.

Em decorrência, o contraponto e a fusão da expressão pessoal e universal, direcionados ambos ao social, permitem aqui questionar e refletir sobre pontos mínimos a eles relacionados. Assim, a questão de separar ou de unir o autor como indivíduo da vida real do produtor da obra de arte, levantada na introdução, encontra-se respondida no decorrer da leitura que, a partir de embasamentos teóricos, comprova a existência de vários sujeitos líricos envolvidos na mesma temática existencial manifesta em fragmentos do discurso amoroso da ausência. Os discursos amorosos individuais, feminino e masculino, em Chico, encontram-se investidos de uma idêntica visão universal, característica do ser humano.

Perguntou-se na introdução: o autor está oculto, disfarçado ou desaparecido na máscara do narrador lírico por ele criado? A leitura comprovou, como resposta possível, a existência da máscara de dois narradores líricos fundamentais, um expresso por voz feminina e outro, por voz masculina, e cada um, por sua vez, apresentando nuances. Porém, ambos os sujeitos líricos comungam da mesma temática do desencontro de amor e manifestam-se por um discurso amoroso comum motivado por diferentes figuras de ausência, conforme foi assinalado no decorrer dos procedimentos de leitura.

Talvez, em lugar de buscar o autor oculto, disfarçado ou desaparecido sob a máscara do *eu* lírico, deva-se falar em Chico como o poeta que se desdobra em sujeitos líricos de muitos matizes, tons e nuances, que se encontram amalgamados nas múltiplas faces do *eu* universal, o homem diante da problemática do amor e da solidão.

Dois aspectos do cancionero de Chico levam-me a pensar na poética de Fernando Pessoa: a capacidade de desdobramentos do *eu* lírico e o tema da solidão. Em Pessoa, os desdobramentos são diferentes em graus e modalidades, chegando ao processo de heteronímia tão celebrado e do qual não cabe aqui espaço para desenvolvimento. Em Chico, constata-se a existência do desdobramento fundamental em duplo *eu* poético, o feminino e o masculino, conforme vem sendo assinalado ao longo do trabalho e frisado aqui. E esses sujeitos líricos compartilham, quase sempre, da temática do amor e do discurso

amoroso da ausência. O compartilhar o discurso da solidão, ainda que revestido de figuras poéticas diferenciadas, ocorre também em Fernando Pessoa. Ambos são poetas, em graus diferentes, da unidade na multiplicidade, ambos buscam a unidade: amorosa em Chico e cósmica em Pessoa. O processo de solidão diversifica-se na produção dos poetas: em Chico, a solidão apresenta-se, com maior frequência, sob forma de desencontro amoroso, o que deixa entrever a busca da unidade através do ato de amor; porém, em Pessoa, o processo de solidão reveste-se, segundo Maria da Glória Padrão, “de infinidade cósmica, divorciado dos outros por se ter adiantado demais aos companheiros de viagem e afastado de si próprio por não encontrar a unidade que nem os deuses têm”²⁹⁷.

Fechando a digressão, retoma-se a circunstância de Chico ser considerado o poeta brasileiro da atualidade que mais sensivelmente capta, em sua produção, o perfil das mulheres, afirmativa de Adélia Bezerra de Meneses, citada na primeira parte do trabalho, cuja visão crítica não se invalida diante das palavras do autor que, em entrevista recente, posiciona-se em discordância com a reputação, imposta pela crítica interpretativa de sua obra, de conhecedor da alma feminina.

Vale reproduzir aqui o pensamento de Chico que, de forma contraditória, pode ser aplicado ao tema a favor da interpretação de Adélia, quando afirma não ser a intenção que torna válido o ato, mas o resultado dele decorrente.

Esse pensamento de Chico põe em cena posições antagônicas: a da crítica literária que, pela voz da ensaísta supracitada, embasa-se no pressuposto de todo texto admitir múltiplas interpretações, sendo cada uma delas uma das possíveis leituras; e a voz do autor que declara a intencionalidade oposta à leitura de sua obra.

Porém, em discordância com a intenção do poeta, os textos falam por si e qualquer texto depois de escrito ganha vida própria, passando para o domínio da leitura, daí sua legitimidade interpretativa e crítica.

Eis um confronto que poderia, talvez, ter merecido com proveito uma atenção maior dos que se dedicam à leitura da obra de vários autores, inclusive de Chico: a dissonância da voz autoral com a voz crítica. Mas essa é outra leitura da qual não cabe aqui dela se aproximar em virtude de não estar incluída no

²⁹⁷ PADRÃO, Maria da Glória. **A metáfora em Fernando Pessoa**. Porto: Editorial Nova, 1973. p. 27-28.

projeto da presente dissertação.

Contudo, ambos os testemunhos apresentam validade: o testemunho de Chico como informação válida para um estudo a respeito de seu processo de criação; e o testemunho de Adélia como produto válido de uma leitura sobre a dimensão poética da presença feminina na obra do poeta e compositor.

E, por último, abre-se novo espaço para registrar que, apesar de a temática do amor em Chico expressar-se, muitas vezes, com alguns sinais da lírica amorosa medieval portuguesa, quase sempre, centrada nos desencontros de amor, em outras vezes, surge revestida de fragmentos de uma matéria bem mais antiga, parecendo remontar ao mito do desencontro amoroso de Tristão e Isolda, ponto de partida do ensaio de Rougemont, ou portar a carga passional e recorrente, na literatura ocidental, do mito grego de Afrodite, a deusa do amor. Em outras palavras, o amor como pólo centrífugo e centrípeto da vivência humana.

Isso não significa que Chico tenha buscado inspiração direta nessas fontes eruditas, medievais ou clássicas, nem é intenção deste trabalho buscar as raízes de tais sinais, até porque o objetivo da dissertação foi apenas apontar para alguns fragmentos da temática amorosa em sua lírica como marcas diluídas, “ecos e reverberações”, de uma longa tradição portuguesa, ainda que ela possa remontar a períodos anteriores ao medievalismo. Essa tradição, por sua vez, pode lançar suas raízes na cultura popular do continente ibérico, na cultura cortesã da região provençal ou na longa linhagem do lirismo ocidental.

Considero válido reforçar o registro feito durante o processo das leituras de não ocorrer, nas fragmentadas narrativas poéticas de Chico, uma história de amor que forneça o testemunho do encontro pleno e duradouro entre duas pessoas, pois a recorrência temática processa-se em torno do desencontro, da separação ou da união que se mantém apesar da ausência, quase constante, de um dos parceiros.

Dessa maneira, apesar de não ser comum, na poética de Chico, a figura do discurso de uma história de amor bilateral e gratificante para ambas as partes, registro, quase à guisa de exceção, tal presença em um poema/canção, *Aquela Mulher*, expresso pela voz de um sujeito lírico masculino que, apesar da ausência física da mulher amada, enaltece a figura feminina da parceira e a realização amorosa de comunhão carnal, plena e satisfatória para ambos. Contudo, o discurso amoroso das alegrias do amor em Chico é presença rara.

Acrescento, ainda, que grande parte da obra lírica de Chico comprova a presença fundamental de sentimentos mais freqüentemente interligados às dores do amor expressas em várias figuras do discurso amoroso da ausência, conforme foi demonstrado no decorrer de ambas as vertentes da leitura. Entretanto, não se encontram, na poética de Chico, nem a preocupação conceitual com o sentimento de amor nem o registro de uma trágica história de cunho amoroso, mas somente detalhes, fragmentos da história de um relacionamento amoroso que se rompe. Só há uma história a ser contada, o desencontro amoroso, e só a mesma história, em suas pequenas variações, a ser reescrita por dois sujeitos líricos, o feminino e o masculino.

A partir daqui, em contraposição à trajetória cumprida ao longo do trabalho, a jornada de retorno inicia-se com a síntese e o cotejo dos resultados da leitura dos poemas de Chico expressos por um *eu* lírico masculino a representar de forma poética a figura feminina.

Alguns dos textos lidos foram construídos por sujeitos líricos masculinos, sendo esse ângulo de produção o procedimento mais comum na poética de Chico e em quase toda a poética ocidental, que se expressa, geralmente, na representação da mulher como símbolo do sentimento de amor. No decorrer da leitura, surgiram várias questões que merecem ser, aqui, retomadas e refletidas.

A questão inicial, apesar de não ser talvez a mais importante, está ligada à voz masculina que revela o perfil psicológico do amante sofredor e abandonado, mas tal sofrimento é motivado mais pelo seu caráter de amante infiel e menos pela infidelidade da parceira. As imagens narrativas configuram detalhes de uma “tempestade” que não ocorre, de uma chuva que não ensopa. Não se encontram expressões mais profundas do sentimento de amor, pois tal postura é reservada à criação e à descrição de sentimentos de dor ou de exaltação erótica quando o sujeito lírico é uma figura feminina.

Buscou-se, na introdução da unidade *A representação da mulher*, alguns aspectos: a representação em si, a figura da mulher representada, o tema do amor que estreita essa relação amorosa e o discurso por ela motivado.

Durante todo o percurso de leitura, foi assumida a representação das relações de amor como uma criação poética capaz de mesclar a imaginação com a possibilidade mimética de contextualizar tal relacionamento em um cotidiano que, mesmo não se firmando em descrições detalhadas, define-se como um

espaço do mundo real. Essa semelhança com o cotidiano da realidade é mais acentuada quando a voz é feminina. Quando a voz é masculina, a semelhança tende, às vezes, a diluir-se, assumindo um caráter mais abstrato.

Chico Buarque cantou a mulher sob vários nomes e múltiplos perfis. Aqui são retomados apenas aqueles que integraram o *corpus*. *Mulheres de Atenas*, *Eu te amo*, *Cotidiano*, *Morena de Angola*, *Carolina*, *Januária*, *A Rita*, *Morena dos olhos d'água*, *Geni e o Zepelim*, *Aquela mulher* são representações de algumas das inúmeras mulheres buscadas pelo sujeito lírico.

Mas que mulher é essa? A mulher representada nos poemas de Chico, nos textos escolhidos para configurarem o segundo grupo, apresenta, primordialmente, dupla face.

A primeira desenha o perfil feminino de amada que rompe a relação amorosa e faz sofrer o sujeito lírico. As razões da ruptura são diversas, conforme já foi apontado durante a leitura. Em decorrência, as ações de não-correspondência amorosa, que em sua maioria são motivadas pelo distanciamento da amada e pelo abandono do convívio do amor, configuram-se, em menor grau de escala, de responsabilidade feminina. Essa postura processa-se em contraponto com a leitura dos poemas veiculados por um sujeito lírico feminino, quando é ela quem vivencia as ações de amar e, quase sempre, as dores de ser abandonada e, algumas vezes, de abandonar a convivência amorosa em razão dos sofrimentos causados pela infidelidade do parceiro.

Na outra face, depara-se com a construção da figura feminina em postura distanciada, capaz de desempenhar um único papel, o de ser admirada e amada sempre a distância. A última característica pode remeter o leitor à cantiga de *amor* medieval, quando a amada mantém o distanciamento e a atitude de não-correspondência ao sentimento expresso pelo trovador, que lamenta não a ausência do corpo da amada, mas a indiferença de sua alma.

Em ambas as faces, a mulher amada é representada como uma figura cheia de graça e cujos traços decantados são mais morais do que físicos. Há um certo caráter abstrato nessa construção poética, capaz de aproximar, também, algumas canções de Chico das cantigas de *amor* do cancionero medieval português.

Vale antecipar tal semelhança, pois a poética do sujeito lírico, nas cantigas de *amor*, funda-se na construção de uma imagem feminina cujo perfil é

desenhado em tessitura manifesta pelo caráter de abstração, o que a diferencia das cantigas de *amigo* que definem melhor tanto a relação amorosa, capaz de representar uma situação real, quanto o cenário expresso pela plasticidade das curtas descrições do ambiente.

Também, a postura do distanciamento feminino, em Chico, parece repetir a figura da mulher das cantigas de *amor* do trovadorismo português, uma mulher sempre jovem, perfeita, endeusada e em eterna atitude de espera: uma nova Penélope. Lembro o que já foi citado, anteriormente, sobre a representação de o trovador medieval traduzir a figura de uma mulher idealizada e distante. Esse distanciamento em Chico reveste-se na atitude feminina de espera paciente do amor.

No cancionero de Chico, foi lida semelhante representação em *Carolina*, a imagem de uma mulher passiva e distante na posição de espera. Também, o distanciamento e o comportamento idealizado da mulher podem ser encontrados na construção de outras figuras femininas como em *Mulheres de Atenas*. O que distingue o perfil dessas duas figuras femininas centra-se na passividade amorosa e espera do amado idealizado de *Carolina* em oposição à fidelidade amorosa e à atividade de espera dos maridos das *Mulheres de Atenas*.

Convém questionar se o perfil feminino, revelado pela voz masculina nos poemas lidos, pode ou não apontar para a figura desejada, talvez, pelo imaginário masculino: uma mulher bela, fiel e tolerante. Todavia, mesmo em poemas expressos por voz masculina, encontra-se em poemas, como *A Rita* e *Aquela mulher*, a presença de mulheres portadoras de um outro perfil psicológico: mulheres que se posicionam de forma ativa no relacionamento amoroso. Novamente, depara-se com a multiplicidade criativa do perfil feminino em Chico.

Em contraposição a esse possível imaginário masculino, em *Geni* e *o Zepelim* surge um retrato feminino diferenciado, agora desenhando a figura de uma mulher ativa, fora dos padrões idealizados de comportamento, participante da realidade e capaz de um supremo sacrifício pelo próximo, ainda quando este lhe tenha sido sempre hostil.

Também concernente à leitura dos vestígios do cancionero português, ratifico um aspecto que a pesquisa teórica já estabeleceu a respeito de a dama representada nas canções trovadorescas não ter existência real e do amor cantado não ser realmente vivenciado pelo poeta.

Essa postura amorosa e outras assumidas pelos sujeitos líricos nos poemas de Chico são, igualmente, fruto de convenções poéticas e, portanto, todas de caráter ficcional, o que não invalida a possibilidade de coincidência do real com o ficcional. Em decorrência, tanto para o poema trovadoresco português da Idade Média quanto para a poética de Chico, a circunstância da autenticidade ou não dos sentimentos representados na poesia é irrelevante. O amor expresso, por mais formal que seja poeticamente, pode ser campo de experiência do *eu* lírico, universal e social, independentemente de sua experiência amorosa.

Por outro lado, o discurso amoroso expresso pelo sujeito lírico masculino representa a figura da ausência da amada e do sofrimento por ela causado, ainda que a descrição desse sentimento não produza impacto, talvez pela ausência de uma descrição mais profunda dessa dor, descrição que se evidencia, às vezes, com mais intensidade quando o sujeito lírico é construído por voz feminina.

Em decorrência, a celebração do desencontro amoroso, que se processa por um discurso de tom elegíaco, é motivada pelo abandono da mulher que, ao que tudo indica, manteve-se fiel até chegar ao limite de sua tolerância. A partida da mulher pode, também, decorrer em razão de um sentimento de vingança, como acontece em *Atrás da porta* e *Bem-querer*. Nesses textos, o ato de abandono, apesar de apresentar um caráter de revanche, deixa entrever, ainda, a persistência do sentimento de amor.

Em consonância com a proposta estabelecida, a leitura comprovou que a temática desenhada em alguns poemas de Chico, aqueles emitidos por um sujeito lírico masculino, configura-se, predominantemente, na forma do discurso da ausência, discurso que se abre em diferentes figuras do desencontro amoroso, pelo abandono realizado pela mulher, pela ausência desenvolvida na espera da amada, pela ausência configurada pelo distanciamento apesar da presença física da mulher, além da ausência da figura feminina desejada.

Assim, a celebração do desencontro amoroso que se processa em texto de caráter elegíaco pode ser motivada pelo abandono da convivência conjugal. E a partida decorre mais dos sofrimentos do amor não correspondido com a mesma intensidade e menos dos sentimentos de vingança pela infidelidade do parceiro.

O tema do desencontro expressa-se, na circunstância acima apontada, por um discurso amoroso que representa a figura da ausência da amada motivada pelo seu abandono, servindo de exemplo o texto *A Rita*. Por motivações

diferentes, em *Ela e sua janela* e *Morena dos olhos d'água*, o discurso nesses textos é representado pelas figuras do distanciamento da realidade amorosa e da ausência física da amada.

Os poemas *Januária* e *Carolina* apresentam o discurso amoroso da ausência motivado pelo distanciamento e pela não-correspondência amorosa, ainda que em ambos a figura feminina esteja presente.

Em contrapartida, o poema *Aquela mulher* assenta-se em um discurso amoroso motivado pela ausência física da amada, cujo perfil amoroso é de natureza erótica.

Sob o aspecto formal, reafirmo que o desencontro amoroso expressa-se, quase sempre, pelo solilóquio que pode ser constatado nos poemas *A Rita*, quando o desencontro ocorre pelo abandono por parte da mulher, *Ela e sua janela* e *Januária*, quando o distanciamento físico da mulher amada e o perfil psicológico de passividade não permitem espaço para participação no jogo amoroso, e *Cotidiano*, quando a motivação do desencontro reflete o tédio das relações de amor provocado pelas ações femininas rotineiras.

Recorda-se que a leitura teórica constatou ser o solilóquio a forma mais adequada para simbolizar o desencontro amoroso, por expressar-se em um canto solitário, um solo melancólico, que canta as dores do amor.

As cantigas de *amor* do cancionero português são construídas por voz masculina em tom elegíaco e, em maior frequência, sob a modalidade de solilóquio que, por sua vez, expressa melhor o gênero lírico e melhor, ainda, essa espécie do lírico. O tom elegíaco está presente nos textos do trovador brasileiro estudado, principalmente, quando a voz masculina diz do desencontro amoroso e se expressa em discurso marcado pela ausência da amada.

Essa fala masculina de espera da amada foi construído, às vezes, sob forma de monólogo de interpelação, por uma voz masculina em atitude de espera, por exemplo, nos textos *Morena dos olhos d'água* e *Carolina*.

Em síntese, declara-se que, na categoria de vestígios estruturais e formais do trovadorismo português medieval, foram comprovadas as presenças, nos textos de Chico Buarque, das estruturas do solilóquio, do monólogo de interpelação e da forma dialogal de tenção. Observou-se, tanto nas cantigas medievais como nas canções de Chico, o emprego do paralelismo, do refrão, do dobre, além da anáfora, da fiinda e da atafinda.

Antes de passar à tarefa de atar as pontas das leituras, a textual e a intertextual, da unidade que trata da construção poética expressa por voz feminina, cabe um testemunho inicial para registrar a pouca freqüência, na Literatura Brasileira, de poesias emitidas, tanto no aspecto ficcional quanto no processo de autoria, pelo ângulo da voz e da visão de mulher. No decorrer da leitura, assinalei a ocorrência da voz feminina, ainda que de maneira pouco comum, nas poéticas de Gonçalves Dias e Castro Alves.

Mas esse procedimento diferencia-se do fazer artístico encontrado em Chico. Nos dois poetas românticos, a voz feminina está particularizada em personagens que simbolizam elementos sociais marginalizados: a mulher escrava e a mulher índia. Em Chico, a voz feminina, em suas posturas de nuances diferenciadas, não se reveste de atributos de personagem do poema nem se particulariza como representante único do perfil feminino. Ao contrário, a voz feminina, pela indefinição e multiplicidade de suas nuances psicológicas, parece aproximar-se da dimensão coletiva como uma representação do feminino.

Há um aspecto interessante nessa questão, pois, se de um lado constata-se a raridade da voz feminina como sujeito lírico, por outro lado, a presença feminina foi e continua sendo tema marcante de poetas da alta literatura, e a mulher é a eterna musa dos poetas populares.

Também, a figura feminina foi e continua sendo representada por poetas da música popular de ontem e de hoje. Daí a recorrência da voz feminina emissora de um discurso poético produzido pelo poeta da música popular brasileira Chico Buarque, observada em uma parcela significativa de seu cancionário, num total de quase vinte textos, dos quais nove se encontram incluídos no objeto da leitura.

Aqui a mulher é, ao mesmo tempo, o sujeito lírico e o elemento participante da relação amorosa. É, simultaneamente, o emissor e o objeto da emissão.

Mas quem é a mulher que fala em suas canções? A pergunta mais adequada talvez seria a respeito de a fala ser não de uma única mulher, mas de essas falas pertencerem às múltiplas faces do feminino no cancionário de Chico.

Em complemento à pergunta primeira, sucede outra. De que modo a mulher construída pela poética de Chico configura-se como representação do feminino? Ou melhor, quais as figuras femininas, nos poemas/canções de Chico,

espelham as nuances do feminino?

A título de síntese exemplar, destaco aqui algumas das figuras femininas encontradas ao longo dos procedimentos de pesquisa e leitura. Uma delas é construída pela figura de uma prostituta que usa seu corpo como arma de sedução, fonte de prazer seu e dos homens. *Folhetim* é o auto-retrato de uma dessas mulheres. A imagem de mulheres que vivem em torno do prazer em *Ana de Amsterdam* e *Tatuagem* reforça o enfoque da figura de mulher pública, de mulher que utiliza o corpo como fonte de sobrevivência.

Porém, em outros textos, a imagem de mulher submissa, do tipo “Amélia” ou “mulher de malandro”, emerge de maneira bastante forte em *Sem açúcar*, *Atrás da porta* e *Com açúcar, com afeto*. Essas figuras constituem a outra face dos sentimentos de mulheres que, apesar de todo desgaste emocional, ainda vivem em função do parceiro.

Outro aspecto intrigante dessa variação aponta para a função social da figura feminina que exerce, na relação amorosa, diferentes papéis: de companheira, de amante, de prostituta e de amiga.

A voz lírica, em suas várias manifestações do feminino, pode ser detectada a partir de vários tipos de discurso amoroso. Mas quais são as características desses discursos?

Os textos construídos com voz feminina sempre discorrem sobre a busca da mulher por um amor, sem o qual se considera incompleta. Essa voz, em alguns momentos, parece romper com os modelos estabelecidos de fidelidade, paciência e tolerância exemplificados em textos como *Bem-querer*, *Olhos nos olhos* e *Teresinha*.

Assim, o discurso amoroso da voz feminina fragmenta-se em textos marcados pela espera, pela ausência, física e amorosa, pelo desencontro entre parceiros, pela angústia existencial e pela dependência do parceiro. Reitero que o discurso da voz feminina nos textos lidos apresenta ora a ação de ser abandonada, ora a espera pelo homem amado, construindo a figura que Barthes chamou de espera e de ausência.

Vale lembrar, em contraposição, que a figura masculina representada nos textos líricos femininos é, predominantemente, de um homem ausente, indiferente ou infiel, personagem responsável pelo desencontro que se expressa pelo discurso da mulher em torno dos sofrimentos e das penas provocados pela

ausência do parceiro.

O tema amoroso que transparece na maioria dos poemas de Chico, os textos emitidos por voz feminina, manifesta-se pela representação de um sentimento de ruptura capaz de registrar a dor da separação e a busca frustrada do amor como forma de realização pessoal. Sob tal ótica estão construídos a maioria dos textos que configuram a segunda unidade.

Sob esse aspecto, a leitura estabeleceu uma relação intertextual, aproximando em tais poemas pontos de aproximação com algumas cantigas de *amigo*, principalmente aquelas que têm como tema a quebra dos votos de amor assumidos pelo homem.

Percebi, ao fazer a leitura de algumas canções de *amigo*, a prevalência do cotidiano manifesto em atividades ocorridas em espaço aberto, às margens de fonte, rio e mar. Já na maioria dos poemas do poeta compositor brasileiro, a representação consagra o cotidiano da vida de uma mulher do povo localizado em espaço fechado, o ambiente doméstico. Contudo, em alguns textos não se encontram descrições que permitam fixar, com clareza, a natureza dessa ambientação doméstica.

Entre os aspectos estruturais, comprovou-se a presença, em ambos os cancionários, da estrutura de tenção, manifesta em Chico pelo diálogo entre um homem e uma mulher, construção não muito freqüente na cantiga portuguesa, ou o diálogo entre duas mulheres, mais freqüente no cancionário de Portugal, que tem como exemplo, em Chico, o texto que atende pelo título de *Bárbara*. O monólogo de interpelação, construção comum no trovadorismo, apresenta-se de forma rara nos poemas de Chico, valendo citar o texto *A mais bonita*. O solilóquio, expressão individual do sentimento, configura-se na maioria das cantigas de *amigo* e dos poemas de Chico pertencentes ao *corpus*.

Em relação aos aspectos formais que acusam possíveis vestígios das cantigas de *amigo*, lembro as ocorrências de paralelismo, dobre, fiinda e atafinda que estiveram presentes, em maior ou menor ocorrência, nos poemas/canções lidos.

Por um outro ângulo da leitura intertextual, é possível constatar uma diferença essencial no discurso amoroso do *eu* feminino marcado pela ausência do homem amado tanto nas cantigas de *amigo* quanto no cancionário de Chico. Mesmo que no poeta brasileiro essa ausência seja, às vezes, física, como no

cancioneiro medieval português, outras vezes em Chico apresenta-se motivada pelo sentimento de não-correspondência.

Também, ao imbricar os resultados às questões teóricas levantadas na introdução, é possível reconhecer, na poética de Chico, por um lado, aspectos tradicionais da visão platônica do amor, encontrada no *Banquete*. Tal visão é mais freqüente, nas canções de Chico, quando construída pelo *eu* lírico masculino, que repete, em forma de vestígios, uma postura assemelhada à adotada pelos trovadores portugueses das cantigas de *amor*. Essa postura reafirma o princípio do amor platônico.

Por outro lado, a leitura possibilitou encontrar, em Chico, traços poéticos do narcisismo em contraponto com a idealização do amor, pois, em consonância com o pensamento de Kristeva, “os discursos de amor trataram do narcisismo”. Em rigor, a maioria dos textos líricos, entre os quais é possível incluir o fazer estético do poeta Chico Buarque, falam de si mesmo.

No discurso amoroso, conforme Paz, pode-se constatar a simultaneidade de “uma poética corporal” e de “uma erótica verbal”²⁹⁸. A partir de sua teoria sobre o amor, verificou-se na leitura dos poemas/canção de Chico uma oposição complementar de erotismo manifesta por uma poética corporal e por uma erótica verbal. A primeira é encontrada de forma mais forte quando o sujeito lírico é manifesto por uma voz feminina; em contraposição, quando o sujeito lírico é masculino, constatei em seu discurso amoroso a predominância da poética verbal.

Vale, ainda, um outro retorno à visão de Paz a respeito de o sentimento amoroso estar presente em todos os tempos e lugares sob a espécie mais simples que é a atração passional de uma pessoa por outra. E justifica a representação e a reflexão em torno dessa temática presentes na grande literatura ocidental, cujas particularidades podem assinalar a “ideologia de uma sociedade” ou “um modo de vida, uma arte de viver e morrer”²⁹⁹.

No decorrer da leitura foram pontuados aspectos da temática amorosa em Chico Buarque que expressam um modo de viver sua vida e sua arte – uma acentuada vocação para a desilusão da vida e do amor, presente em sua vida e em sua arte.

²⁹⁸ PAZ, Octavio. **A dupla chama**, p. 12.

²⁹⁹ *Ibid.*, p. 35.

E no plano do discurso amoroso em Chico, depara-se, em expressiva quantidade, com a presença de várias figuras, femininas e masculinas, que celebram a temática do desencontro amoroso pelo viés do discurso que se manifesta na grande tônica da ausência.

As diretrizes de leitura do discurso amoroso em Chico Buarque tiveram como inspiração a linha de pesquisa adotada por Roland Barthes em *Fragmentos de um discurso amoroso*, quando Barthes declara que a figura do discurso amoroso é, nos dias atuais, marcada por “extrema solidão”.

Nesta unidade de encerramento, em que se busca sintetizar e questionar os resultados obtidos, as palavras finais dizem respeito à finalidade derradeira da dissertação de estabelecer um diálogo com outros trabalhos e com outras leituras da obra de Chico, de permitir o diálogo crítico com os resultados obtidos, de questionar a validade e o uso, no decorrer da leitura textual, dos pressupostos teóricos e, ao mesmo tempo, de abrir caminhos para novas e mais ousadas leituras. Assim, o espaço até aqui percorrido, com suas falhas e seus possíveis méritos, e, sobretudo, com os sacrifícios e renúncias, encerra-se; porém, é meu desejo maior que ele enseje, em outros corações e mentes, a paixão de aprofundar as trilhas percorridas e de abrir espaço para novas veredas.

4 BIBLIOGRAFIA

4.1 Bibliografia do corpus

4.1.1 Chico Buarque

BOLLE, Adélia Bezerra de Meneses (Org.). Chico Buarque de Hollanda. São Paulo: Abril Educação, 1980. Série Literatura Comentada.

BUARQUE, Chico. Chico Buarque: MPB Compositores: São Paulo, Globo, 1996.

CALADO, Luciana Eleonora de Freitas. Chico Buarque: um moderno trovador. João Pessoa: Idéia, 2000.

CAMPOS, Augusto de. Balanço da Bossa e outras bossas. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 1978.

CARVALHO, Gilberto de. Chico Buarque: análise poético-musical. Rio de Janeiro: Codecri, 1982.

CESAR, Ligia Vieira. Poesia e política nas canções de Bob Dylan e Chico Buarque. São Paulo: EDUFSC/Estação Liberdade, 1993.

CHEDIAK, Almir (Org.). Songbook – Chico Buarque. Rio de Janeiro: Lumiar Editora, 1999. 4 v.

CULT. Chico Buarque em prosa e verso. São Paulo: Editora 17, ano VI, n. 69, 2003.

FERNANDES Rinaldo de (Org.). Chico Buarque do Brasil. Rio de Janeiro: Garamond: Fundação Biblioteca Nacional, 2004.

FOLHA DE S. PAULO. Chico contra o cinismo. p. E 1, 3, 4, 5, 26 dez. 2004.

_____. Retratos do artista. p. E 1, 13 jan. 2005.

_____. Livro compila inéditos de Torquato Neto. p. E 8, 27 jan. 2005.

- HOLLANDA, Chico Buarque. Disponível em <<http://www.chicobuarque.com.br>>. Acesso em jan. 2003.
- _____. Fazenda modelo. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1974.
- _____. O Chapeuzinho Amarelo. Ilustr.: Danteli Berlandis. Rio de Janeiro: Berlandis & Vertechia, 1979.
- _____. A bordo do Rui Barbosa. Ilustr.: Vallandro Keating. São Paulo: Palavra e Imagem, 1981.
- _____. Estorvo. São Paulo: Cia. das Letras, 1991.
- _____. Benjamin. São Paulo: Cia. das Letras, 1995.
- _____. Budapeste. São Paulo: Cia. das Letras, 2003.
- _____. Roda viva. Rio de Janeiro: Editora Sabiá, 1968.
- HOLLANDA, Chico Buarque; GUERRA, Ruy. Calabar, o elogio da traição. 5. ed. São Paulo: Civilização Brasileira, 1975.
- HOLLANDA, Chico Buarque. Ópera do malandro. São Paulo: Cultura, 1978.
- HOLLANDA, Chico Buarque; PONTES, Paulo. Gota d'água. 26. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1996.
- HOLLANDA, Chico Buarque; Sousa, Naum Alves de. Suburbano coração. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, s/d.
- HOLLANDA, Chico Buarque. Os saltimbancos. São Paulo: Global, 1999.
- MARTINS, Wilson. Pontos de vista. São Paulo: T. A. Queiroz Editor, 1994.
- _____. Pontos de vista. O Estado de S. Paulo, 21 jun. 1969.
- MENESES, Adélia Bezerra. Figuras do feminino na canção de Chico Buarque. São Paulo: Boitempo/Ateliê, 2000.
- _____. Desenho mágico: poesia e política em Chico Buarque. São Paulo: Hucitec, 1982.
- NUNES, Elzimar Fernanda. Calabar, o elogio da traição: um diálogo entre Literatura e História. Revista Alpha, n. 4, 2003.
- O ESTADO DE S. PAULO. O novo romance de Chico. n. 1194, ano 22, 14 set. 2003. Caderno 2.
- PERRONE, Charles A. Letras e letras da música popular brasileira. Tradução: José Luis Paulo Machado. Rio de Janeiro: Elo, 1988.
- REVISTA LIVING. Peguei uma costeira em Belém. Belém [Pará]: Leal Moreira, ano 1, n. 3, dez. 2004.
- REVISTA NOSSA AMÉRICA (Revista do Memorial da América Latina). n. 2, 1989.

- SILVA, Fernando de Barros e. Chico Buarque. São Paulo: Publifolha, 2004.
- SILVA, Anazildo Vasconcelos da. A poética e a nova poética de Chico Buarque. Rio de Janeiro: Editora 3A, 1980.
- _____. A poética de Chico Buarque: a expressão subjetiva como fundamento da significação na poesia de Chico Buarque. Rio de Janeiro: Sophos, 1974.
- SOARES, Luiz Felipe Guimarães. Estorvo e outros estorvos. 1996. Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira) – Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis.
- TATIT, Luiz. Análise semiótica através das letras. São Paulo: Ateliê Editorial, 2001.
- _____. O cancionista: composição de canções no Brasil. São Paulo: Edusp, 1996.
- WERNECK, Humberto. Chico Buarque, letra e música. São Paulo: Cia. da Letras, 1989.
- ZAPPA, Regina. Chico Buarque: para todos. 5. ed. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2000. Col. Perfis do Rio, 26.
- _____. Chico Buarque – Perfis do Rio. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1999.

4.1.2 Cantigas medievais

- BRAGA, Teófilo. História da poesia popular portuguesa. Lisboa: Veja, s/d.
- BURKE, Peter. A cultura popular na Idade Moderna: Europa, 1500–1800. Tradução: Denise Bottmann. São Paulo: Cia. das Letras, 1989.
- CIDADE, Hernani. Lições de cultura e literatura portuguesas. Coimbra: Coimbra Editora, 1959. v. I (Séculos XV, XVI e XVII).
- _____. Luís de Camões – o lírico. Lisboa: Livraria Bertrand, 1967.
- CORREIA, Natália. Cantares dos trovadores galego-portugueses. 2. ed. Lisboa: Editorial Estampa, 1978.
- COSTA, Alexandre de Carvalho. Questões sobre a História da Literatura Portuguesa. 3. ed. Porto: Edições Asa, 1979.
- CRESPO, Firmino. A tradição de uma lírica popular portuguesa antes e depois dos trovadores. *Ocidente*, n. 342, v. LXXI, out. 1966.
- CUNHA, Celso. Estudos da poética trovadoresca. Instituto Nacional do Livro: MEC, 1961.

- FONTANIER, Pierre. Les figures du discours. Introduction: Gérard Genette. Paris: Flammarion, 1977.
- LAPA, M. Rodrigues. Lições de Literatura Portuguesa: época medieval. 6. ed. Coimbra: Ed. Limitada, 1966.
- MENDES, João. Literatura Portuguesa I. Lisboa: Editorial Verbo, 1974.
- MENESES, Paulo. Da cortesia à vilania: o reverso textual do panegírico da dama. Arquipélago: Universidade dos Açores. Ponta Delgada, 1991. v. XII.
- MOISÉS, Massaud. A Literatura Portuguesa. 22. ed. São Paulo: Cultrix, 1986.
- OLIVEIRA, Corrêa de; MACHADO, Saavedra. Textos portugueses medievais. 3. ed. Coimbra: Coimbra Editora, 1967.
- SARAIVA, António José; LOPES, Óscar. História da Literatura Portuguesa. 12. ed. Porto [Portugal]: Porto Ed.; Coimbra [Portugal]: Liv. Arnado, 1982.
- SPINA, Segismundo. A lírica trovadoresca. 4. ed. São Paulo: EDUSP, 1996.
- _____. Presença da Literatura Portuguesa: era medieval. 4. ed. São Paulo: Pensamento, 1971.
- ZAN, Sérgio Monteiro. As cantigas de Estêvan Reymondo: ensaios. Uniletras, Ponta Grossa: Ed. UEPG, n. 4, dez. 1982.

4.2 Bibliografia específica

- ACHCAR, Francisco. Lírica e lugar-comum. São Paulo: Edusp, 1994.
- AGOSTINHO, Santo. Confissões. São Paulo: Abril Cultural, 1973.
- ALVES, Castro. Poesias completas de Castro Alves. 17. ed. Rio de Janeiro: Ediouro, 1995.
- _____. Os escravos. [S.l.] Distribuição exclusiva Galex, s/d. Col. Clássicos da Literatura.
- ANDRADE, Mário de. Ensaio sobre música brasileira. São Paulo: Livraria Martins, 1972.
- ANTONIO, João (Org.). Noel Rosa. São Paulo: Abril Cultural, 1982. Série Literatura Comentada.
- A poesia da canção. São Paulo: Scipione, 1993.
- ARISTÓTELES. Arte retórica e arte poética. Tradução: Antônio Pinto de Carvalho. 16. ed. São Paulo: Ediouro, s/d.

- _____. Poética. Tradução, comentários e índices analítico e onomástico: Eudoro de Souza. 4. ed. São Paulo: Nova Cultural, 1991. Col. Os Pensadores, v. 2.
- ARISTÓTELES. Poética. São Paulo: Abril, 1980. Col. Os Pensadores.
- ARISTÓTELES; HORÁCIO; LONGINO. A poética clássica. Tradução: Jaime Bruna. 7. ed. São Paulo: Cultrix, 1997.
- ASCHER, Nelson. Letra de música é ou não é, enfim, poesia? Folha de S. Paulo, São Paulo, 5 out. 2002. Ilustrada, p. E2.
- AZEVEDO FILHO, Leodegário A. de. A técnica do verso em português. Rio de Janeiro: Livraria Acadêmica, 1971.
- BADINTER, Elisabeth. Um amor conquistado: o mito do amor materno. Tradução: Waltensir Dutra. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.
- BANDEIRA, Manuel. Antologia poética. 19. ed. Petrópolis: José Olímpio, 1989.
- BARBOSA, Orestes. Samba: sua história, seus poetas, seus músicos e seus cantores. 2. ed. Rio de Janeiro: Funarte, 1978.
- BARTHES, Roland. O prazer do texto. Tradução: J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 1987.
- _____. O rumor da língua. Tradução: Mário Laranjeira. São Paulo: Brasiliense, 1988.
- _____. S/Z. Tradução: Lea Novaes. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1992.
- _____. Fragmentos de um discurso amoroso. Tradução: Hortência dos Santos. 13. ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1994.
- _____. Aula. Tradução: Leyla Perrone-Moisés. 7. ed. São Paulo: Cultrix, 1997.
- BARTHES, Roland et al. Lingüística e Literatura. Tradução: Isabel Gonçalves e Margarida Barahona. Lisboa: Edições 70, 1968.
- _____. Masculino, feminino, neutro: ensaios de semiótica narrativa. Tradução: Tânia Franco Carvalhal e outros. Porto Alegre: Globo, 1976.
- BAKHTIN, Michail. Questões de literatura e de estética: a teoria do romance. São Paulo: Hucitec/Edunesp, 1988.
- _____. Estética da criação verbal. Tradução: Maria Ermantina e Galvão Gomes Pereira. São Paulo: Martins Fontes, 1992.
- _____. A cultura popular na Idade Média e no Renascimento. Tradução: Yara Frateschi Vieira. São Paulo: Hucitec, 1993.
- BHABHA, Homi K. O local da cultura. Tradução: Myriam Ávila, Eliana Lourenço de Lima Reis e Gláucia Renate Gonçalves. Belo Horizonte: Ed. da UFMG, 2001.

- BRAIT, Beth (Org.). Gonçalves Dias. São Paulo: Abril Educação, 1982. Série Literatura Comentada.
- BILAC, Olavo. Obras reunidas. Rio de Janeiro: Nova Aguillar, 1996.
- BILAC, Olavo. Poesias. 29. ed. Posfácio: R. Magalhães Junior. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1977.
- BOURDIEU, Pierre. El campo literário: requisitos críticos y principios de método. Revista Críterios, XII, 1990.
- CALADO, Mestre Frei Manoel. O valeroso lucideno e triumpho da liberdade. 2. ed. São Paulo: Ed. Cultura, 1945. I parte.
- CAMARGO, Alberto Mesquita. Antologia literária. São Paulo: IAMC, 1992.
- CARROZZA, Elza. Esse incrível jogo do amor. São Paulo: Editora Hucitec, 1992.
- CARVALHO, Alfredo Leme Coelho de. Interpretação da poética de Aristóteles. São José do Rio Preto: Editora Rio-Pretense, 1998.
- COUTINHO, Afrânio. A Literatura no Brasil. 4. ed. São Paulo: Global, 1997. v. 3.
- DEVEREUX, Georges. Mulher e mito. Tradução: Beatriz Sidou. Campinas, São Paulo: Papyrus, 1990.
- DIAS, Gonçalves. Poesia completa e prosa. Rio de Janeiro: Aguillar, 1959.
- DIAS, Gonçalves; RAMOS, Péricles Eugênio da Silva Ramos. Poemas de Gonçalves Dias. Rio de Janeiro: Ediouro, s/d.
- DIAS, Mauro. Luiz Tatit: o intérprete da palavra cantada. O Estado de S. Paulo, São Paulo, 27 mar. 2000. Caderno Dois. Disponível em: <<http://www.estado.com.br/editoriais/2000/03/27/cad279.html>>. Acesso em: fev. 2003.
- ECO, Umberto. Arte e beleza na estética medieval. Tradução: Mario Sabino Filho. Rio de Janeiro: Globo, 1989.
- ENCICLOPÉDIA 17. Géneros. Literatura-texto. Einaudi. Lisboa: Imprensa Nacional, Casa da Moeda, s/d.
- FERREIRA, Joaquim. História da Literatura Portuguesa. 3. ed. Porto: Editorial Domingos Barreira, 1964.
- FOUCAULT, Michel. As palavras e as coisas. Tradução: Antônio Ramos Rosa. São Paulo: Editions Gallimard, 1966.
- FRANCHETTI, Paulo; PÉCORA, Alcyr (Orgs.). Caetano Veloso. São Paulo: Nova Cultural, 1981. Série Literatura Comentada.

- FROMM, Erich. A arte de amar. Tradução: Milton Amado. 2. ed. Belo Horizonte: Itatiaia, 1961.
- GIL, Gilberto; GOES, Fred de. Gilberto Gil. São Paulo: Abril Cultural, 1982. Série Literatura Comentada.
- GONZAGA, Tomás Antonio. Marília de Dirceu. Biografia, introdução e notas: M. Cavalcanti Proença. Rio de Janeiro: Ediouro; São Paulo: Publifolha, 1997.
- GUIMARAENS, Alphonsus de. Alphonsus de Guimaraens – Poesia. 2. ed. Rio de Janeiro: Agir, 1963. Col. Nossos Clássicos.
- IVO, Ledo. A poesia na Língua Portuguesa. In: SEMINÁRIO SOBRE A LÍNGUA PORTUGUESA: DESAFIOS E SOLUÇÕES. Transcrição: Tânia Lúcia Oliveira Barreto. São Paulo: Centro de Integração Empresa-Escola, 31 maio 1999. Disponível em: <<http://www.academia.org.br/poesia.htm>>. Acesso em: 5 maio 2003.
- JAEGER, Werner Wilhelm. Paidéia: a formação do homem grego. 3. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1995.
- KRISTEVA, Julia. Introdução à semanálise. Tradução: Lúcia Helena França Ferraz. São Paulo: Perspectiva, 1974.
- _____. No princípio era o amor. Tradução: Leda Tenório da Motta. São Paulo: Brasiliense, 1987.
- _____. Histórias de amor. Tradução: Leda Tenório da Motta. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988.
- LIMA, Luis Costa. Sociedade e discurso ficcional. Rio de Janeiro: Ed. Guanabara, 1986.
- _____. Mímeses e modernidade. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1980.
- MALPARTIDA, Juan. El cuerpo, el alma y sus metáforas: invenciones y ensayos. Cadernos Hispanoamericanos, n. 553-554, julho-agosto, 1996.
- MATOS, Gregório de. Poemas escolhidos: Gregório de Matos. Seleção, introdução e notas: José Miguel Wisnick. São Paulo: Cultrix, 1976.
- MEDINA, C. A. de. Música popular e comunicação: um ensaio sociológico. Petrópolis: Vozes, 1973.
- NAPOLITANO, Marcos. Seguindo a canção: engajamento político e indústria cultural na MPB (1959–1969). São Paulo: Annablume: Fapesp, 2001.
- PAZ, Otávio. A dupla chama amor e erotismo. Tradução: Wladyr Dupont. São Paulo: Siciliano, 1994.

- PERRONE-MOISÉS, Leyla. Flores da escrivaninha: ensaios. São Paulo: Cia. das Letras, 1990.
- _____. Altas literaturas. São Paulo: Cia. das Letras, 1998.
- PLATÃO. O banquete. 2. ed. São Paulo: Atena, 1955.
- _____. O banquete In: _____. Diálogos. Porto Alegre: Globo, 1962.
- _____. O banquete In: _____. Diálogos. Tradução: José Cavalcante de Souza. São Paulo: Difusão Européia do Livro/Abril Cultural, 1972.
- RIBEIRO, Darcy. Aos trancos e barrancos: como o Brasil deu no que deu. 2. ed. Rio de Janeiro: Guanabara, 1986.
- ROUGEMONT, Denis de. L'amour et l'Occident. Paris: Plon, 1938.
- _____. Les Mythes de l'amour. Paris: Gallimard, 1961.
- _____. O amor e o Ocidente. Tradução: Paulo Brandi e Ethel Brandi Cachapuz. Rio de Janeiro: Guanabara, 1988.
- SANT'ANA, Afonso Romano de. Música popular e moderna poesia brasileira. Petrópolis: Vozes, 1977.
- _____. O canibalismo amoroso. 2. ed. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- _____. Canto e palavra. In: _____. Que fazer de Ezra Pound. Rio de Janeiro: Imago Ed., 2003.
- SCHURMANN, Ernest F. A música como linguagem. São Paulo: Brasiliense, 1989.
- SIMMEL, Georg. Filosofia do amor. Tradução: Luis Eduardo de Lima Brandão. São Paulo: Martins Fontes, 1993.
- STAM, Robert. Bakhtin: da teoria literária à cultura de massa. São Paulo: Ática, 1992.
- VAINFAS, Ronaldo. Casamento, amor e desejo no Ocidente cristão. 2. ed. São Paulo: Ática, 1992.
- VERNANT, Jean-Pierre. Mito e pensamento entre os gregos. Tradução: Haiganuch Sarian. São Paulo: Difusão Européia do Livro, Edusp, 1973.
- VEYNE, Paul. A elegia erótica romana: o amor, a poesia e o Ocidente. Tradução: Milton Meira do Nascimento e Maria das Graças de Souza Nascimento. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- WANDERLEY, Márcia Cavendish. A voz embargada. São Paulo: Edusp, 1996.
- ZUMTHOR, Paul. Introdução à poesia oral. Tradução: Jerusa Pires Ferreira, Maria Lúcia Diniz Pochat e Maria Inês de Almeida. São Paulo: Hucitec, 1997.

_____. A letra e a voz: a literatura medieval. Tradução: Amálio Pinheiro e Jerusa Pires Ferreira. São Paulo: Cia. das Letras, 1993.

_____. A encruzilhada dos “rhétoriqueurs” (intertextualidade e retórica). Revista Poétique, Coimbra: Livraria Almedina, n. 27 (Intertextualidades), 1979.

4.3 Bibliografia geral

ABDALA JUNIOR, Benjamin. Introdução à análise da narrativa. São Paulo: Scipione, 1995.

AMORA, Antônio Soares. Teoria da Literatura. 4. ed. São Paulo: Editora Clássico-Científica, 1961.

BENJAMIN, Walter. O narrador: textos escolhidos. São Paulo: Abril, , 1980. Col. Os Pensadores.

_____. Obras escolhidas: magia e técnica, arte e política. Tradução: Sérgio Paulo Rouanet. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994. v. 1.

BENJAMIN, Walter; HORKHEIMER, Max; ADORNO, Theodor W.; HABERMAS, Jurgen. Textos escolhidos. Tradução: José Lino Grunnewald e outros. São Paulo: Abril Cultural, 1980. Col. Os Pensadores.

BERALDO, Aldo. Trabalhando com poesia. São Paulo: Ática, 1990. v. 1, 2.

BERND, Zilá; MOGOZZI, Jacques (Orgs.). Fronteiras do literário: literatura oral e popular. Expressões femininas na literatura oral. Brasil/França. Porto Alegre: Ed. UFRGS, 1995. Col. Ensaios. CPG-Letras 1.

BRAIT, Beth. A personagem. 4. ed. São Paulo: Ática, 1990.

BRANCO, Lúcia Castelo. O que é erotismo. São Paulo: Brasiliense, 1984.

BOSI, Alfredo. O ser e o tempo da poesia. São Paulo: Cultrix/Edusp, 1977.

CALDAS, Waldenyr. Luz néon: Canção e cultura na cidade. São Paulo: Studio Nobel/Sesc, 1995.

CAMPOS, Geir. Pequeno dicionário de arte poética. São Paulo: Cultrix, 1978.

CANDIDO, Antonio. O estudo analítico do poema. 3. ed. São Paulo: Humanitas/Edusp, 1996.

_____. Na sala de aula. 3. ed. São Paulo: Ática, 1989.

CARA, Salete de Almeida. A poesia lírica. São Paulo: Ática, 1985.

CASSIN, Barbara. Ensaios sofisticos. Tradução: Ana Lúcia de Oliveira e Lúcia Cláudia Leão. São Paulo: Siciliano, 1990.

- CHERUBIM, Sebastião. Dicionário de figuras de linguagem. São Paulo: Pioneira, 1989.
- CHOCIAY, Rogério. Teoria e verso. São Paulo: McGraw-Hill do Brasil, 1974.
- COELHO, Nelly Novaes. Orientação de análise de texto poético: o ensino de literatura. 2. ed. Rio de Janeiro: Editora, 1973.
- COUTINHO, Afrânio. Crítica e poética. Rio de Janeiro: Livraria Acadêmica, 1968.
- CUNHA, Celso. Língua e verso: ensaios. 2. ed. Rio de Janeiro: Livraria São José, 1968.
- DESCAMPS-LEQUIME, Sophie; VERNEREY, Denise. Os gregos, no país dos deuses. Tradução: Celita Gomes Schermann. São Paulo: Augustus, 1993.
- DUFRENNE, Mikel. O poético. Tradução: Luis Arthur Nunes. Porto Alegre: Globo, 1969.
- ECO, Umberto. Seis passeios pelos bosques da ficção. São Paulo: Cia. das Letras, 1999.
- ENCYCLOPAEDIA UNIVERSALIS. Org. : Pierre-Marc de Biasi. Theorie de l'Intertextualité. Paris: Encyclopaedia Universalis, 1985-1990.
- FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. Novo Dicionário Aurélio da Língua Portuguesa. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.
- FRIEDRICH, Hugo. Estrutura da lírica moderna. São Paulo: Duas Cidades, s/d.
- GOLDSTEIN, Norma. Versos, sons e ritmos. 6. ed. São Paulo: Ática, 1990.
- GOMES, Heidi Strecker. Análise de texto. São Paulo: Atual, 1991.
- HARVEY, Paul. Dicionário Oxford de Literatura Clássica Grega e Latina. Tradução: Mário da Gama Kury. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1987.
- HUGO, Victor. Do grotesco e do sublime. Tradução: Célia Berretini. São Paulo: Perspectiva, s/d.
- LEITE, Dante Moreira. O amor romântico e outros temas. 2. ed. São Paulo: Ed Nacional/Edusp, 1979.
- LYRA, Pedro. Conceito de poesia. São Paulo: Ática, 1992.
- MOISÉS, Massaud. Guia prático de análise literária. 3. ed. São Paulo: Cultrix, 1972.
- _____. Dicionário de termos literários. São Paulo: Cultrix, 1978.
- MAUPAUSSANT, Guy de. Bola de Sebo e outros contos. Tradução: Mário Quintana, Casimiro Fernandes e Justino Martins. Rio de Janeiro: Globo, 1987.
- MESERANI, Samir. Personagem. 9. ed. São Paulo: Atual, 1989. n. 2.

- MUZART, Zahidé Lupunacci (Org.). Escritoras brasileiras do século XIX: antologia. Florianópolis: Ed. Mulheres; Santa Cruz do Sul: EDUNISC, 1999.
- ORLANDI, Eni Pulcinelli. Discurso e leitura. São Paulo: Cortez/Ed. da Unicamp, 1988.
- PADRÃO, Maria da Glória. A metáfora em Fernando Pessoa. Porto: Editorial Nova, 1973.
- PIGNATARI, Décio. Comunicação poética. São Paulo: Moraes, 1983.
- POUND, Ezra. ABC da literatura. Org.: Augusto de Campos. Tradução: Augusto de Campos e José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 1970.
- SANTA CRUZ, Maria Áurea. A musa sem máscara. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 1992.
- SANTIAGO, Silviano. As ondas do cotidiano. In: _____. Vale quanto pesa: ensaios sobre questões político-culturais. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982.
- STAIGER, Emil. Conceitos fundamentais da poética. Tradução: Celeste Aída Galeão. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1975.
- SUHAMY, Henri. A poética. Tradução: Waltensir Dutra. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2003.
- TAVARES, Hênio. Teoria literária. 5. ed. Belo Horizonte: Itatiaia, 1974.
- TELES, Gilberto Mendonça. A poesia na crítica. Rio de Janeiro: Ed. Gernasa, 1972.
- _____. A retórica do silêncio: teoria e prática do texto literário. São Paulo: Cultrix, 1979.
- TINHORÃO, José Ramos. Pequena história da música popular. São Paulo: Círculo do Livro, s/d.
- _____. Música popular de índios, negros e mestiços. Petrópolis: Vozes, 1972.
- TIVIANOV, Iuri. O problema da linguagem poética I: o ritmo como elemento constitutivo do verso. Tradução: Maria José Azevedo Pereira e Caterina Barone. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1975a.
- _____. O problema da linguagem poética II: o sentido da palavra poética. Tradução: Maria José Azevedo Pereira e Caterina Barone. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1975b.
- TORRE, Esteban. Literatura comparada (revisión de um concepto). Revista de Literatura, Madrid: Instituto de Filologia, tomo LIX, n. 118, julio-diciembre 1997.
- XAVIER, Raul. Vocabulário da poesia. Rio de Janeiro: Imago; Brasília: INL, 1978.

Ponta Grossa, 2006.
Inês Valéria Szatkovski