

Universidade Federal de Juiz de Fora
Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários

***“AH, SE AO TE CONHECER, DEI PRA SONHAR,
FIZ TANTOS DESVARIOS”:***
**ESSE AMOR DE TODOS NÓS EM CANÇÕES
DE CHICO BUARQUE**

Samira de Jesus Mór

Juiz de Fora
2013

Samira de Jesus Mór

**“Ah, se ao te conhecer, dei pra sonhar, fiz tantos desvarios”:
Esse amor de todos nós em canções de Chico Buarque**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários, área de concentração em Teorias da Literatura e Representações Culturais, da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Juiz de Fora como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Letras.

Orientador: Prof. Dr. André Monteiro Guimarães Dias Pires

Juiz de Fora

2013

Samira de Jesus Mór

“Ah, se ao te conhecer, dei pra sonhar, fiz tantos desvarios”:

Esse amor de todos nós em canções de Chico Buarque

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários, área de concentração em Teorias da Literatura e Representações Culturais, da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Juiz de Fora como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Letras.

Aprovada em ____ / ____ / ____.

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. André Monteiro Guimarães Dias Pires (Orientador)
Universidade Federal de Juiz de Fora

Prof. Dr. Alexandre Graça Faria
Universidade Federal de Juiz de Fora

Prof. Dr. Luiz Fernando Medeiros de Carvalho
Centro de Ensino Superior de Juiz de Fora

Prof.^a Dr.^a. Terezinha Maria Scher Pereira
Universidade Federal de Juiz de Fora

Prof. Dr. Anderson Pires da Silva
Centro de Ensino Superior de Juiz de Fora

Aos amores, sempre amáveis.

AGRADECIMENTOS

Aos meus filhos, Felipe e Letícia, pela presença constante e pela alegria nas horas tensas.

A minha mãe, Nely, por tudo.

Aos amigos, colegas de profissão, colegas de Mestrado, pelas conversas e por dividirem comigo a admiração e a convivência com as canções de Chico Buarque.

Ao Rodrigo, pelo incentivo quando este trabalho era ainda só desejo e por ter feito, de certa forma, parte do que aqui vai escrito.

Aos meus alunos, com quem de repente aprendo.

Ao André, meu orientador, pela amizade e compreensão e por sempre provocar em mim devires de escrita, desde a primeira vez que o ouvi falar em uma aula do curso de Mestrado e em todos os encontros de orientação que tivemos.

Ao Alexandre, pelas observações importantes na banca de Qualificação que muito contribuíram para este trabalho. E também pela amizade e atenção e por todas as conversas sobre Chico, sempre tão prazerosas e frutíferas. Em especial, pela aula sobre as canções de amor do compositor ministrada por ele no Curso de Extensão “Encontros com a Literatura” promovido pela FALE.

Aos professores, Alexandre Graça Faria e Luiz Fernando Medeiros de Carvalho, pela leitura atenta e pela disposição em fazer parte da banca de Defesa, bem como aos professores Anderson Pires da Silva e Terezinha Maria Scher Pereira pela disponibilidade.

Ao Programa de Pós-Graduação, ao professor Rogério, pela orientação e compreensão; a Gisele, pela amizade e carinho.

Aos poetas e compositores, e a todas as canções de amor, com os quais aprendi a amar.

Ao Chico.

Motivo

Eu canto porque o instante existe
e a minha vida está completa.
Não sou alegre nem sou triste:
sou poeta.

Irmão das coisas fugidias,
não sinto gozo nem tormento.
Atravesso noites e dias
no vento.

Se desmorono ou se edifico,
se permaneço ou me desfaço,
— não sei, não sei. Não sei se fico
ou passo.

Sei que canto. E a canção é tudo.
Tem sangue eterno a asa ritmada.
E um dia sei que estarei mudo:
— mais nada.

(Cecília Meireles)

RESUMO

Esta dissertação procura investigar as faces ou modos de apresentar e representar o amor e as relações amorosas em letras de canções de Chico Buarque. Entendendo o amor como um sentimento inerente a todo ser humano e também como um ideal construído culturalmente, a investigação proposta se voltará para algumas canções do cancionista buarquiano que permitam discutir os seguintes aspectos: a expressão do eu enamorado, o discurso amoroso; a relação homem/mulher sob a ótica feminina; a ideia do amor como expressão romântica e sua veiculação através da canção como produto da cultura de massa; o desejo sexual e a presença do corpo do ser amado em canções entre 1972 e 1978; a relação amor/tempo e a mudança da perspectiva do artista sobre o amor modulada pela passagem do tempo. Pretende-se assim estabelecer um percurso de leitura que demonstre como se configura o tema amor na canção de Chico Buarque, compreendendo que este se apresenta tanto confirmando a tradição lírica em que a canção se insere quanto colocando essa tradição e o ideal de amor em questão. Como referencial teórico, esse trabalho recorrerá ao pensamento de Roland Barthes, Octavio Paz, Edgar Morin, Denis de Rougemont, Simon May, Adélia Bezerra de Meneses, Mary Del Priori, Luiz Tatit, entre outros.

Palavras-chave: Amor; Canção; Chico Buarque; relações amorosas; poesia

ABSTRACT

This work aims at investigating the faces or ways of presenting love and love relations in the lyrics of Chico Buarque's songs. Understanding love as a feeling inherent to all human beings as well as a culturally constructed ideal, the investigation proposed here will turn to some songs of the buarquian songbook which allow the discussion of the following aspects: the expression of the I in love, the love discourse; the relationship man/woman under the female view; the idea of love as romantic expression and its veiculation through songs as a product of the mass culture; the sexual desire and the presence of the body of the beloved one in songs between 1972 and 1978; the relation love/time and the changes in the artist's perspective about love modulated over time. This way, we intend to stablish a course of reading that demonstrates how the theme love is set in Chico Buarque's songs, understanding that it presents itself not only confirming its tradition in the lyric tradition in which its is inserted but also calling this tradition and the ideal of love into question. As the theoretical reference, this work will resort to the thinking of Roland Barthes, Octavio Paz, Edgar Morin, Denis de Rougemont, Simon May, Adélia Bezerra de Meneses, Mary Del Priori, Luiz Tatit, among others.

Key-words: Love; Song; Chico Buarque; love relations; poetry

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	10
1. UM DISCURSO DE AMOR: O SUJEITO AMOROSO NA CANÇÃO DE CHICO BUARQUE	15
1.1. SE EU SOUBESSE	15
1.2. EU TE AMO	21
1.3. RENATA MARIA	24
2. AMOR NO FEMININO: A ENUNCIÇÃO TRAVESTIDA NA POÉTICA BUARQUIANA	30
2.1. COM AÇÚCAR, COM AFETO	31
2.2. SEM AÇÚCAR	36
2.3. OLHOS NOS OLHOS	39
2.4. MIL PERDÕES	45
2.5. SOB MEDIDA	48
3. A CANÇÃO DE CHICO: FOMENTAÇÃO E REFLEXÃO SOBRE O IDEAL DE AMOR	51
3.1. CHORO BANDIDO	55
3.2. QUALQUER CANÇÃO	58
3.3. ROMANCE	61
4. O SOPRO DE EROS: O AMOR SENSORIAL EM VERSOS BUARQUIANOS	65
4.1. CALABAR	66
4.2. ÓPERA DO MALANDRO	74
5. AMOR E TEMPO OU O TEMPO DO AMOR EM CANÇÕES DA MADUREZA DO ARTISTA	88
5.1. TODO O SENTIMENTO	89
5.2. VALSA BRASILEIRA	91
5.3. FUTUROS AMANTES	94
5.4. ESSA PEQUENA	98
5.5. TIPO UM BAIÃO	99
CONCLUSÃO	103
REFERÊNCIAS	109

INTRODUÇÃO

O amor ocidental é o filho da filosofia e do sentimento poético que transfigura em imagem tudo o que toca. Por isso, para nós, o amor tem sido um culto. (PAZ, 1994, p. 40)

E isso é, evidentemente, flagrante para o amor, uma vez que a maioria de nós sempre foi e será sujeito do amor (a palavra sujeito oscila, aqui, entre dois sentidos que o polarizam: de um lado, o amor é algo que se vive subjetivamente e, de outro, é algo a que se é submisso). Daí decorre a diferença, e mesmo a oposição, entre as palavras sobre o amor que se pretendem objetivas, e as palavras do amor que são subjetivas. (MORIN, 2008, P. 15)

Em um ensaio intitulado *O complexo do amor*, Edgar Morin expõe uma dificuldade frequente nas ciências humanas: falar de um objeto como se ele existisse fora de nós. Ou seja, assumir diante do objeto uma postura fria, técnica, quando este é inerente pelo menos à grande maioria dos sujeitos, inclusive daquele que se propõe a estudá-lo. Morin afirma que isso se torna muito claro quando se fala de amor, sentimento conhecido e experimentado por todos nós. “Trata-se aqui de algo grotesco, uma vez que as palavras sobre o amor são exatamente o inverso das palavras do amor” (MORIN, 2008, p. 15). Segundo o ensaísta, estudar um objeto tão subjetivo quanto o amor requer um posicionamento crítico que não seja traição nem ocultação. Nem próximo demais, sob o risco de contagiar a análise com a experiência própria do analista; nem distante demais, a ponto de encarar o objeto com frieza demasiada e capaz de mutilá-lo em sua grandeza. Ao utilizar a palavra complexo, Morin chama atenção para o seu sentido literal: aquilo que se tece em conjunto. “O amor é algo único, como uma tapeçaria que é tecida com fios extremamente diversos, de origens diferentes” (MORIN, 2008, p. 16). Talvez resida aí a dificuldade de análise. O amor é o sentimento mais elevado, o mais almejado, o mais cantado pelos poetas, o tema por excelência do romance, está nos mitos e povoa nosso imaginário. Desejo físico, empatia, mistério, projeção, idealização. É linguagem, a ela precede e dela procede.

O amor enraíza-se em nossa corporeidade e, nesse sentido, pode-se dizer que o amor precede a palavra. Mas o amor encontra-se, ao mesmo tempo, enraizado em nosso ser mental, em nosso mito, que, evidentemente, pressupõe a linguagem e, nesse sentido, pode-se dizer que o amor decorre da linguagem. O amor, simultaneamente, procede da palavra e precede a palavra. (MORIN, 2008, p. 17)

Seguindo essa reflexão, Morin continua:

La Rochefoucauld afirmava que, se não houvesse romances de amor, este nunca seria conhecido. Seria a literatura constitutiva do amor, ou ela simplesmente o catalisa, tornando-o visível, sensível e ativo? De qualquer modo, é pela palavra que simultaneamente se exprimem a verdade, a ilusão e a mentira que podem circundar ou construir o amor. (MORIN, 2008, p. 17)

Linguagem, palavra, literatura. Expressão e criação do amor. Propomo-nos aqui o risco de nos debruçarmos sobre esse tema tão enaltecido pelos poetas e pensadores, “o amor *sentimental* entre duas pessoas” (MONTEIRO, 2005, p. 11), através de algo que exprime e inventa o(um) amor: a linguagem poética. Palavra investida de múltiplo significado, lugar ideal para a expressão da complexidade amorosa. Reino de Eros, por seus jogos e metáforas, a poesia é linguagem erotizada porque revela a expressão corpórea da palavra, ao mesmo tempo que diz uma outra coisa.¹ “A imagem poética é abraço de realidades opostas e a rima é cópula de sons; a poesia erotiza a linguagem e o mundo porque ela própria, em seu modo de operação, já é erotismo” (PAZ, 1993, p. 12). O amor é sentimento, é experiência e aventura erótica, mas é também discurso, nele se expressa e se realiza. Através do discurso, da linguagem, da literatura, o amor é também criado e recriado, vivido e revivido. Façamos, pois, de amor, de paixão, de poesia, de discurso amoroso. E façamos isso através das composições musicais de um dos mais importantes nomes da Música Popular Brasileira, o músico e compositor Chico Buarque de Hollanda.

“Chico é todo ele palavra”, afirma Frei Betto, um dos escritores convidados a falar sobre esse “artista brasileiro” em livro organizado por Rinaldo Fernandes, *Chico Buarque do Brasil* – homenagem aos sessenta anos do compositor. O professor, músico e compositor Luiz Tatit, em *O século da canção*, aponta as três vias de expressão da canção: “temática, passional e enunciativa” (TATIT, 2004, p. 78). As canções de expressão temática são aquelas que tendem às constantes reiteraões, concentradas no refrão, “cujas entoações indicam identidade entre elementos melódicos, do mesmo modo que, na letra, os sujeitos aparecem em perfeita conjunção com os respectivos objetos de desejo (ibidem, p. 76). As passionais são as que apresentam letras que configuram, de alguma forma, “situações disjuntivas, de abandono, mas com horizontes de conjunção projetados tanto sobre o passado (saudades, lembranças etc.), como sobre o futuro (esperanças, projetos etc.)” (ibidem, p. 76). E as canções enunciativas são as que não apresentam “recursos de concentração temática ou de expansão passional, mas sim a voz do enunciador dizendo algo considerado oportuno” (ibidem, p. 77).

Com inflexões similares às da linguagem oral cotidiana essas melodias geralmente conduziam “letras de situação”, aquelas que simulam que alguém está falando diretamente com alguém em tom de recado, desafio, saudação, ironia, lamentação, revelação etc. “Palpite infeliz” ou “Até amanhã” (Noel Rosa), “Minha palhoça” (J. Cascata) e “Acertei no milhar” (Wilson Batista/Geraldo Pereira) são canções típicas desse estilo cancional, o mais próximo da raiz entoativa. (TATIT, 2004, p. 77)

¹ Lembramos aqui os versos de Fernando Pessoa, em seu poema “Isto”, que falam sobre a criação poética: “Tudo o que sonho ou passo/O que me falha ou finda/É como que um terraço/Sobre outra coisa ainda/Essa coisa é que é linda” (PESSOA, 1992, p. 168).

A canção de Chico Buarque, ainda que extrapole as fôrmas, está para a expressão enunciativa, mais que para as outras formas apontadas por Tatit. Chico é todo ele palavra, é expressão, enunciação, e é poesia. E é como poesia, como texto poético, que nos propomos a olhar a canção de Chico Buarque. Assim, não tendo conhecimento musical suficiente para analisarmos a canção como um todo, melodia e letra, e mesmo sob pena de mutilarmos a composição buarquiana que combina perfeitamente esses elementos, nos voltaremos sempre muito mais para a letra da canção do que para seus recursos melódicos. Apropiamo-nos aqui das palavras de Adélia Bezerra de Menezes, em *Figuras do feminino na canção de Chico Buarque*. Vejamos:

Quando se fala em “poesia” em Chico Buarque, alude-se a mais do que a “poema”. No entanto, suas composições serão encaradas aqui somente enquanto letras. Na canção popular, palavra cantada, letra e melodia formam um todo único. Separá-lo, privilegiando um dos elementos, como farei, significará, num certo sentido, uma mutilação, sobretudo porque a música é produtora de significado. Chico já faz parte integrante da sensibilidade musical do brasileiro contemporâneo, tornando-se, assim, na maioria dos casos, simplesmente impossível “ler” tais letras, sem cantá-las mentalmente. Faço, assim, nessa abordagem temática de letras que aqui proponho, apelo não apenas à boa vontade, mas à memória musical do leitor. (MENEZES, 2001, p. 15)

Portanto, importa-nos a letra e seu teor poético, importa-nos o modo como essa letra/poema fala de(do) amor, importa-nos o sopro de Eros deixando à mostra o corpo visível e inteligível da criação buarquiana. Nessa conjunção letra, forma, tema, conteúdo, queremos encontrar esse amor de todos nós transfigurado em poesia. Queremos olhar a canção lírica de Chico Buarque como discurso de e sobre o amor. Discurso que reflete e constrói um ideal de amor. Discurso que revela em suas frestas, em seus vãos, uma postura reflexiva sobre o modo como vivemos nossas relações amorosas. Discurso que se coloca em um lugar político, ao assumir um papel crítico sobre si mesmo, sobre a tradição lírica, sobre a canção. Discurso que flui e que frui. Texto-música de prazer e de fruição.

Assim, o primeiro capítulo deste trabalho pretende pensar a lírica buarquiana em sua capacidade de representar as relações amorosas, de produzir imagens e de dar voz ao ser enamorado. O discurso da canção de amor como espaço propiciador de expressão de um eu, sujeito da enunciação amorosa, que dá o seu recado ao ser amado. Para isso, utilizaremos as canções “Se eu soubesse”, “Eu te amo” e “Renata Maria”.

Continuando o percurso, o segundo capítulo ainda tratará da enunciação amorosa, mas nos interessarão nesse momento canções em que Chico dá voz à mulher para fazer falar o feminino em sua relação com um outro, objeto de amor mas também agente de dominação e

opressão, o homem. Aqui nossa leitura se aterá às canções “Com açúcar, com afeto”, “Sem açúcar”, “Olhos nos olhos”, “Mil perdões” e “Sob medida”.

O terceiro capítulo procurará observar como a poesia de Chico Buarque corrobora com toda uma tradição lírico-amorosa, ao mesmo tempo em que, voltando-se para a própria canção, questiona o papel desta, produto da cultura de massa, como veículo propagador de uma visão construída do amor. Dos trovadores medievais aos dias de hoje, o amor foi ganhando enquanto ideal cada vez mais espaço nos sonhos e aspirações do homem ocidental. Com o crescimento dos meios de comunicação e o surgimento da cultura de massa, esse ideal foi sendo fortalecido cada vez mais nos meios populares. Canções como “Choro bandido”, “Qualquer canção”, “Romance” trazem isso a discussão e, por isso, serão estas as observadas nesse capítulo.

No capítulo seguinte, buscaremos pelo sopro de Eros nas composições entre 1972 e 1978, período em que Chico produziu canções para as peças *Calabar* e *Ópera do Malandro*. Dentre as canções dessas peças, analisaremos “Cala a boca, Bárbara”, “Tatuagem” e “Tira as mãos de mim”, da primeira, e “O meu amor” e “Folhetim”, da segunda. Observaremos como nessas composições sua lírica assume um caráter marcadamente erótico e como a relação entre os corpos dos amantes e o desejo amoroso refletem comportamentos e concepções sociais.

O último capítulo trará a questão do tempo na obra musical de Chico Buarque tensionado ao tema do amor. O tempo, enquanto tema, é uma preocupação do compositor no decorrer de sua obra e fica cada vez mais em evidência conforme o artista vai envelhecendo. Queremos, então, ver como em canções produzidas já na maturidade de Chico essa tensão amor/tempo se dá. As canções “Todo o sentimento”, “Valsa brasileira”, “Futuros amantes” e, de seu último disco, *Chico*, “Essa pequena” e “Tipo um baião” serão o nosso caminho para essa leitura.

Nossa intenção é buscar nas composições buarquianas a presença do amor, através de marcas ou traços observados em sua obra, como a expressão do sujeito amoroso e suas dores; a perspectiva feminina na relação amorosa, a metalinguagem como reflexão sobre o papel da canção na construção de um ideal de amor; o amor no corpo, marcadamente sensorial e denunciador de questões sociais e históricas; o amor no tempo e o tempo do amor como espaço utópico e redentor. Assim, é o amor o fio condutor de nosso percurso de leitura e de diálogo com a obra buarquiana. Percurso que não busca um centro, não busca responder a uma única questão sobre o objeto de estudo, mas que é, na verdade, descentrado, cada capítulo procurando refletir sobre uma das faces do amor ou sobre as relações das quais esse

sentimento é o cerne. Umberto Eco, em *Como se faz uma tese*, classifica em dois tipos as teses universitárias: as que são de pesquisa e as que são de compilação. Sobre o segundo tipo, ele diz:

Numa tese de compilação, o estudante apenas demonstra haver compulsado criticamente a maior parte da “literatura” existente (isto é, das publicações sobre aquele assunto) e ter sido capaz de expô-la de modo claro, buscando harmonizar os vários pontos de vista e oferecendo assim uma visão panorâmica inteligente, talvez útil sob o aspecto informativo mesmo para um especialista do ramo que, com respeito àquele problema específico, jamais tenha efetuado estudos aprofundados (ECO, 2012, p. 2-3).

Ainda que nosso trabalho aqui não seja propriamente uma compilação, mas a apresentação de perspectivas do amor na canção buarquiana, a visão panorâmica que este tipo de tese definida por Eco oferece parece-nos útil para explicar o percurso a que nos propomos. Queremos tecer uma leitura sobre as composições de Chico Buarque que consiga abranger aspectos vários do sentimento amoroso e do amor enquanto ideal, como uma colcha de retalhos, o amor sendo o fio que liga os capítulos, leituras possíveis de canções líricas do cancionário do artista.

Em Chico “a música é possibilidade de comunhão, a lembrança do paraíso perdido, música como abertura para a vida” (SANT’ANNA, 1978, p. 99). É o que afirma Affonso Romano de Sant’Anna em “Chico Buarque: a música contra o silêncio”, capítulo de *Música popular e moderna poesia brasileira*. Nele, Sant’Anna observa em “A banda” e outras canções dos primeiros discos do compositor a frequência com que a música aparece como instauradora de um tempo de exceção, um estado de utopia, abertura para a vida, uma vida outra, rompimento com a ditadura esmagadora do cotidiano. Mas não é também o estado amoroso um tempo de exceção? Não é o amor abertura para a vida, ou uma promessa de vida mais plena e justificável? E a música não é um espaço para cantar esse amor e também inventá-lo? Chico fala de amor repetindo toda uma tradição poética e popular ou, e também, contesta ou põe em questão essa visão já cristalizada desse sentimento? De que forma as relações amorosas e as tensões entre o amante e o amado, o sujeito do amor e seu objeto, o outro, surgem e são moduladas na canção buarquiana? São essas as questões que procuraremos responder.

1. UM DISCURSO DE AMOR: O SUJEITO AMOROSO NA CANÇÃO DE CHICO BUARQUE

*“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”*

(...) o discurso amoroso é na sua totalidade tecido de desejo, de imaginário e de declarações (BARTHES, 2001, p. 14).

A lírica de todos os tempos está povoada de sujeitos que manifestam sua necessidade de declarar o amor. Se voltarmos, pelo menos, ao tempo dos trovadores, veremos como estes contribuíram para a construção de um eu que insiste em demonstrar através de seu discurso o quanto ama. O amor desiludido e servil do amante das cantigas de amor, este homem que se curva diante de sua dama e a adora, atravessou o tempo e continua presente nas canções de hoje. Os versos líricos de Chico Buarque apresentam também frequentemente um sujeito que enuncia o seu amor, o seu estado amoroso, se dirigindo a um outro, que não lhe corresponde ou que já abandonou a relação amorosa. É nesse ponto que queremos, a princípio, aproximar o sujeito buarquiano daquele descrito por Roland Barthes em *Fragmentos de um discurso amoroso*. O enamorado barthesiano é o eu tornado sujeito e herói de sua história porque ama. Pretendemos caminhar, neste primeiro capítulo, pela via proposta por Barthes e olhar o sujeito das canções buarquianas em ação, a situação de amor em movimento, como figuras, imagens que se constroem no discurso. Um discurso específico: aquele que emerge da canção de amor de um compositor de nossa MPB preocupado não só em retratar as relações amorosas e sociais, mas também em refletir sobre elas e sobre o próprio discurso que as diz.

Querer escrever o amor é enfrentar a desordem da linguagem: essa região tumultuada onde a linguagem é ao mesmo tempo demais e demasiadamente pouca, excessiva (pela expansão ilimitada do eu, pela submersão emotiva) e pobre (pelos códigos sobre os quais o amor a projeta e a nivela). (BARTHES, 2001, p. 142)

É essa desordem da linguagem, essa escrita do amor enquanto discurso, uma enunciação amorosa, que procuraremos observar em três canções do cancionário buarquiano: “Se eu soubesse”, “Eu te amo” e “Renata Maria”.

1.1. SE EU SOUBESSE

Em seu último disco, *Chico* (2010), encontramos a canção “Se eu soubesse”, cantada por Chico em dueto com Thais Gulin. Eis a primeira estrofe:

Ah, se eu soubesse não andava na rua
Perigos não corria
Não tinha amigos, não bebia, já não ria à toa
Não ia enfim
Cruzar contigo jamais

Em “Se eu soubesse”, observamos um possível jogo dialógico. Nesse jogo, entra em ação o romanesco desde as primeiras notas da canção. A melodia flui lentamente, sugerindo o caminhar dos personagens, o encontro do sujeito lírico com seu objeto amoroso, do “eu” da canção com o “tu”, aquele a quem o eu se dirige. Esse enunciador refere-se a um momento já vivido e sobre ele conclui: “Ah, se eu soubesse”. Assim se inicia o primeiro verso da música. É um lamento. Como a dizer que melhor seria se não houvesse acontecimento algum. No entanto, a primeira estrofe nos dá justamente elementos que possibilitam o encontro dos amantes: a rua e as relações sociais. Seria bom não correr o perigo de se apaixonar, “não cruzar contigo jamais”, mas como se negar à aventura do amor?

Ah, se eu pudesse te diria, na boa
Não sou mais uma das tais
Não vivo com a cabeça na lua
Nem cantarei: eu te amo demais
Casava com outro, se fosse capaz

Outros lugares-comuns do romanesco aparecem na segunda estrofe como “viver com a cabeça na lua” ou a célebre expressão “eu te amo” intensificada pelo advérbio “demais”. Ou ainda a menção ao casamento: “Casava com outro, se fosse capaz”. Além disso, o trecho “não sou mais uma das tais” faz-nos pensar na mocinha romântica, sonhadora e emotiva, pronta para cair nos braços de seu interlocutor. A melodia suave e de ritmo constante continua a nos dar a sensação de algo que caminha, algo em processo, e a curta estrofe que se segue a esta contribui para isso: “Mas acontece que eu saí por aí/E aí larari, lariri”. As palavras “larari, lariri” e outras semelhantes substituem o que acontece em seguida ao encontro dos amantes. Não é preciso dizer o que virá depois, pois é o que sempre acontece em todas as histórias de amor. O primeiro encontro e a felicidade que a ele se segue, mas também as dores que são igualmente parte da relação amorosa. Ou não se deve dizer, já que essas palavras podem remeter também ao encontro erótico, sexual, aquele que se dá longe dos olhares dos espectadores. Como num romance, lembrando outra canção de Chico, “A história de Lily Brown”, a narrativa de “Se eu soubesse” obedece ao clichê romanesco, aquela fórmula cristalizada pelo cinema e as novelas de televisão: alguém conhece inesperadamente outro alguém, mas na verdade, de certa forma, o espera em seus sonhos e desejos criados por toda uma cultura do romance, e se dá a relação amorosa e erótica, ou sexual, esta subentendida ou

apenas sugerida, como manda o decoro de produções que tratam dessas histórias e veiculam nos meios citados. E aqui é preciso suscitar a primeira figura barthesiana:

ENCONTRO. A figura se refere ao tempo feliz que se seguiu imediatamente ao primeiro rapto, antes que nascessem as dificuldades do relacionamento amoroso. (BARTHES, 2001, p. 126)

No ritmo do choro-canção², “maneira lânguida de tocar, mesmo as coisas alegres” (TINHORÃO, 1997, p. 125), a letra de “Se eu soubesse” é o discurso sobre uma história que já houve, o encontro amoroso que se deu e que não é explicitamente narrado pelo enunciador. No último verso, a expressão “se fosse capaz” aponta para o rapto de que fala Barthes. É o encontro que deflagra a paixão e, desde então, o destino do enamorado liga-se ao do seu objeto. “Predestinação e escolha, os poderes objetivos e os subjetivos, o destino e a liberdade se cruzam no amor” (PAZ, 1994, p. 35).

Ah, seu eu soubesse nem olhava a lagoa
Não ia mais à praia
De noite não gingava a saia, não dormia nua
Pobre de mim
Sonhar contigo, jamais

Agora a letra nos traz outras circunstâncias que favorecem o encontro do sujeito e seu interlocutor. Circunstâncias que apontam para o desejo e a fantasia da personagem, como se ela esperasse ou desejasse esse encontro, apesar de lamentá-lo: “pobre de mim”. Essa expressão faz-nos lembrar de uma outra, frequente nas cantigas de amor provençais, “ai de mim”, que conotava a coita amorosa do trovador. São contextos diferentes, mas também nessas cantigas temos um sujeito que lamenta ter se apaixonado pela dama, sua dor é resultado de tê-la visto, de ter um dia a encontrado. É o que nos parece ser também o que lamenta a personagem de Chico. Estamos de novo diante do rapto amoroso resultante do encontro do enamorado com o seu objeto de amor. “Mas acontece que eu saí por aí e aí, larari, lariri”.

Ah, se eu pudesse não caía na tua
Conversa mole, outra vez
Não dava mole a tua pessoa
Te abandonava prostrado aos meus pés
Fugia nos braços de outro rapaz

A última parte da letra reitera o lamento das estrofes anteriores e traz outros lugares-comuns das relações amorosas: “conversa mole”, “dar mole”; ou de histórias românticas: “fugir nos braços de outro” – expressões costumeiras da fala cotidiana. A canção brasileira

²No documentário produzido para o disco, Chico conversa com o maestro Luiz Carlos Ramos sobre essa canção e define-a como um choro-canção: “Não é um choro, mas é um choro” (<http://www.chicobastidores.com.br/>)

tem como uma de suas marcas a oralidade³ e, no caso das canções de Chico, isso tem grande importância já que é matéria constante de suas letras. A letra da canção apresenta quatro estrofes de cinco versos intervaladas por duas estrofes de dois versos que funcionam como uma espécie de conclusão ou a causa do caso de amor a que se refere o enamorado. Essas estrofes curtas são iniciadas por uma expressão que dialoga com as expressões “ah, se eu soubesse” e “ah, se eu pudesse” iniciadoras das estrofes mais longas: “mas acontece”. Seria melhor que o encontro não tivesse ocorrido, a dor de amor teria sido evitada, mas – palavra fundamental – a personagem saiu para a rua e sorriu para o seu interlocutor, e isso foi o suficiente. A sequência seguinte da canção é preenchida por palavras semelhantes às que terminam essa estrofe – “larari, lariri, larará” –: “Pom, pom, pom, pan-pan, pan-pan-pan”. Essas expressões tanto colaboram com a melodia e o ritmo da música, como remetem ao desdobramento do encontro entre o sujeito da canção e seu interlocutor. Sobre esse encontro, nos diz Barthes parafraseando Lacan:

Encontro pela vida milhões de corpos, desses milhões posso desejar centenas; mas dessas centenas, amo apenas um. O outro pelo qual estou apaixonado me designa a especialidade do meu desejo. (BARTHES, 2001, p. 31)

A história narrada pela canção é familiar a todos nós. Encontros como esse ocorrem todos os dias, com qualquer pessoa, mas, para o indivíduo que as vive, é único, singular. “Não é todos os dias que se encontra o que é feito para lhe dar a imagem exata do seu desejo” (Lacan apud BARTHES, 2001, p. 31). “Se eu soubesse” nos fala de alguém que num determinado dia encontra aquele que se torna o objeto de seu amor. E “apaixonar-se é, antes de mais, sentir-se encantado com qualquer coisa, e uma coisa só pode encantar se é ou parece perfeita” (ORTEGA Y GASSET, 1995, p. 31). O discurso desse sujeito, enlaçado pela “imagem exata de seu desejo”, demonstra a fragilidade de quem está à mercê das circunstâncias, à mercê da própria vida, à mercê do amor. E não há como saber quando encontraremos o amor. “Mas acontece que eu saí por aí e aí...” O encontro é inevitável. Como o é também o prazer que dele decorre. E também os dissabores. Ainda assim, há que se viver o amor. Depois, resta o lamento, resta o discurso.

Como Narrativa (Romance, Paixão), o amor é uma história que se realiza no sentido sagrado: é um programa, que deve ser cumprido. Para mim, ao contrário, essa história já teve lugar, pois aquilo que é acontecimento, é o único rapto do qual fui

³ “A atuação do corpo e da voz sempre balizou a produção musical brasileira. A dança, o ritmo e a melodia por eles produzidos deram calibre à música popular e serviram de âncora aos voos estéticos da música erudita. Em todos os períodos, desde o descobrimento, a percussão e a oralidade vêm engendrando a sonoridade do país, ora como manifestação crua, ora como matéria prima da criação musical; ora como fator étnico ou regional, ora como contenção dos impulsos abstratos peculiares à linguagem musical (TATIT, 2004, p. 19).

objeto e do qual repito o que vem depois (e falho). O enamorado é um drama, se quisermos devolver a essa palavra o sentido arcaico que Nietzsche lhe dá. “O drama antigo tinha em vista grandes cenas declamatórias, o que excluía a ação (esta tinha lugar antes ou atrás da cena)”. O rapto amoroso (puro momento hipnótico) tem lugar antes do discurso e atrás do prosclênio da consciência: o “acontecimento” amoroso é de ordem hierática: é minha própria lenda local, minha historinha santa que declamo para mim mesmo, e essa declaração de um fato consumado (imóvel, embalsamado, afastado de todo prazer) é o discurso amoroso. (BARTHES, 2001, p. 123)

O sujeito amoroso da canção de Chico é, como o enamorado de Barthes, alguém que fala sobre o rapto de amor que viveu. Ele declama a ação que já houve. E aqui é preciso olharmos novamente para esse sujeito. Há em seu discurso não a dor ou sofrimento que geralmente inundam a enunciação do sujeito enamorado, mas uma certa ironia, um sorriso de lado, meio maroto, de alguém que ri de sua própria condição. É como se ele nos dissesse que o acontecimento amoroso vivido por ele estivesse fora do lugar, fora de hora, fosse inconveniente. E quem é esse sujeito? Encontramos na letra marcas linguísticas que nos fazem pensar em uma figura feminina: “uma das tais”, “saia”, “nua”. No entanto, a execução da canção, ao optar por um dueto, uma voz masculina e outra, feminina, leva-nos a dois sujeitos e à possibilidade de um diálogo. As partes da canção que não determinam o gênero feminino são as que Chico canta, deixando as que fazem referência a um sujeito feminino para Thais. Esse jogo na interpretação da canção permite pensar que o discurso amoroso é das duas partes envolvidas, ainda que cada uma esteja sujeita a sua própria solidão. E também que ambos os amantes lamentem, um com o outro, como em uma conversa, o encontro e a relação amorosa que viveram. Lamento e solidão. Seria esse o resultado do amor? Para o poeta e crítico mexicano Octavio Paz, em seu ensaio *A dupla chama: amor e erotismo*, o amor é sempre trágico:

O amor humano é o de dois seres sujeitos ao tempo e aos seus acidentes: a mudança, as paixões, a doença, a morte. Embora não nos salve do tempo, o entreabre para que, num relâmpago, apareça sua natureza contraditória, essa vivacidade que sem parar se anula e renasce e que, sempre e ao mesmo tempo, é agora e é nunca. Por isso, todo amor, incluindo o mais feliz, é trágico (PAZ, 1994, p. 101).

Mas o fato de ser trágico não nos impede de desejar esse sentimento cantado em todos os tempos e em todas as culturas – “A existência de uma imensa literatura cujo tema central é o amor é uma prova final da universalidade do amor” (PAZ, 1994, p. 35). Voltando aos lamentos do sujeito lírico, quais seriam os seus motivos para dizer que o encontro com o objeto de seu amor não deveria ter ocorrido? Esse outro que o cativou, que raptou sua atenção e conquistou seu desejo? Se procurarmos ler “Se eu soubesse” junto com outras canções do disco, é possível pensar em uma explicação possível para o inconveniente desse encontro. “Se eu soubesse” é a quinta canção do disco, antecedida por “Essa pequena” e “Tipo um baião” e

sucedida por “Sem você 2”. As duas primeiras descrevem a relação de um homem velho com uma mulher jovem e a última fala da separação e do homem que se vê sozinho em casa e na própria vida. Juntas, as quatro canções narram a trajetória desse amor, fadado ao fim – mas qual amor não está, se lembrarmos as considerações de Paz? – pela distância que a idade e a história pessoal de cada um dos amantes impõem. Quando tratarmos do tempo nas canções de Chico Buarque, voltaremos a esse disco e às canções a que nos referimos agora. Voltando a “Se eu soubesse” e ao lamento ou arrependimento implícito na expressão que é título da canção, o enunciador ou enunciadores dessa canção vivem em seu discurso as cenas ou figuras referidas por Barthes em seu livro e que são a causa do desassossego em que se encontram: o momento adorável do primeiro encontro, a possibilidade do abandono, da rejeição, os ciúmes, a solidão.

Dis-cursus é, originalmente, a ação de correr para todo lado, são idas e vindas, “démarches”, “intrigas”. Com efeito, o enamorado não pára de correr na sua cabeça, de empreender novas diligências e de intrigar contra si mesmo. Seu discurso só existe através de lufadas de linguagem, que lhe vêm no decorrer de circunstâncias ínfimas, aleatórias (BARTHES, 2001, p. 14).

“Se eu soubesse” é, assim, uma canção que demonstra o enamorado em seu estado posterior ao rapto de amor e à realização desse amor. Um sujeito que sofre as consequências de se permitir o envolvimento amoroso, de se deixar envolver pela imagem do outro: alteridade que se revela e que se esconde no encontro de amor, que se deixa possuir e que escapa à posse. Mas essa canção é também um convite para refletirmos sobre o que aprendemos com os românticos e suas histórias de amor: o amor é uma aventura, cheia de altos e baixos, um percurso tortuoso, em que o sofrimento é justificado pela possibilidade de encontrar o amor verdadeiro. Denis de Rougemont, em *História do amor no Ocidente*, nos fala do amor-paixão como esse gosto pela aventura, a crença no amor como um caminho para si mesmo e para o outro.

O homem moderno, o homem da paixão, espera que o amor fatal lhe revele algo sobre ele mesmo ou sobre a vida em geral: último ranço da mística primitiva. Da poesia à anedota picante, a paixão é sempre a aventura. É o que vai transformar minha vida, enriquecê-la de novidades, de riscos estimulantes, de prazeres cada vez mais violentos ou sedutores. É a porta aberta ao possível, um destino que se submete ao desejo! Nele penetrarei, ascenderei até ele e até ele serei “transportado”! A eterna ilusão, a mais ingênua e – nem é preciso dizer – a mais “natural” para muitos... Ilusão de liberdade. E ilusão de plenitude. (ROUGEMONT, 2003, p. 378)

1.2. EU TE AMO

Outra canção, também cantada em dueto e em que esse tipo de execução permite mais de uma leitura ou joga com o feminino e o masculino⁴, é “Eu te amo”, escrita em parceria com Tom Jobim. Seu título é a frase dos amantes por excelência. A expressão do estado apaixonado. Também nessa canção a letra começa com uma interjeição que conota lamento, dor: “Ah, ...”. Se na canção anterior, parece-nos haver um maior distanciamento entre o acontecimento amoroso, a ação, e o discurso, a declamação do enamorado, em “Eu te amo” temos um eu que diz a sua dor e a sua estupefação diante da separação iminente, do fim da relação. As imagens que Chico constrói para representar o rapto amoroso – “rompi com o mundo”, “queimei meus navios” – ou para o momento da relação em que um dos amantes deixa de amar – “se na bagunça do teu coração, meu sangue errou de veias, se perdeu” – são metáforas dos extremos da condição amorosa, seu princípio e seu fim.

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

Temos o deflagrar da dor trazida pelo desamor. E o impasse do enamorado: “Como hei de partir?”. Como desvencilhar-se do outro, como é possível a separação? As canções de “fim de caso” são comuns no cancioneiro popular, o próprio Chico nos fala delas em entrevista para o documentário *Romance*, da série retrospectiva de sua obra produzida em 2006 pela RWR. Ele as chama de canções de “dor de cotovelo” e cita cantoras como Maysa, capazes de interpretar com maestria esse momento dramático, em seu sentido mais popular, que é o de ser deixado pelo ser amado. Seguindo esse processo, Chico também compõe várias canções nessa linha, em que “Atrás da porta” seria talvez o maior exemplo. Canção interpretada por Elis Regina – e na interpretação dessa cantora ganha ainda mais força enunciativa –, apresenta a voz de uma mulher que relata o momento em que é deixada pelo homem amado. Seu desespero e sua dor relacionam-se com o corpo desse homem, com o que ele veste, o pijama, com o quarto e a cama, elementos representativos da relação de amor que havia e já não há. Em “Eu te amo”, expressão que só aparece no título mas que vibra nas imagens que surgem no discurso do sujeito lírico, temos um “eu” masculino – mas que não

⁴ Encontramos no cancioneiro de Chico Buarque uma série de canções executadas em dueto e que colocam em evidência o par amoroso, a relação homem/mulher, amante/amado. Em “Eu te amo”, temos o fim do caso amoroso e em “Se eu soubesse” o encontro dos amantes. Canções como “Sem fantasia” e “Dueto” são outros exemplos desse jogo interpretativo e dialógico. A primeira trata não do encontro que já houve entre os amantes e sim daquele pelo qual se anseia. A segunda traz as juras amorosas, projeção novamente e desejo de realização do amor.

necessariamente precise sê-lo, como a interpretação em dueto da canção demonstra – que é mandado embora de casa pela mulher. A dificuldade desse homem está tanto em acreditar que precise fazer isso quanto em conseguir se desvencilhar da história de amor que viveu – e que ainda vive, só que agora sozinho. Evocamos aqui outra figura do discurso amoroso barthesiano: a ausência do objeto amado e o conseqüente sentimento de abandono, medo maior do enamorado.

AUSÊNCIA: Todo episódio de linguagem que põe em cena a ausência do objeto amado – quaisquer que sejam a causa e a duração – e tende a transformar essa ausência em prova de abandono. (BARTHES, 2001, p. 52)

Essa situação de abandono, do afastamento do ser amado, dolorosamente demonstrada em “Eu te amo”, é também o mote de “Trocando em miúdos”. Poderíamos imaginar ser o mesmo indivíduo da primeira canção que, na segunda, aparece já conformado com o fim do relacionamento, decidindo aquilo que levará e o que deixará com a mulher: “Eu vou lhe deixar a medida do Bonfim/Não me valeu/Mas fico com o disco do Pixinguinha, sim?/O resto é seu”. Um indivíduo que vai enumerando, ou inventariando, tudo que representou a relação amorosa: desde uma fitinha da sorte, lembrança talvez de uma viagem feita pelo casal, discos e livros, até a aliança, símbolo maior de uma relação de amor. O jogo entre as palavras “sobras” e “sombas” resume metaforicamente esse inventário: são as “melhores lembranças”. Adélia Bezerra de Menezes, ao analisar essa canção, novamente em *Figuras do feminino na canção de Chico Buarque* (2001, p. 32), refere-se a esse estado do casal como “separação mutiladora, flagrada nos ‘detalhes’ de um cotidiano partilhado, signos pungentes de uma vida (perdida) a dois”. Decididas as coisas práticas, sai o enamorado com “o peito dilacerado” e a “leve impressão de que já vai tarde”, “batendo sem alarde o portão” – ação conclusiva, fim do caso amoroso. Ainda citando Adélia, vejamos o que mais ela nos diz sobre essa canção:

Pois “trocando em miúdos”, é mesmo em pormenores do dia-a-dia que se atualiza o desfazimento de uma relação. Mesclando “sobras” e “sombas”, isto é, o nível material e o propriamente espiritual, efetiva-se aqui a partilha de todo um patrimônio afetivo-cultural que ambos dividiam: a fitinha do Bonfim (que traria sorte), o disco do Pixinguinha, o livro do Neruda, a aliança e a esperança. (MENEZES, 2001, p. 33)

“Eu te amo”, “Atrás da porta”, “Trocando em miúdos” são canções que demonstram como a lírica amorosa buarqueana é notadamente marcada pelo desamor, ou pelas dores do amor. Desde “Desencontro” (1965): “Sobrou desse nosso desencontro/Um conto de amor/Sem ponto final/Retrato sem cor/Jogado aos meus pés/E saudades fúteis/Saudades frágeis/Meros papéis”, composição do início da carreira do compositor, até “Sem você nº 2” (2010), de seu último disco: “Sem você/É o fim do show/Tudo está claro, é tudo tão real/As suas músicas você levou/Mas não faz mal”, a obra musical de Chico nutre-se do imaginário

popular e da vida cotidiana para contar histórias de amor e mais ainda de desamor. E são essas histórias as que mais agradam ao público, isso desde o século XII, como já denunciava *O romance de Tristão e Isolda*, de Joseph Bédier, uma das versões desse mito do amor que remonta aos primórdios da literatura ocidental. Bédier inicia seu relato através de um narrador que convida os ouvintes para conhecer uma história que tem dois ingredientes intrigantes e, por esse motivo, tão atraentes, o amor e a morte:

Quereis ouvir, senhores, um belo conto de amor e de morte? É de Tristão e Isolda, a rainha. Ouvi como em alegria plena e em grande aflição eles se amaram, depois morreram no mesmo dia, ele por ela, ela por ele. (BÉDIER, 2006, p. 1)

Além do desamor, outro traço dessa lírica é a recorrência a imagens que apelam ao sensorial para falar de amor. Em “Eu te amo”, imagens carregadas de sensualidade e cheias de poesia surgem para dizer a relação entre os corpos dos amantes, o elo corporal estabelecido pelo amor e que é parte fundamental da vida conjugal. Nas outras canções com que relacionamos “Eu te amo”, “Atrás da porta” e “Trocando em miúdos”, encontramos alusões ao corpo e ao desejo sexual: os “teus pelos” da primeira ou “as marcas do amor nos nossos lençóis” da segunda. Mas em “Eu te amo” as referências ao amor sensorial são ainda mais explícitas: “Se nós, nas travessuras das noites eternas,/já confundimos tanto as nossas pernas” ou “Como, se nos amamos feito dois pagãos,/teus seios inda estão nas minhas mãos”. Imagens que falam da união dos corpos, da relação homem-mulher, do encontro do feminino com o masculino, união que há pouco se fez e que agora já não se faz mais. Esse o grande drama do enamorado dessa canção: o amor estava ali agorinha mesmo e de repente acabou, o amor se foi. Ausência repentina do amor, o “paletó ainda enlaça o vestido no armário”, mas os corpos dos amantes desenlaçados estão pelo esvaziamento do sentimento de uma das partes do casal.

A ausência amorosa só tem um sentido, e só pode ser dita a partir de quem fica – e não de quem parte: eu, sempre presente, só se constitui diante de você, sempre ausente. Dizer a ausência é, de início, estabelecer que o sujeito e o outro não podem trocar de lugar, é dizer: “Sou menos amado do que amo”. (BARTHES, 2001, p. 53)

Menos amado, não-amado, o enamorado da canção é quem deve partir, mas o outro, o objeto de seu amor, já deixou antes essa relação, é o ausente. Antes de partir, porém, ainda sobra ao sujeito amoroso dizer o amor que houve, proferi-lo, gritá-lo. Esse proferimento é o título da canção: “Eu te amo”. Outra figura de Barthes: “Eu-te-amo. (...) repetido proferimento do grito de amor” (BARTHES, 2001, p. 149). Para aquele que ama, o sentimento que oferece ao outro é o que há de mais precioso. “Como hei de partir, se eu te amo?” é o que ele grita. As imagens de amor que o discurso do sujeito da canção suscita são esse grito repetido de quem implora para que o outro volte a amar, para que seu amor não seja

desprezado. Todo desamor é humilhante porque é a negação do amor. Então, o enamorado profere seu grito de amor com a única frase em que é possível fazê-lo: “Eu te amo”. Ela é o ápice de seu desespero vibrando nas lembranças do amor que acabou trazidas pelas imagens que dançam em seu discurso. Tanto que seu lamento caminha num crescendo que culmina com o trecho mais erótico da música: “Como se nos amamos feito dois pagãos/teus seios ainda estão nas minhas mãos”. Encontro dos corpos, momento perfeito para o grito de amor, esse grito irreprimível de que nos fala Barthes. É o apelo derradeiro do enamorado que ainda não acredita que deixou de ser amado. “Não, acho que estás de fazendo de tonta/Te dei meus olhos pra tomares conta/Agora conta como hei de partir”.

1.3. RENATA MARIA

(...)
Como te adoro, mulher que passas
Que vens e passas, que me sacias
Dentro das noites, dentro dos dias!
Por que me faltas, se te procuro?
Por que me odeias quando te juro
Que te perdia se me encontravas
E me encontravas se te perdias?
Por que não voltas, mulher que passa?
Por que não enches a minha vida?
Por que não voltas, mulher querida
Sempre perdida, nunca encontrada?
Por que não voltas à minha vida
Para o que sofro não ser desgraça?
(...)
(Vinícius de Moraes. “A mulher que passa”.)

A mulher é um elemento fundamental na poesia de Chico Buarque. Ela é admirada, desejada, numa “lítica entranhadamente corporal”, segundo Adélia Bezerra de Menezes (MENEZES, 2000, p. 15), quando colocada sob uma ótica marcadamente masculina. Ou é observada com uma devoção que Adélia chama de “figuração do eterno feminino” (2000, p. 16), apontando para o *Fausto*, de Goethe, um olhar para cima, para o céu, para o que está além. Essa segunda forma de olhar talvez seja mais pertinente para analisar a canção “Renata Maria”, do disco *Carioca* (2006)⁵. Aqui a figura da

⁵ Outro exemplo dessa devoção do eu-lírico à mulher, desse olhar para o alto, para um espaço divino ou para um ser divinizado, é o que ocorre na canção “Beatriz”, composta em parceria com Edu Lobo. Temos, então, o que Adélia Bezerra de Menezes chama de “figuração do ‘eterno feminino’ que, goethianamente, ‘acena/céu acima’”, versos do *Fausto* de Goethe. É a figura da mulher que conduz, que eleva, o poeta ao céu, ou a um estado de êxtase, como no caso de “Renata Maria”, que anula todo o resto em torno dele.

“mulher que passa” recorrente na poesia lírica reaparece na canção de Chico. Antes, em “As vitrines”, do CD *Almanaque* (1982), essa mulher indiferente ao olhar do eu-lírico já havia passado por sua obra. Nessa canção, a mulher se confunde com a cidade na admiração do observador, o vigia para quem só resta recolher a poesia que ela entorna no chão, os fragmentos de sua imagem deixados na galeria, espelhados e multiplicados nas vitrines que também a veem passar. Em “As vitrines”, a cidade é um vão, lugar misterioso e talvez por isso desejável, guarda perigos e seduz ainda mais. A mulher também é um vão, mistério e sedução. Como a cidade, a mulher é na canção buarquiana um território simbólico e afetivo. E talvez, evocando Barthes (1978), um “lugar fantasmático”. E é pelo olhar do observador, o sujeito enamorado, que essa relação entre a mulher e a cidade se estabelece. Sobre “As vitrines”, observa Adélia Bezerra de Menezes:

Vitrine: um termo-chave. (...) A vitrine mostra, expõe, liga o interior ao exterior, e ao mesmo tempo devolve a imagem, reflete. Reflete não como o espelho, mas como só o vidro sabe refletir, isto é, provocando uma superposição de imagens. Tudo aquilo se passa basicamente no registro óptico (“as relações entre os homens nas grandes cidades”, já dizia Simmel citado por Walter Benjamin, “são caracterizadas por uma marcada predominância da atividade da vista sobre a do ouvido”). Não é à toa que o verbo ver domina o poema (...). (MENEZES, 2001, p. 48)

Na canção “Renata Maria”, Chico nos dá versos carregados de lirismo que se combinam perfeitamente à melodia suave de Ivan Lins. Temos de novo um observador, um olhar masculino para a figura feminina, no centro da tela e esta é capaz de desvanecer tudo ao seu redor, até mesmo os cartões-postais da cidade do Rio de Janeiro.

Ela era ela era ela no centro da tela daquela manhã
Tudo o que não era ela se desvaneceu
Cristo, montanhas, florestas, acácias, ipês
Pranchas coladas na crista das ondas, as ondas suspensas no ar
Pássaros cristalizados no branco do céu E eu, atolado na areia, perdia meus pés

Ver Renata Maria é, para esse sujeito, um momento adorável onde tudo em torno perde o brilho, tudo fica paralisado, pois o único movimento que importa é aquele produzido pela mulher saindo das águas do mar. Temos aqui mais uma figura barthesiana, mais uma cena do discurso amoroso que se instaura, Renata Maria saindo das águas é adorável. E por isso todo o resto se desvanece. Ortega y Gasset, em *Estudos sobre o amor*, nos diz: “o enamoramento é, com efeito, um encantamento”. (ORTEGA Y GASSET, 1995, p. 48). Assim como o enunciador de “As vitrines”, o sujeito aqui está fascinado, ele foi raptado pela imagem dessa mulher: “ela era ela”.

Rapto: Episódio tido como inicial (mas pode ser reconstituído depois) durante o qual o sujeito apaixonado é “raptado” (capturado e encantado) pela imagem do objeto amado (nome popular: *gamação*; nome científico: *enamoramento*). (BARTHES, 2001, p. 245)

Mas talvez possamos ver já nos primeiros versos de “Renata Maria” um ponto de distanciamento entre essa canção e a anterior. Se lá a mulher e a cidade se conjugam, se misturam uma a outra, aqui mulher e cidade rivalizam e aquela é superior ou se destaca aos olhos do eu-lírico. Mas a cidade continua sendo a referência para a construção dessa relação observador-mulher na canção. Pois se a cidade não se iguala à mulher na admiração do eu-lírico, ela serve como cenário, como “tela”, como o lugar ideal de onde surge Renata Maria, o espaço perfeito para o nascimento de uma deusa. Como a Vênus de Botticelli, ela sai do mar, nasce das águas, ou como o significado de seu nome em latim *renasce* “no centro da tela”, ou ocupa o primeiro lugar, como a Maria bíblica. Na estrofe seguinte, outra referência ao famoso quadro: “nem uma brisa soprou”. Em “O nascimento da Vênus”, é o sopro de um anjo que dá vida à mulher. Mas a mulher de Chico já nasce pronta, perfeita, capaz de fazer seu admirador perder os pés na areia. E perder a si mesmo, é raptado. O passado torna-se agora, quando o quadro torna-se tela nos versos buarquianos.

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

A brisa não sopra porque o assombro diante do surgimento da mulher paralisou seu observador. Voltando a Ortega y Gasset,

Dir-se-ia que o mundo inteiro se comprimiu. Em rigor, o mundo não existe para o amante. A amada desalojou-o e substituiu-o. Por isso o apaixonado diz numa canção irlandesa: “Meu amor, tu és a minha parte do mundo!” (ORTEGA Y GASSET, 1995, p. 43)

As palavras faltam-lhe e falta-lhe a poesia. As músicas capazes de embalar aquela situação são insuficientes⁶. Raptado, resta a esse olhar, admirar, estático, o movimento “daquela mulher”. Esse “assombro” pode ser resumido pelo primeiro verso da música: “Ela era ela era ela”. Assim também se inicia o poema – com alguma

⁶ Segundo José Miguel Wisnick, em depoimento ao documentário *Palavra Encantada*, a música foi importante no Brasil para estabelecer uma ponte entre o povo e a literatura. É certo que a poesia romântica vigorava nos salões do século XIX, mas no século XX, com o surgimento da canção, a música ocupa o espaço primeiro quando se quer falar de amor e emoção. Por isso o eu-lírico de “Renata Maria” pensa, em seu momento de assombro diante da beleza feminina, em recorrer à música, ainda que esta também seja insuficiente.

variação mas com o mesmo sentido – “É ela, é ela, é ela!”, de Álvares de Azevedo⁷, que relata o deslumbramento e a euforia do eu-lírico diante de uma moça que lava suas roupas íntimas. O poema de Álvares de Azevedo funciona como uma paródia ao próprio movimento romântico, mas importa-nos o “assombro” que assalta esse indivíduo, efetuado na repetição, carregada de sonoridade, da oração “é ela”. Chico a inverte em seus versos, começando pelo pronome. A mulher é o centro da tela, é a mulher absoluta que o compositor canta. E o jogo de assonâncias e aliterações nesse primeiro verso da canção reforçam ainda mais a soberania desse “ela”. Diante de Renata Maria, tudo, até a manhã de praia na cidade maravilhosa, se desvanece⁸. A estupefação toma ambos os indivíduos e o verso do bardo do século XIX atravessa o tempo, reaparecendo em uma canção do século XXI. Lá, o rapaz da janela de sua água-furtada admira a lavadeira e suas peças íntimas postas ao sol. Aqui, um homem numa manhã ensolarada de praia vê surgir das águas uma mulher divina. Lá ou aqui, a mulher ainda é o objeto do olhar masculino. E, como objeto do olhar, constrói-se como um ser distante e divinizado.

Dia após dia na praia com olhos vazados de já não a ver
Quieto como um pescador a juntar seus anzóis
Ou como algum salva-vidas no banco dos réus

Mas, como toda deusa, ela não se dá aos olhos de seu observador todos os dias. Ela é uma aparição, um “alumbramento”, como diria um outro poeta, Manuel

⁷ “É ela! é ela! — murmurei tremendo,/e o eco ao longe murmurou — é ela!/Eu a vi... minha fada aérea e pura —/a minha lavadeira na janela.//Dessas águas furtadas onde eu moro/eu a vejo estendendo no telhado/os vestidos de chita, as saias brancas;/eu a vejo e suspiro enamorado!//Esta noite eu ousei mais atrevido,/nas telhas que estalavam nos meus passos,/ir espiar seu venturoso sono,/vê-la mais bela de Morfeu nos braços!//Como dormia! que profundo sono!.../Tinha na mão o ferro do engomado.../Como roncava maviosa e pura!.../Quase caí na rua desmaiado!//Afastei a janela, entrei medroso.../Palpitava-lhe o seio adormecido.../Fui beijá-la... roubei do seio dela/um bilhete que estava ali metido...//Oh! decerto... (pensei) é doce página/onde a alma derramou gentis amores;/são versos dela... que amanhã decerto/ela me enviará cheios de flores...//Tremi de febre! Venturosa folha!/Quem pousasse contigo neste seio!/Como Otelo beijando a sua esposa,/eu beije-a a tremer de devaneio...//É ela! é ela! — repeti tremendo;/mas cantou nesse instante uma coruja.../Abri cioso a página secreta.../Oh! meu Deus! era um rol de roupa suja!//Mas se Werther morreu por ver Carlota/Dando pão com manteiga às criancinhas,/Se achou-a assim tão bela... eu mais te adoro/Sonhando-te a lavar as camisinhas!//É ela! é ela, meu amor, minh'alma,/A Laura, a Beatriz que o céu revela.../É ela! é ela! — murmurei tremendo,/E o eco ao longe suspirou — é ela!” (AZEVEDO, 1999, p. 139)

⁸ O uso do pronome “ela” de forma intensificada nos faz lembrar de uma outra canção, talvez a mais famosa canção brasileira, que também trata do mesmo tema: “Olha que coisa mais linda, mais cheia de graça/É ela menina que vem e que passa/Num doce balanço a caminho do mar”. E podemos ler “Renata Maria” como a “Garota de Ipanema” de Chico, tanto pela exaltação da imagem em movimento de uma mulher absoluta, como também pela forte relação que se estabelece entre esta e a cidade, o espaço ao seu redor.

Bandeira⁹. E os olhos do eu-lírico ficam vazados, vazios, por já não a verem. Como a mulher de “As vitrines”, ela some agora no vão de sua própria ausência. E os olhos vazados já não têm o que pescar. No documentário que abre a série retrospectiva da obra de Chico Buarque, dirigido por Roberto de Oliveira, e intitulado *Meu caro amigo*, vemos Chico andando pela orla do Rio, pelo calçadão de Copacabana, enquanto fala de sua relação com a cidade de seus pais musicais. E, então, ele aparece cantando a música “Renata Maria”. Seu rosto, iluminado pelo céu azul ao fundo, abre a canção. Chico canta, enquanto cenas da praia carioca, as ondas, o mar azul de uma manhã de praia, e os corpos femininos dourados e em movimento passam pela tela. Há uma harmonia nas imagens que se combina perfeitamente à melodia da canção. Melodia que também sugere movimento como um passeio panorâmico e lembra, por sua suavidade e constância rítmica, as canções da Bossa Nova, ao cantarem um Rio ensolarado e romântico no melhor sentido.

“Renata Maria”, como tantas outras canções de Chico, nos conta uma história. Há uma narrativa com todos os seus componentes: narrador, personagens, cenário, tempo e um enredo já tão contado e cantado pela literatura desde sempre: a relação platônica de amor. A manhã vira noite, os dias passam e o enamorado na praia deserta ainda procura por sua musa.

Noite na praia deserta, deserta, deserta daquela mulher
Praia repleta de rastros em mil direções
Penso que todos os passos perdidos são meus

A repetição da palavra “deserta” reforça a ausência da mulher, mas também aponta para sua condição de deusa a ignorar a existência do eu-lírico. Os “rastros em mil direções” e “os passos perdidos” retomam a bela imagem da segunda estrofe: “E eu, atolado na areia, perdia meus pés”. A três imagens indicam o desnorteamento emocional do enunciador desde que viu Renata Maria e a última estrofe, funcionando como o desfecho da história contada pela canção, irá reforçar a divinização da mulher em um espaço que corrobora para esse processo e a “danação” do seu observador, perdido que está pela “fulgurante visão”. É o rapto barthesiano em ação.

Eu já sabia, meu Deus
Tão fulgurante visão
Não se produz duas vezes no mesmo lugar
Mas que danado fui eu
Enquanto Renata Maria saía do mar

⁹ Referimo-nos aqui a um poema de Manuel Bandeira, “Evocação do Recife”, em que o poeta nos fala de um momento de “alumbramento”, de iluminação ou revelação, provocado pela visão de uma mulher nua: “Um dia eu vi uma moça nuinha no banho/Fiquei parado o coração batendo/Ela se riu/Foi o meu primeiro alumbramento” (BANDEIRA, 1993, p. 133)

O que percebemos, então, em “Renata Maria” é a combinação de um espaço propício à música e ao amor com a imagem dessa mulher-musa nascida talvez do poema de Baudelaire “A une passant”¹⁰, mas que já figurava nos cantares de amor trovadorescos. A praia carioca, com sua sensualidade, sua amplidão tão solar e toda a beleza do mar coroadado pelas montanhas do Rio de Janeiro é o território perfeito para o surgimento de uma deusa, para o nascimento de uma Vênus. O espaço material torna-se simbólico ao trazer para a cena tantas referências culturais quantas forem necessárias para a exaltação dessa mulher, desse ser que é mistério e fascínio para o homem que a deseja. Sua passagem nunca é incólume, como não foram a de suas semelhantes em outros momentos da poesia. O que ela deixa é sua imagem em constante devir na lembrança desse homem “danado” de amor.

Assim, o discurso do enamorado buarquiano, mais que um lamento, uma declaração ou um proferimento de amor, é a enunciação, a expressão de um eu que fala e que diz o encontro com o outro, a alteridade sempre cambiante, em suas múltiplas possibilidades. As imagens, as metáforas do amor, criadas por Chico em suas canções para falar desse encontro, o rapto amoroso barthesiano, eterno e fugidio, do sujeito com o ser amado, ou das consequências trágicas desse encontro, encantam porque conseguem capturar e transmutar em palavras aquilo que todos nós conhecemos, quase sempre por experiência própria, por amor e por desamor. É a experiência – aquela que dificulta a objetividade do analista em estudar objeto tão subjetivo como o sentimento amoroso, e todas as suas formas ou estados ou ainda figuras –, esse conhecimento do viver em estado amoroso, o que pulsa nas canções de Chico: nossa experiência em contato com a vivência do enamorado da canção gerando identificação e reflexão. É aquele momento em que ouvimos a canção e sorrimos a concordar com o compositor, surpreendendo numa expressão ou imagem suscitada pela música nossas vivências e recordações de amor.

¹⁰ A rua, em torno, era ensurdecadora vaia./Toda de luto, alta e sutil, dor majestosa,/Uma mulher passou, com sua mão vaidosa/Erguendo e balançando a barra alva da saia;//Pernas de estátua, era fidalga, ágil e fina./Eu bebia, como um basbaque extravagante,/No tempestuoso céu do seu olhar distante,/A doçura que encanta e o prazer que assassina.//Brilho... e a noite depois! - Fugitiva beldade/De um olhar que me fez nascer segunda vez,/Não mais te hei de rever senão na eternidade?//Longe daqui! tarde demais! nunca talvez!/Pois não sabes de mim, não sei que fim levaste,/Tu que eu teria amado, ó tu que o adivinhaste! (BAUDELAIRE, 2007, p. 107)

2. AMOR NO FEMININO: A ENUNCIÇÃO TRAVESTIDA NA POÉTICA BUARQUIANA

*Se você crê em Deus
Encaminhe pro céu uma prece
E agradeça ao Senhor
Você tem o amor
Que merece*

(...) a canção de Chico Buarque, inúmeras vezes, apresenta um eu lírico feminino (a alma do Autor que aflora, diriam os junguianos). Com efeito, o poeta é aquele ser a quem é dado, mais do que aos outros, o poder de manifestar a vida dos afetos; é como se ele tivesse uma maior possibilidade de contato com o próprio inconsciente (pessoal e filogenético...) e a poesia é um espaço em que se permite ao inconsciente aflorar. Diz Baudelaire que o Poeta dispõe do privilégio de ser ao mesmo tempo ele próprio e o outro. E eu especificaria: a outra. É assim que nas canções de Chico Buarque emerge a fala da mulher, de uma perspectiva espantosamente feminina. (MENESES, 2001, p. 20)

Há em toda a poética de Chico Buarque a forte presença da figura feminina. Tanto quando é o objeto do amor masculino, quanto quando é ela quem assume o lugar de sujeito enunciativo de seus sentimentos amorosos. Temos, portanto, na lírica buarquiana a delimitação de dois perfis amorosos, que se manifestam de formas diversas: aquele em que a enunciação recai sobre o homem e o que é enunciado pela mulher. Tanto em um quanto em outro sobressai o feminino, tanto como elemento sedutor e causador do desejo e do sofrimento masculino, quanto como voz que revela o modo ou o papel representado pela mulher socialmente. A obra musical de Chico perfaz um período histórico em que a mulher aos poucos vai assumindo um lugar cada vez mais ativo no mundo do trabalho e, por consequência, uma postura menos submissa nas relações amorosas. Podemos observar essa mudança no perfil feminino, mesmo que não linearmente, nas canções do repertório de Chico Buarque. Para refletirmos sobre o que acabamos de afirmar, procuraremos observar como, ao dar voz à mulher, Chico nos dá exemplos de posturas femininas que demonstram as várias possibilidades desse sujeito se relacionar com o outro, o elemento masculino. Para isso, trataremos à discussão algumas das muitas canções que Chico compôs no feminino. São elas: “Com açúcar, com afeto”, “Sem açúcar”, “Olhos nos olhos”, “Mil perdões” e “Sob medida”.

2.1. COM AÇÚCAR, COM AFETO

“Com açúcar, com afeto” é uma das primeiras composições da carreira de Chico Buarque, data de 1966, e tornou-se um dos seus maiores sucessos. A letra dessa canção apresenta um dia na vida de uma mulher que se parece com muitas outras, uma mulher comum no seu cotidiano de esposa e dona de casa. Ela é a enunciadora da canção e tem como interlocutor o marido, que diz sair para o trabalho, mas para ela é em busca de farra, de diversão, que ele vai. Daí as expressões interjetivas que se repetem no decorrer dos versos: “Qual o quê”, “Sei lá o quê”. Elas apontam para o desapontamento e o olhar desacreditado da enunciadora diante das ações do marido.

Com açúcar, com afeto
Fiz seu doce predileto
Pra você parar em casa
Qual o quê

O que o olhar dessa mulher revela diz muito sobre a relação amorosa do casal. Ambos, marido e mulher, esforçam-se para manter uma situação social apenas, pois o laço afetivo parece já ter se desfeito. É o que nos faz pensar a insensibilidade e desprezo do homem diante das tentativas da esposa em mantê-lo em casa, espaço do lar, evitando o encontro com os amigos de “copo” e o assédio das mulheres “coloridas pelo sol” que ele vai achar na rua, espaço do trabalho mas também da diversão. Assim como as expressões interjetivas, já mencionadas, apontam não só para a desconfiança da mulher diante das desculpas do marido, como para uma postura irônica e até mesmo de rejeição, de desprezo, por esse homem. Em artigo para os Anais do SILEL, Simpósio Internacional de Letras e Linguística, organizado pela Universidade Federal de Uberlândia, MG, “A problemática do feminino na lírica de Chico Buarque”, Marcela Ulhôa Borges Magalhães, afirma:

“Com açúcar, com afeto” canta os artificios construídos por um casal que busca manter o contrato social do casamento, quando já se instalou, de fato, a ruptura na essência do relacionamento amoroso. As fraturas das relações humanas e a busca da continuidade quando os olhares do homem e da mulher já não caminham na mesma direção são reveladas a partir da voz feminina presente no texto.
(http://www.ileel.ufu.br/anaisdosilel/pt/arquivos/gt_lt10_artigo_3.pdf)

Essa mulher doméstica, limitada ao espaço da casa, usa dos subterfúgios que lhe cabem para tentar manter o homem em casa. No primeiro verso, “Com açúcar, com afeto”, apresentam-se os dois caminhos que ela tem para conseguir o que quer de seu homem: a cozinha – “marido se pega é pelo estômago”, anuncia a crença popular – ; e o carinho. Como parte mais frágil do casal, por não ter autonomia financeira e por

obedecer à norma social de submissão da mulher ao marido, ela busca conseguir o que quer pela dissimulação. Vejamos as definições de dissimulação e de dissimular que nos dá o *Dicionário Priberum da Língua Portuguesa*:

Dissimulação. *s.f.* 1. Fingimento; 2. Disfarce; 3. Caráter de dissimulado.
Dissimular. *v.tr. e intr.* 1. Fingir que não vê, não ouve ou não sente; 2. Suprimir a aparência de (o que se quer ocultar). *v.tr.* Deixar passar, fazer vista grossa sobre.
(<http://www.priberam.pt/dlpo/default.aspx?pal=dissimula%C3%A7%C3%A3o>)

Ela finge acreditar no marido, finge estar tudo bem, finge até mesmo o amor, o afeto por esse homem, através do doce predileto que prepara para ele. A proximidade entre “açúcar” e “afeto” está tanto para o carinho em cozinhar para o marido, como para a dissimulação feminina, que usa da “doçura” de um comportamento submisso e interessado para seduzir ou manter por perto o seu homem. O desenrolar da letra nos permite ler o primeiro verso da canção mais para a segunda possibilidade apontada. Recorrendo à tese de Doutorado de Edmir Míssio, *Acerca do conceito de dissimulação honesta de Torquato Accetto*, buscamos traçar justificativas para o comportamento da personagem dessa canção.

O sincero dissimulador é homem ciente de seus limites, prudente. (MÍSSIO, 2004, p. 93)
Poder-se-ia dizer que, gradualmente, a *dissimulatio* assume um aspecto próprio de ocultamento, de planejamento de intenções, para produzir um equívoco, (...) (Ibidem, p. 98)
(...) tanto o conceito de *sprezzatura*, formulado por Baldassare Castiglione n’*O Cortesão*, quanto o de “graça” utilizado por Della Casa n’*O Galateo*, prevêm a ação dissimulada como substrato necessário à produção e manutenção da convivência não só pacífica, mas também deleitosa e elegante. (Ibidem, p. 101)

Guardadas as devidas diferenças no que tange às referências e ao contexto das formulações de Míssio acerca da dissimulação, interessam-nos alguns pontos especificamente na medida em que podem ser associados ao comportamento da personagem de Chico Buarque. A prudência, ciência dos limites, que tem o dissimulador; o fato de planejar suas ações e ocultar suas intenções; e ainda ser a ação dissimulada uma via para a manutenção da convivência pacífica com o outro seriam justificativas para as atitudes da personagem. Esta recorre ao que é do seu domínio, a cozinha e o afeto, para tentar manter seu homem em casa. Ciente de seus limites, ela esconde a intenção de prendê-lo, usando o doce de que mais gosta e investindo nessa atitude o carinho que aparentemente tem por esse homem.

Tratamos nesse trabalho do amor nas canções líricas de Chico Buarque. Pois bem, nessa canção seria possível encontrar no discurso do sujeito lírico marcas, vestígios de amor? Antes de buscarmos responder a essa pergunta, observemos um pouco mais o que nos diz a letra, no que nos diz o discurso dessa personagem. Partindo do comportamento feminino exposto na canção, miremos o comportamento masculino. As duas faces do humano, masculino e feminino, par amoroso, mas também, dominante e dominado, ativo e passivo, aquele que subjuga e aquele que é subjogado, numa sociedade que tem sua gênese na família patriarcal e paternalista. Sociedade centrada na figura masculina, esta tem primazia sobre a feminina. Richard G. Parker, em estudo antropológico sobre a sociedade brasileira e as diferenciações de gênero nela construídas, evocando Gilberto Freyre, afirma:

O homem e a mulher e, por extensão, os próprios conceitos de masculinidade e feminilidade foram assim definidos, em termos de sua oposição fundamental, como uma espécie de tese e antítese. Com o poder investido inteiramente em suas mãos, o homem era caracterizado em termos de superioridade, força, virilidade, atividade, potencial para a violência e o legítimo uso da força. A mulher, em contraste, em termos de sua evidente inferioridade, como sendo em todos os sentidos o mais fraco dos dois sexos – bela e desejável, mas de qualquer modo sujeita à absoluta dominação do patriarca. (PARKER, 2001, p. 58)

Um pouco mais adiante, ele aponta para os espaços e os papéis sociais cabíveis a cada um dos sexos:

Essa moralidade sexual dualística permeava e efetivamente dividia todos os aspectos da vida cotidiana. Por um lado, ela mapeava com sucesso os domínios nitidamente opostos do macho e da fêmea, delineando os espaços contrastantes do homem e da mulher, atribuindo noções do comportamento adequado para um e para outro. As atividades do homem eram dirigidas para o mundo social mais amplo da economia, política e interações sociais, além do âmbito da família, enquanto os de sua mulher e filhas eram rigidamente restringidos e limitavam-se ao mundo doméstico da própria família. Assim, enquanto a casa funcionava como fortaleza e prisão para sua mulher e filhas, o engenho e, cada vez mais, a cidade, a praça e a rua se tornaram o território dos homens, o domínio do patriarca. Seu mundo era de ação e se opunha radicalmente à relativamente inativa ou, melhor dizendo, mais guardada e limitada sociedade de suas mulheres. (Ibidem, p. 59)

O lugar social e o tempo histórico em que se ambienta a canção é outro, é verdade. Mas podemos observar que o comportamento assumido pelas personagens não difere muito daquele vivido na sociedade patriarcal do passado. O homem é um “operário”, um trabalhador assalariado, mas é dele ainda a voz e a ação. Ainda que o discurso seja da mulher é, na sua superfície, um discurso masculino, nesse sentido ou visão estabelecida e cristalizada pela sociedade brasileira patriarcal. O papel ativo do que é narrado nos versos não é da mulher, sujeito da enunciação, mas do homem, objeto

do discurso. É ele quem age todo o tempo, a ela cabe a submissão, a aceitação das atitudes dele. No entanto, sua submissão mantém-se no plano social, dentro do contrato de casamento a que está presa, mas no plano amoroso ela recusa, rejeita esse homem. Essa rejeição se deixa ver na expressão “qual o quê” que revela a descrença e o desprezo dessa mulher pelo marido. Recorrendo novamente ao artigo de Marcela Ulhôa, já citado, lemos:

Para despertar o querer do marido, a mulher oferece-lhe valores positivos como amor, carinho, cuidado etc. representados, na letra de canção, pela figura do “doce predileto”. Em troca, ela espera que o marido permaneça em casa e corresponda a todos esses sinais de afeto.

O sujeito-manipulado, porém, não compartilha da mesma rede axiológica que o sujeito-manipulador, pois, no momento, valores como o aconchego do lar, o afeto e os cuidados da esposa, representados pela figura do doce, não lhe interessam. Ele está mais preocupado com os valores que pode encontrar fora de casa. Será essa a etapa da performance, na qual o eu lírico narra as ações do marido, que assume, nesse momento, o papel sujeito do fazer.

(http://www.ileel.ufu.br/anaisdosilel/pt/arquivos/gt_lt10_artigo_3.pdf)

Vejam um pouco mais da canção:

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

As expressões a que nos referimos aparecem nessa estrofe logo após a fala do homem ou aquilo que ele faz na rua ou a mulher acredita que ele vá fazer na rua. Conforme aponta Marcela, é ele o sujeito do fazer e a esse homem não interessam os valores oferecidos pela mulher. Ele sai em busca daquilo que a rua pode lhe oferecer.

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
Vai bater um samba antigo
Pra você rememorar

As atitudes desse homem, ou sua performance como prefere Marcela, invertem sua imagem: de homem trabalhador, operário que “vai em busca do salário”, torna-se o

malandro, no sentido daquele que é avesso ao trabalho, o boa-vida, frequentador dos bares, simpático e alegre, sambista de caixinha de fósforo. A seriedade do trabalhador é iluminada pelo riso do malandro. Segundo Marcela ainda, a mulher, enunciadora das ações do marido, tenta justificar suas ações como motivadas pela rua, por aqueles com os quais ele encontra:

Essa mulher resignada descreve as ações do marido como se ele não fosse responsável por seus atos. A forma como ela constrói o enunciado evidencia que acredita – ou finge acreditar – que o marido é corrompido pelo meio, como se o ambiente e os indivíduos exteriores a casa invocassem-no para as tentações – “sei que alguém vai sentar junto; vem a noite e mais um copo; (...) um novo amigo/ vai bater um samba antigo” –. As próprias figuras de estilo escolhidas pelo eu lírico vão ao encontro dessa linha de pensamento, como podemos observar nos versos “E ficar olhando as saias/ De quem vive pelas praias”, em que há a escolha de um processo metonímico, no qual as saias substituem pernas femininas, que, por conseguinte, substituem a mulher. Essa substituição do conteúdo pelo continente no dizer do eu lírico muito bem evidencia a atitude de abrandar, e mesmo não querer enxergar, as ações do marido.

(http://www.ileel.ufu.br/anaisdosilel/pt/arquivos/gt_lt10_artigo_3.pdf)

No parágrafo seguinte do artigo, Marcela corrobora com a nossa afirmação de que a enunciadora age por dissimulação, ou manipulação, e mesmo o marido também faz uso desse recurso:

São os contratos sociais, porém, que regem a relação entre o casal. A esposa, ao fingir aceitar a contra-manipulação do marido, na verdade, também o manipula. É por meio das marcas da enunciação deixadas no enunciado que conseguimos delinear a imagem do enunciador do discurso. Após descrever um rol de ações disfóricas executadas, ou supostamente executadas, pelo marido, a figura feminina deixa escapar repetidamente a exclamação “Qual o quê”, cujo tom irônico não passa despercebido ao leitor atento. Apesar de construir o enunciado de forma a isentar o marido de culpa, há fissuras do texto como essa que nos permitem constatar que a aceitação não ocorre, de fato, no campo essência, já que fingir aceitar as mentiras do marido é fingir compartilhar dos mesmos valores que ele, posição que assegura continuidade ao relacionamento amoroso no campo das aparências.

(http://www.ileel.ufu.br/anaisdosilel/pt/arquivos/gt_lt10_artigo_3.pdf)

E o dia dessa mulher termina com o retorno do marido para a casa:

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

O homem que sai cedo de casa com o “terno mais bonito” retorna “maltrapilho e maltratado” para a mulher que o espera resignada em sua posição de esposa. No entanto,

a expressão “qual o quê” está lá a dizer que não há perdão porque não há mais sentimento, ele é incapaz de aborrecê-la. Ao ouvirmos a canção, temos a impressão de que, após a entoação dos nono e décimo versos, ela se apiedará dele. No entanto, é a sua indiferença a esse homem que surge ao demonstrar que a cena descrita não a comove nem a perturba. Assumindo uma postura infantil, o homem chora o perdão da mulher e promete mudar de vida. Sua atitude é o meio que encontra de continuar a manter o contrato social estabelecido, assim como a dela é fingir que acredita nele.

Logo vou esquentar seu prato
Dou um beijo em seu retrato
E abro os braços pra você

Esquentar a comida e abrigar o homem em seu colo são ações maternas. Nos versos finais da canção, a mulher assume a figura materna, protetora e capaz de tudo perdoar, ainda que esteja no plano do fingimento. E então voltamos à pergunta que fizemos: é possível falar de amor nessa canção? O amor de fato não existe mais, não pelo homem real que vive com essa mulher, ela o rejeita, o despreza, ainda que aceite ou finja aceitar seu comportamento. O que importa é manter o contrato matrimonial. No entanto, há um único verso que aponta para o sentimento amoroso. É o penúltimo: “Dou um beijo em seu retrato”. A única possibilidade amorosa está na idealização desse homem, naquele que se encontra no retrato e que pode ser o homem que ela deseja, ou já desejou. O homem do retrato pertence ao passado, é aquele com o qual ela casou e amou ou ama. O que está a sua frente é um esboço mal feito mas é o homem do presente, do seu presente, que ela deve aceitar. Por isso, abre os braços pra ele, recebe-o, aceita-o, mesmo que no fundo negue tudo isso.

2.2. SEM AÇÚCAR

Quase dez anos depois, Chico compõe a canção “Sem açúcar” que dialoga com aquela de 1966. A começar pelo título: “Sem açúcar” e “Com açúcar, com afeto”. Mais uma vez temos a figura da mulher submissa ao marido e ao contrato social do casamento. No entanto, a mulher de “Sem açúcar” submete-se totalmente a seu homem. Diferentemente da enunciadora da canção anterior que, pela via da dissimulação e da manipulação, reage ao comportamento negativo do marido. Em “Sem açúcar”, não é através da cozinha e da postura maternal que a mulher responde submissamente às atitudes do homem. É em uma outra área da casa, ainda o espaço reservado à mulher,

que essa submissão se dará: o quarto. Esse homem é ainda mais dominador e tirano, não disfarça suas ausências com desculpas e tem atitudes inesperadas, o que também o difere do homem de “Com açúcar, com afeto”.

Todo 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 desmancha o vestido
Ou nem me adivinha os desejos

Só os desejos dele importam e a mulher legitima isso, aceitando calada e passivamente todas as ações ou inações do homem. A submissão dessa mulher não tem vias de escape como acontece com a personagem de “Com açúcar, com afeto”. Se lá o amor conjugal acabou e só o que resta é o contrato social, aqui podemos falar de uma relação conjugal que se mantém pela via da paixão ou da necessidade sexual dessa mulher pelo seu homem. Ela se subjugava a todas as vontades dele, num misto de paixão e medo. Se a figura feminina construída por Chico em 1966 é parecida com muitas mulheres de carne e osso, que vivem dramas conjugais semelhantes, esta de 1975 também é um tipo feminino muito comum. Voltando a Adélia Bezerra de Menezes, em *Figuras do feminino na canção de Chico Buarque*, a autora compara essas duas figuras com a que Chico constrói em “Mulheres de Atenas”, mulheres que “não têm gosto nem vontade”:

Esse tipo de mulher, da estirpe das “Mulheres de Atenas”, efetivamente, corresponde muito mais ao modelo estrutural da sociedade brasileira e da sociedade patriarcal de um modo geral é o tipo mais comum, encontrando-a em cada esquina. (MENESES, 2001, p. 52)

Em “Sem açúcar”, não há “doce predileto”, não há açúcar porque a mulher dessa canção aceita tão completamente os desmandos do homem que não toma qualquer atitude para tentar manipulá-lo. Sua postura é a da não ação:

(...) a mulher quase não age: é o objeto das ações do homem; e aqui, é ela que se cala – aliás, igualmente, uma das poucas ações da protagonista. Face à estabilidade afetiva e às tendências paralisantes da mulher, contrapõe-se a instabilidade masculina, que tem como critério exclusivo o próprio voluntarismo. Extremamente sagaz ao recortar um tipo de relação entre os sexos, esta canção vale por um tratado sobre a condição feminina sob a sociedade patriarcal. Pois entre “Eu de noite sou seu cavalo” e “Eu rolo sozinha na esteira” não há diferenças, tudo convergindo para “Ele nem me adivinha os desejos”. A vida da mulher é reativa às atitudes masculinas, é toda aferida aos atos do homem, num leque que se abre da privação ao acúmulo – dependente, exclusivamente, da soberana vontade do macho. (Ibidem, p. 51)

Não tem açúcar, mas tem afeto. Um afeto cheio de temor:

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
Na presença dele me calo
Eu de dia sou sua flor
Eu de noite sou seu cavalo

Esse amor/medo se configura nos versos em expressões como “tremo de amor”, “na presença dele me calo”, “sou sua flor”, “sou seu cavalo”. São as ações do homem que ditam a relação conjugal. Novamente, ele, objeto do discurso da mulher, é quem age. A submissão dela está na sua inação. Em uma outra canção, de 1971, “Cotidiano”, esse jogo é invertido. Nela, o sujeito da enunciação é o homem, mas as ações que ditam o cotidiano do casal são da mulher. Ela estabelece, desde o momento em que esse homem acorda até a hora de dormir, todos os passos do seu dia. E, mesmo longe dela, quando está no trabalho, e pensa “em poder parar”, é ainda a regulação, o “controle e cerceamento da liberdade estabelecidos por essa mulher doméstica” (MENESES, 2001, p. 47), que ele escuta. Essa mulher bem pode ser a versão mais bem-sucedida daquela de “Com açúcar, com afeto”, aprisionando seu homem numa rotina carregada de manifestações afetivas que reúnem carinho e cuidado. Assim, ela comanda, de seu espaço, a casa, a relação conjugal e as atitudes do marido. Tensionando essa canção a “Sem açúcar”, através do verso inicial desta canção, “Todo dia ele faz diferente”, Chico demonstra as tantas possibilidades que a relação amorosa pode assumir, refletindo pelo espelho da poesia modos de vida, quer masculinos, quer femininos, facilmente encontrados. Assim, “Sem açúcar” funciona como “uma resposta masculina para ‘Quotidiano’, seu avesso” (MENESES, 2001, p. 50). A canção termina reafirmando os poderes do macho sobre a fêmea e outra vez temos um discurso enunciado por uma mulher que afirma a posição dominante do homem.

A cerveja dele é sagrada
A vontade dele é a mais justa
A minha paixão é piada
A sua risada me assusta
Sua boca é um cadeado
E meu corpo é uma fogueira
Enquanto ele dorme pesado
Eu rolo sozinha na esteira

2.3. OLHOS NOS OLHOS

Tomemos agora uma canção em que a postura da enunciativa vai da submissão à ação: “Olhos nos olhos”. Nessa canção, a mulher rejeita a postura submissa: nem imposição social, como vimos em “Com açúcar, com afeto”; nem paixão/medo, em “Sem açúcar”; nem desespero e aniquilamento, como em “Atrás da porta”. A mulher de “Olhos nos olhos” é abandonada por seu “bem”, quase enlouquece, mas dá a volta por cima. Se, como apontamos, “Trocando em miúdos” pode ser vista como a continuidade de “Eu te amo”, o homem abandonado no deflagrar de sua dor que se ergue e recolhe aquilo que é seu, aquilo que lhe restou da relação e parte sem “alarde” e com “a leve impressão de que já vai tarde”; “Olhos nos olhos” pode ser lida como continuação de “Atrás da porta”. A cena do abandono, o desespero e o rebaixamento moral e pessoal daquela que se vê abandonada, e depois a volta por cima, a recuperação e a superação dessa enunciativa que vai ao chão, mas se levanta.

[Em “Atrás da porta”] a personagem feminina, no momento da separação, quase que se aniquila, quase que se avilta enquanto ser humano, e nada mais consegue, senão provar, desesperadamente, que ela não se pertence: “Só pra provar que inda sou tua”. O processo de rebaixamento a que se submete, ao longo dessa canção, pode ser visualizado concretamente. A separação do casal é mostrada quase que cinematograficamente, pelo movimento de distanciamento da mulher em relação ao homem, como que focalizado por uma câmera de cinema: as diferentes gradações desse aviltamento correspondem ao rebaixamento de altura de um ser humano em pé, olhos nos olhos; quando se instaura o adeus, ela começa a baixar: agarra-se em seus cabelos, em seus pelos, seu pijama, e vai descendo, vai caindo: nos seus pés, nos pés da cama, no tapete: ela está literalmente no chão. Aniquilada. Há metáfora e há literalidade aqui. Mas vamos encontrar essa mesma personagem como protagonista de uma canção posterior, “Olhos nos olhos”, em que, levantada do chão, ela está de novo no mesmo nível do homem, olhos nos olhos. (MENESES, 2001, p. 95)

Em “Olhos nos olhos”, portanto, temos uma mulher que não é passiva nem submissa. Essa é mais uma canção de “fim de caso”, mas não há “dor de cotovelo”¹¹. A enunciativa da canção reage e ergue-se do abandono. Assume uma postura vingativa diante do homem a quem chama, com certa ironia, de “meu bem”.

Quando você me deixou, meu bem
Me disse pra ser feliz e passar bem
Quis morrer de ciúme, quase enlouqueci
Mas depois, como era de costume, obedeci

A palavra “bem” aparece terminando dois versos seguidos. Na primeira

¹¹ Expressões utilizadas pelo próprio compositor, em entrevista a um dos documentários sobre sua obra produzidos em comemoração aos seus sessenta anos, ao se referir às canções que tratam do sofrimento causado pelo fim de uma relação amorosa.

incidência, é um vocativo usado para chamar ou se referir carinhosamente, ou ironicamente, a alguém. Na segunda, um advérbio que assume, no contexto, junto ao verbo “passar”, um sentido negativo, uma vez que conota o desprezo do homem pelo sofrimento da enunciadora. A primeira incidência de “bem” acaba por ganhar, assim, também um sentido negativo. O homem não é seu bem, foi na verdade seu mal pelo sofrimento que causou e agora não é mais nada. O quarto verso remete à situação de submissão da mulher na sociedade patriarcal. Novamente, temos um gancho temático que aciona outras canções de Chico¹². Mas aqui o sentido é irônico. É “costume” da mulher se submeter ao homem, ela obedece, portanto. Mas sua obediência é justamente “passar bem”, se recuperar e ser feliz.

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 por que
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

O desejo dessa mulher é devolver ao homem a dor que lhe causou. Ela quer vingança. E o faz, recorrendo à virilidade dele, ao dizer que teve outros homens e que estes, não um nem dois, mas vários, a amaram mais e melhor do que ele. Surpreendemos nos versos de Chico, nas frestas do discurso, pistas para construirmos o perfil dessa mulher, mais uma das faces do feminino representadas na canção de Chico Buarque. A expressão “Olhos nos olhos” aparece duas vezes na canção, além do título. Há nela uma significação importante: não é uma mulher que se coloca abaixo do homem, mas sim em igualdade com ele. Há uma clara evolução entre a postura dessa personagem e a daquela de “Com açúcar, com afeto” ou a de “Sem açúcar”. Essa mulher diz claramente ao homem não precisar dele. Ele pode ser substituído em seu afeto e em sua cama por outros. Entra aqui uma outra noção das relações amorosas, em que o amor, ou o desamor, pode até “quase enlouquecer” aquele que é abandonado, mas isso passa e a vida continua.

¹²Recorrendo mais uma vez a Adélia Bezerra de Meneses: “Há na obra de Chico Buarque mais de uma articulação entre suas canções, ganchos temáticos que ele próprio estabelece” (MENESES, 2001, p. 94)

Voltando à incidência da expressão “Olhos nos olhos”, ela aparece em versos paralelísticos, uma recorrência na poesia de Chico, e antecede as atitudes do homem: “o que você faz”, “o que você diz”. Os versos seguintes são terminados com “passo bem demais” e “me ver tão feliz”. A vingança da personagem será ver nos olhos do homem que amou, em suas ações e em seu discurso, como ele reage à felicidade dela. Voltando ao enamorado de Barthes, não há aqui nenhum desespero, nenhum abismo, nenhuma figura a ser suscitada. E não há exatamente porque o discurso dessa mulher é o que vem depois do discurso amoroso, é o discurso que emerge depois que a relação de amor termina, depois que o amor acaba.

Mia Couto, escritor moçambicano, produziu um conto belíssimo inspirado em “Olhos nos olhos” para o livro *Essa história está diferente: dez contos para canções de Chico Buarque*, organizado por Ronaldo Bressane. O conto se chama “Olhos nus: olhos”. E aqui desejamos nos voltar para esse conto pela possibilidade intertextual com a obra de Chico que ele propõe. É a história de João Rosa e Clarice. Rosa é um “caçador” de mulheres. Assim que as conquista, o amor acaba: “Minha mãe diz que minhas relações com as mulheres terminam no exato momento em que começam” – diz ele a Adélia, a mulher por quem ele trocou Clarice. Esta, por sua vez, é abandonada por Rosa e passa a simular a própria loucura, depois a viuvez. Brinca de desespero para disfarçar o próprio desespero. Mas aos poucos vai se recuperando, passa a chorar menos, a sofrer menos, exhibe-se a si própria, esquecida que estava atrás da figura do marido.

Viúva sem morte, louca sem insanidade, Clarice se passeava., inventada rainha, entre lamentos e rumores. Ironia sem destino: João Rosa, enquanto vigente marido, sempre a tornara inexistente; agora, a ausência dele era nela a única coisa visível. (COUTO in: BRESSANE, 2010, p. 202)

Aos poucos, Clarice começa a se ver. Começa a desejar uma outra vida. Em determinado momento, diz só lhe restar envelhecer: “É tão fácil ficar velho (...) Nem sequer é preciso tempo nem idade. Basta não ter vontade de acordar”. Mas os encontros com o ex-marido vão modificando seu estado de espírito, seu ânimo:

Já que havia inventado a morte e a loucura para João Rosa, ela inventaria uma vida outra para si. Ela se inventaria Adélia. Foi ao espelho e se fez bonita. Foi ao velho baú e se fez vaidosa. Foi ao fundo de si e se fez mulher. (Ibidem, p. 213)

É João quem parte, mas é Clarice quem realmente põe fim à relação. É dela o definitivo movimento de saída, de abandono. E a situação de aniquilamento, antes da mulher, passa a ser do homem. João Rosa vê a mulher desprezada por ele, como tantas

outras que ele deixou da mesma forma, partir para a rua, para a vida, enquanto fica aos prantos em frente da casa. O título do conto brinca com o título da música, pela forma e sonoridade. A proposta do livro organizado por Ronaldo Bressane foi a de que os escritores recriassem “o cancionero do compositor carioca, com liberdade total para reinventar em prosa a canção que escolhessem” (BRESSANE, 2010, p. 9). Bressane diz que “todo brasileiro” já nasce conhecendo as canções famosas de Chico e suas personagens marcantes, as mulheres e os malandros, e que “certamente gostaria de ver as histórias de Chico Buarque reencarnadas em celulóse” (Ibidem, p. 9).

Pois bem, Mia Couto corresponde com graça e lirismo a essa proposta e dá corpo e nome às personagens da canção de Chico. O sujeito enunciativo dos versos buarquianos chama-se agora Clarice e o seu interlocutor é João Rosa. O encontro “olhos nos olhos” se dá na narrativa do escritor moçambicano aos poucos, ou algumas vezes, e provoca em ambos reações reversas. “Olhos nus: olhos” porque cada vez que Clarice e João se olham nos olhos vão se desnudando a si próprios, descortinando facetas do amor que, como obra do menino alado e levado da mitologia, mostram como os papéis podem se inverter. Essa gradativa mudança é sempre revelada nos olhos do casal, ou ex-casal, ou “ex-amor” como Clarice insiste que João lhe chame. João está com Adélia, mas lembra-se de Clarice e, pouco depois, sua secretária surpreende uma nuance azul em seus olhos escuros. Ele vai à casa de Clarice buscar suas coisas e acha que os olhos da mulher estão vermelhos. Em casa, Adélia lhe pergunta o que houve com os seus olhos que estão tão vermelhos? No final, as lágrimas que Clarice tanto verteu quando João a abandonou acabam por ser dele. Quando a encontra bonita e alegre indo para a rua e ela lhe deixa, ele diz que está ficando cego e ouve de Clarice:

- Você está apenas chorando, meu querido.
 - Chorando, eu?
 - Eu sei. Porque esses, no seu rosto, são os meus olhos.
- (Ibidem, p. 215)

É pelos olhos que os papéis se invertem como é pelos olhos, na canção, que a igualdade entre homem e mulher se dá. No conto, essa igualdade vai mais além: inverte os papéis, faz triste o amado João e alegre a amante Clarice, faz dela a amada que parte e dele o amante que fica. Mia Couto permeia sua narrativa não apenas da canção-mote “Olhos nos olhos”, mas deixa que a voz de Chico surja entre as suas através de citações de outras canções também. O protagonista carrega no próprio nome um nome de mulher que é também nome de uma flor frequentemente associada ao feminino. A rosa é também um elemento muito comum nas canções de Chico. Só para citar uma delas, em

que rosa é título da canção e nome de uma personagem intrigante da galeria de tipos construídos pela obra do compositor, temos “A Rosa”, composta para o disco *Alumbramento*, de Djavan, de 1980. Nela, Chico e Djavan interpretam o cotidiano amoroso de um casal centrado em Rosa, uma mulher sedutora e pérfida que desestabiliza a vida do enunciador da canção. Ela é um espinho cravado em sua garganta, momento em que a mulher é claramente associada à flor, mas mesmo assim ele a deseja e permite que continue em sua vida.

Arrasa o meu projeto de vida
Querida, estrela do meu caminho
Espinho cravado em minha garganta, garganta (...)
Demente, inventa cada carícia
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

Mas o jogo com o nome do protagonista do conto fica ainda mais evidente se lembrarmos uma outra canção que Chico compôs em parceria com Edu Lobo para espetáculo do balé Guaíra (1988), “Casa de João de Rosa”¹³. A canção fala do amor de um casal e o processo de construção do lar, espaço amoroso, conjugal, em que a palavra “casa” aparece várias vezes e combina-se a outras com sentido semelhante: “casa de botão”, “casa de João-de-barro”, “concha cor de Rosa”. Temos nos versos um João que levanta uma casa para Rosa, a casa é “de João” e é “de Rosa”. Há a noção de pertencimento, fundamento da relação conjugal e, folcloricamente, a figura do João-de-barro a que a canção alude simboliza o cuidado com o lar e a família. Se formos além da simples alusão nominativa, vemos no João do escritor moçambicano o oposto do João da canção, uma vez que o primeiro deixa de amar sua Rosa assim que a conquista, enquanto o segundo trabalha para manter a parceira sempre junto de si e do lar. E o conto apresenta ainda outras citações das composições buarquianas mais ou menos sutis no decorrer da trama. Como quando João vai, depois de dois meses da separação, buscar suas roupas na casa de Clarice mas não tem coragem de entrar e enfrentar o “rosto sofredor” da mulher nem “a angústia hasteada como um punhal à espera de se cravar no seu indefeso remorso”:

Adélia também sabia: não era a chuva que o imobilizava. Era o medo de

¹³ “Casa de João de Rosa/Rosa de João/João que levantou a casa/No boqueirão/João que fez aquela casa/Rosa fez questão/A casa de botão de Rosa/Que é de João//Rosa aconchegou a casa/Casa de João-de-barro, a concha cor de Rosa/Não tem portão/João mandou fazer pra Rosa/Forro de alcatrão/Ninguém mais entrou na casa/Que é de João//Roda Rosa pela casa/Coisa de João/João foi quem ensinou a Rosa/Rolar no chão/João cheirando aquela Rosa/Goza de antemão/E Rosa, amando aquela casa/Rega João” (BUARQUE, 2006, p. 387)

encarar Clarice. Foi isso que o fez virar costas à rua, condenando as suas roupas à solidão do velho armário. (Ibidem, p. 199)

As roupas na solidão do armário lembram “Eu te amo” e os versos: “Como, se na desordem do armário embutido/Meu paletó enlaça o teu vestido/E o meu sapato inda pisa no teu”. Mais a frente, no conto, essa canção emergirá no desejo de Clarice de que a bebida, à qual passara a se entregar, viesse “lamber-lhe nos seios as marcas que João semeara”. Os “seios” estão nos versos de maior força erótica da canção: “Como se nos amamos feito dois pagãos/Teus seios inda estão nas minhas mãos”. Depois é o comportamento de Clarice, logo que João a abandona, que faz lembrar a personagem de “Atrás da porta”. Clarice passa a vestir luto e a dizer para os vizinhos e amigos que o marido morreu. A princípio as pessoas acreditam nela e o boato só se extingue quando alguns encontram com João na rua e veem que ele passa muito bem. Depois a mulher cria outra história, a de que João enlouqueceu. Clarice dá ao marido destinos tristes e lamentáveis. O fato de dizê-los às pessoas na rua é que faz lembrar a personagem de Chico e sua necessidade de maldizer o lar e o ex-marido: “Dei pra maldizer o nosso lar/Pra sujar teu nome, te humilhar”. Clarice não maldiz João ou o casamento com ele, mas cria com seus boatos justificativas menos humilhantes para o abandono que sofreu.

Clarice fazia com a realidade aquilo que se faz ao chifre do boi: arredondava-a para que não infligisse mágoas. Ao inventar a morte de João, a deserção do seu amado passava a ocorrer no plano de uma outra realidade. Daquele modo, não havia traição, ou, se havia, era a própria Vida, e não ela, quem havia sido traída. João Rosa deixara de ser fiel à Vida. (Ibidem, p. 202)

A intenção das mulheres, da canção e do conto, é a mesma: transferir para o outro, o “desertor” da relação, a culpa pelo fracasso amoroso, pela morte do amor. Em seguida, o contista faz referência, agora explícita, a outra canção que fala de separação, “Pedaço de mim”. O verso inicial da música, toda ela um lamento, surge na boca da personagem de Mia Couto:

Somados danos e desenganos, os vizinhos entenderam: Clarice estava ensaiando o seu próprio fim. Faltava-lhe apenas um final. Esse desfecho parecia estar chegando: ela queria morrer de ciúme. Já que não mais viveria de coração, morreria vítima dessa paixão às avessas que é o ciúme. Cantarolava como se rezasse:
- Ó pedaço de mim...
(Ibidem, p. 202)

No parágrafo transcrito, temos também um trecho que traz a canção-mote à superfície do discurso do narrador: “queria morrer de ciúme”. “Morrer de ciúmes é bonito de ser cantado em letra romântica”. Assim, nesse curto trecho são trazidos para o

relato canção e cancionista, para usarmos o termo de Luiz Tatit, e a transtextualidade se faz ainda mais clara. Em um outro momento de solidão da personagem Clarice, novamente elas virão, quando a mulher escuta na sala de casa a música “Olhos nos olhos”:

Regressa à sala e faz com que a voz de Chico inunde o vazio da longa insônia. A canção fala com ela: “Quis morrer de ciúmes, quase enlouqueci...”. Morrer de ciúmes é demasiado solitário. E ela tem a canção como companhia, é a única amiga que lhe resta.

- Tenho medo de morrer demasiado.

Ergue-se como que respondendo a uma súbita iluminação interior. Retorna ao espelho e não reconhece as palavras que lhe fluem mais do peito que da boca:

- Ninguém morre nunca, se amou um amor de verdade.

Podiam ser palavras de alento mas soaram-lhe com o mesmo artifício de letra de música romântica (Ibidem, p. 208, 209)

Nesse trecho do conto, Mia chama não só a canção-mote e o compositor, mas invoca o próprio projeto do livro e as palavras-justificativa de Ronaldo Bressane em sua apresentação: a presença da canção no cotidiano do ouvinte, sua força inspiradora e alentadora, motivo de se criar essa outra forma de expressão, agora um “artifício” em prosa, que torna o livro possível. Vimos, assim, como o jogo intertextual proposto por *Essa história está diferente: dez contos para canções de Chico Buarque* se constrói entre a canção de Chico e o conto de Mia. E tanto em uma como em outro está o amor, e o desamor, evidenciado. A história que é cerne nessas duas vias de expressão é a mesma: a mulher abandonada que dá a volta por cima e se vinga do homem com a própria felicidade. Ela aprende com o próprio sofrimento a levantar a cabeça e a desejar não mais o amado perdido mas a vida plena, abundante. Essa mulher é já outra, não mais a que reclama baixinho a própria dor, a que beija o retrato do amor e abre os braços para o marido boêmio, a que é flor e cavalo de um homem incapaz de adivinhar-lhe os desejos. A mulher de agora é a que olha nos olhos do homem que a abandonou com olhos nus e sorri feliz o destino que toma nas mãos.

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

2.4. MIL PERDÕES

Diz Mia Couto, em determinado momento do conto, que o ciúme é a paixão às avessas. Esse sentimento, chamado por Shakespeare em *Otelo* de “monstro dos olhos verdes” e encarnado em Bentinho, o personagem machadiano de *Dom Casmurro*, é tema de outra canção de grande força enunciativa, “Mil perdões”, composta para a trilha

sonora do filme *Perdoa-me por me traíres*. O filme é uma adaptação da peça de mesmo título de Nelson Rodrigues. É preciso que falemos outra vez de intertextualidade, esse recurso constante da literatura e de outras expressões artísticas. O texto, em seu sentido amplo, é “um tecido de citações”, como nos diz Barthes em *O rumor da língua*. E na obra de Chico Buarque esse tecido se coloca em evidência tanto no diálogo com autores e obras clássicas, como “Beatriz” (1982) e a evocação a Dante e a sua *A divina comédia*, como a conversa que estabelece com a sabedoria popular através dos provérbios e ditados populares ou a intertextualidade que faz com a sua própria obra, citando suas próprias canções e trazendo personagens e situações de canções anteriores para a que está compondo.

Em “Mil perdões”, o título já dialoga com o título do filme através da palavra perdão. Mil perdões é também uma expressão do discurso generalizado, inclusive podendo tornar-se vazia de sentido, algo que se diz por educação ou conveniência, mas que também pode expressar realmente arrependimento ou necessidade, por parte do enunciador, de perdão. A peça que origina o filme narra o drama de Raul perseguido pelo desejo de ser traído por uma mulher. Raul tem uma sobrinha, Glorinha, deixada a seus cuidados depois que os pais da menina morrem. Ele tem obsessão pela menina, exigindo contas de tudo o que ela faz e castigando-a ao menor deslize. Esse ciúme doentio depois se justificará na semelhança da menina com a mãe, Judite. Esta era casada com Gilberto, irmão de Raul, e é acusada pelo marido de traição. Gilberto enlouquece e Raul consegue provar a culpa de Judite. Mas o irmão traído isenta a mulher de seu crime, dizendo ser ele o único culpado e enunciando a frase que dá nome a peça e filme: “Perdoa-me por me traíres”. Gilberto morre logo depois no sanatório e Judite é envenenada por Raul com o seu próprio consentimento, por amargar a culpa pela morte do marido. A última frase de Judite é: “Minha filha”. Glorinha cresce e passa a frequentar um bordel, onde se torna objeto das taras de velhos ricos e importantes. O tio, ao descobrir o que a menina faz quando deveria estar na escola, realiza seu desejo de ser traído por uma mulher. Mas a mulher que o trai deve morrer. Nisso se completa seu gozo. A traição de Judite fora indireta, ela traía seu irmão, mas sentiu-a como sua. Com Glorinha agora era uma traição direta. Ela o traiu e deve ter o mesmo destino da mãe. Esse, no entanto, não é o desejo da menina que vê ali a oportunidade de se livrar do tio castrador. Ela propõe que morram juntos, ambos envenenados ao mesmo tempo. E mais uma vez o trai, fazendo com que ele beba o veneno enquanto ela apenas finge

bebê-lo. Enquanto o tio agoniza, Glorinha atende ao chamado de mais um cliente do bordel.

O enredo da tragédia rodriguiana nos interessa para observarmos como ele emerge na canção. Obras que se referenciam, são também independentes. Vejamos, então, a canção:

Te perdoo
Por fazeres mil perguntas
Que em vidas que andam juntas
Ninguém faz
Te perdoo
Por pedires perdão
Por me amares demais

Te perdoo
Te perdoo por ligares
Pra todos os lugares
De onde eu vim
Te perdoo
Por ergueres a mão
Por bateres em mim

Te perdoo
Quando anseio pelo instante de sair
E rodar exuberante
E me perder de ti
Te perdoo
Por queres me ver
Aprendendo a mentir (te mentir, te mentir)

Te perdoo
Por contares minhas horas
Hás minhas demoras por aí
Te perdoo
Te perdoo porque choras
Quando eu choro de rir
Te perdoo
Por te trair

A traição de Glorinha é a mentira, o fato de enganar o tio, de dar-se como objeto aos homens do bordel quando o tio pensa que ela está na escola. Qualquer pequena falta sua descoberta pelo tio é paga com uma surra terrível. O que a menina mais teme ao visitar o bordel de Madame Luba é que o tio descubra, porque ela vai apanhar. Com o tempo, ela passa a ter prazer na mentira, prazer em enganar o tio, é sua vingança e esta culmina com sua desfaçatez ao combinar um encontro no bordel na frente de Raul que agoniza. Na canção, a personagem de Chico perdoa o seu interlocutor pelo seu próprio comportamento. Não é o traído que pede perdão, mas a traidora que emite esse perdão, mesmo que ironicamente se consideramos o contexto do drama rodriguiano. A canção funciona como uma resposta ao grito de Gilberto: “Perdoa-me por me traíres!”. Ela

afirma esse perdão várias vezes no decorrer da letra e vai dizendo a que dá o seu perdão: à desconfiança do homem – “por fazeres mil perguntas/que em vidas que andam juntas/ninguém faz” –, ao amor excessivo que ele lhe tem – “por me amares demais” –, à perseguição de todos os seus passos – “por ligares/pra todos os lugares/de onde eu vim” e “por contares minhas horas/nas minhas demoras por aí” –, à violência que sofre de suas mãos – “por bateres em mim” –, ao desejo que ela tem de sair para a rua e fugir dele – “quando anseio pelo instante de sair/e rodar exuberante/e me perder de ti”. É o traído quem, através de suas atitudes para com a mulher, ensina a traição a ela e ensina por desejar ser traído. Isso se revela nos versos: “por queres me ver/aprendendo a mentir (te mentir, te mentir)”. E ela aprende tão bem que torna-se insensível à dor que causa ao homem: “te perdoo porque choras/quando eu choro de rir”. Os versos finais da canção são, nos lábios da mulher, a afirmação da culpa de seu interlocutor: “te perdoo/por te trair”. Verso de ouro, como diriam os parnasianos, é a conclusão do que foi enunciado e a conclusão do drama vivido por esse homem e essa mulher.

Pensando a canção no contexto da peça, a vingança da mulher de “Mil perdões” não se dá através da felicidade que exhibe ao outro, como vimos em “Olhos nos olhos”, mas na realização do desejo que atormenta o homem, o pavor delirante de ser traído. Voltando à associação entre paixão e ciúme, assim como a primeira pode levar à loucura e a atitudes extremas também o ciúme pode tornar-se uma doença terrível ou, no caso do personagem Raul, ser na verdade a ponta de problemas psicológicos bem mais graves: a obsessão pela traição, a concepção da traição como crime imperdoável, a repetição da cena da traição que leva à necessidade de perseguir e manter Glorinha sob sua vigilância. Assim como “Olhos nos olhos”, “Mil perdões” traz a voz de uma mulher que se vinga de seu interlocutor usando aquilo mesmo que recebeu dele.

2.5. SOB MEDIDA

Outra canção que trata da igualdade entre o casal e em que a mulher desafia com seu discurso o homem a quem se dirige é “Sob medida”, música composta para o filme *República dos Assassinos*, de Miguel Faria Junior, em 1979 e gravada por Fafá de Belém no disco *Estrela Radiante*.

Se você crê em Deus
Erga as mãos para o céu
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
Sou perfeita porque
Igualzinha a você
Eu não presto
Eu não presto

Traíçoeira e vulgar
Sou sem nome 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
Que merece

Essa mulher segura de si interpela o homem, objeto de seu discurso, com o argumento de ser aquela capaz de completá-lo, de dar-lhe “o amor que merece”. Sobre a necessidade de completude do ser humano, nos diz Octavio Paz:

(...) somos seres incompletos e o desejo amoroso é perpétua sede de completude. Sem o outro ou a outra não serei eu mesmo. Este mito e o de Eva, que nasce da costela de Adão, são metáforas poéticas que, sem explicar realmente nada, dizem tudo o que há para dizer sobre o amor. (PAZ, 1993, p. 41, 42)

O mito do andrógino emerge nessa canção através da apropriação de expressões populares que demonstram como encontrar esse ser que nos completa tem grande valor cultural. A enunciadora diz a seu interlocutor que ele deve agradecer a Deus com “as mãos para o céu” – postura que reforça o reconhecimento da ação divina sobre a vida do crente –, tê-la cobiçado. Diz que ele “acertou na cabeça” numa referência ao primeiro prêmio do jogo do bicho que, por sua vez, evoca a expressão “fulano acertou na loteria” para se referir a algo de muito bom acontecido a alguém. O encontro dos dois está, nessa medida, para aquilo que “pertence à ordem (dionisíaca) do Lance de dados” (BARTHES, 2001, p. 128). É obra do destino e é escolha. Então, ela enumera palavras e expressões que, no contexto, ficam todas no mesmo campo de significação: “alma

gêmea”, “fêmea”, “par”, “irmã”, “incesto”, “igualzinha a você” e remetem à ideia de completude. “O território do amor é um espaço imantado pelo encontro de duas pessoas” (Ibidem, p. 35). A personagem de Chico refere-se ao momento em que o homem a “cobiça”, momento que Octavio Paz chama de “predestinação”: “a atração que experimentam os amantes é involuntária, nasce de um magnetismo secreto e todo-poderoso” (Ibidem, p. 35). Ao se sentir atraído por ela, o homem adivinha-lhe a mulher perfeita para si. Evocando novamente Barthes, ela é “imagem exata do seu desejo” (BARTHES, 2001, p. 31). E o é porque é igualzinha a ele, não presta. Isso a coloca num outro lugar que não é o da mulher idealizada pela tradição lírica, a musa da poesia e da canção adorada por sua delicadeza e pureza. Ela é “traíçoeira e vulgar”, não tem “nome” nem “lar”, é “aquela”, “filha da rua”, “bandida” e “solta na vida”. Ela não é a mulher do lar, doméstica e domesticada, mas a mulher da rua, que não se submete às convenções e tabus sociais e se coloca diante do homem como aquela capaz de satisfazer seus desejos porque é “cria da sua costela”. Ao analisar a canção “Pedaço de mim”, no trecho que traz a “metade amputada de mim”, Adélia Bezerra de Meneses, associa o mito do andrógino à passagem bíblica do *Gênesis* que fala sobre a criação do homem:

(...) alusão à criação do ser humano, no Gênesis bíblico, enquanto macho e fêmea, sendo Eva destacada da costela de Adão por Javé; ou, numa outra vertente cultural, referência ao mito do Andrógino, tal qual narrado no Banquete de Platão: o ser composto, dividido por Zeus em duas metades, que não de procurar-se, inapelavelmente... (MENESES, 2001, p. 20-21)

A mulher da canção, pois, diz-se sob medida para o seu homem, por ser capaz de completá-lo. Mais uma vez a canção de Chico traz o fundamento do amor:“(...) em todo o amor existe naquele que ama um desejo de união com outro ser que parece dotado de alguma perfeição” (ORTEGA Y GASSET, 1995, p. 31). É do encontro entre os amantes que mais a obra lírica do compositor fala, aquele que já houve, e é memória e saudade; aquele que acontece, realização e completude; e principalmente o que se desfez, o que é desamor e sofrimento, separação. Aliás, não só a canção de Chico Buarque, como nos diz Adélia novamente:

(...) esse estigma de uma unidade primordial a ser recuperada, atualizada apenas ilusória e precariamente a cada encontro amoroso (“para sempre é sempre por um triz”) marca significativamente não apenas a MPB, mas a poesia em geral: histórias de amor e desamor sempre (MENESES, 2001, p. 21).

Mas as canções observadas neste capítulo são também exemplos de como o poeta é capaz de traduzir em versos comportamentos e posturas outras que não as suas. Chamamos de enunciação travestida a essa capacidade do compositor de trazer para a

sua canção a voz da mulher a revelar modos de lidar com o homem, o outro da relação amorosa e conjugal, com o amor e o desamor, com o ciúme e a traição, em busca do lugar de equilíbrio e igualdade com o elemento masculino numa sociedade em que a voz do homem sempre falou mais alto. Em entrevista para o DVD *À flor da pele*, segundo da série de documentários sobre sua obra, série já citada neste trabalho anteriormente, Chico fala sobre sua admiração pelas mulheres e o epíteto de grande entendedor da alma feminina que costumam lhe dar a mídia e os fãs:

Há sempre pra mim um grande mistério na alma feminina, eu tenho uma grande curiosidade com relação à mulher, como ela pensa, como ela age, eu sou um espectador, um voyeur, um vedor de mulheres. Gosto de ver como elas se movem, ver como elas raciocinam, de ver como elas reagem diante das coisas, é sempre uma surpresa pra mim, não acaba, porque a conversa não resolve nada, você fala, fala, fala, mas há coisas que permanecem numa zona de mistério. Eu me considero um grande desconhecedor até da alma feminina, ao contrário do que se fala, virou um lugar-comum por causa das canções e tal, mas eu sou um sujeito curioso exatamente por desconhecer, por querer saber, por querer entender e não entender nunca, não entender, né? E admirar as mulheres. Porque há mulheres terríveis que fazem coisas horrorosas, mas um amigo que faça uma coisa terrível sempre você rompe com ele pra sempre. Uma mulher que faça você releva um pouquinho porque ali há algum motivo de mulher, né, que talvez você não entenda. (OLIVEIRA, 2006)

Caetano Veloso, conversando com Chico, no mesmo DVD, comenta o trabalho do compositor no feminino. Transcrevemos abaixo sua fala, acreditando ser um bom desfecho para este capítulo:

Isso é uma revelação incrível da pessoa, né? Você é incrível, todas as suas letras no feminino são geniais. São impressionantes. Falam que é a anima da pessoa, né? É bonito isso, porque você revela um outro negócio teu, né, que não é ego, que é do self grande. É lindíssimo! Suas mulheres, essas mulheres de dentro de você, são lindas! (OLIVEIRA, 2006)

3. A CANÇÃO DE CHICO: FOMENTAÇÃO E REFLEXÃO SOBRE O IDEAL DE AMOR

“Mesmo que os romances sejam falsos como o nosso

São bonitas, não importa

São bonitas as canções

Mesmo sendo errados os amantes

Seus amores serão bons”

Acho que sua música serve muito bem ao objetivo que ele deseja alcançar, por meio da simplicidade, que não implica pobreza, pois exatamente essa simplicidade garante a comunicação do compositor com seu público e a compreensão clara de sua mensagem poética. (Vinícius de Moraes in: ZAPPA, 2011, p. 24)

Texto de prazer: aquele que contenta, enche, dá euforia; aquele que vem da cultura, não rompe com ela, está ligado a uma prática confortável da leitura. Texto de fruição: aquele que põe em estado de perda, aquele que desconforta (talvez até um certo enfado), faz vacilar as bases históricas, culturais, psicológicas do leitor, a consistência de seus gostos, de seus valores e de suas lembranças, faz entrar em crise sua relação com a linguagem. (BARTHES, 2004, p. 21)

A obra musical de Chico Buarque já foi muitas vezes classificada em faces por críticos, pela mídia e pelo mercado de discos. Uma das coletâneas de suas canções, a série *Chico 50 Anos*, produzida por Tarik de Souza e gravada pela Polygram Philips em 1994, por exemplo, traz suas músicas organizadas sob os títulos: “O trovador”, “O cronista”, “O político”, “O amante” e “O malandro”. Também já foi dito que ela passa por fases, momentos mais engajados, outros mais intimistas. Em ensaio para o livro *Chico Buarque do Brasil*, organizado por Rinaldo Fernandes, Júlio Cesar Valladão Diniz aponta para as inúmeras possibilidades de leitura que a obra musical de Chico oferece: “a aproximação de sua obra pode ser operada por recortes temáticos que vão do erótico ao político, da mulher ao malandro, do luto à luta” (DINIZ in: FERNANDES, 2009, p. 259). E continua: “outro provável caminho tem como eixo articulatório a relação música e sociedade, em particular um certo lugar de engajamento político de suas canções lido no espaço da história brasileira recente” (ibidem, p. 259). E há determinados traços que se fazem insistentemente presentes em suas canções: a relação com o tempo, a preocupação com as questões sociais, a narratividade e a criação de personagens “desvalidos” a quem dá voz, e a metacanção. Sobre esse último, é fácil perceber sua recorrência uma vez que perpassa a maior parte de seu repertório poético-musical. Ela, a canção, talvez seja a grande musa do compositor. Seu lirismo é constantemente povoado da relação compositor/composição, tanto quando se refere ao ato de criação quanto quando traz para a cena de uma canção outras canções suas produzidas anteriormente. Em *Para seguir minha jornada – Chico Buarque*, de Regina Zappa, encontramos um trecho de um texto que Chico publicou bem no início de sua carreira, aos 21 anos, e no qual se apresentava:

Chico Buarque é meu nome artístico. Francisco Buarque de Hollanda, o completo. Existo há 21 anos. Gosto de samba desde que existo. Peguei no violão aos 15 anos. Aprendi completamente sozinho e completamente errado. Incapaz de tirar sambas conhecidos, fui obrigado a inventar os meus. Assim mesmo, logo me apresentei em showzinhos da minha escola. (...) Sem muita

bossa pra essa história de autobiografia, vou contando. Nasci no Rio. Vim cedo pra São Paulo. Estudo na Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da USP, terceiro ano. Não sei se vou ser arquiteto. Nem sei se vou ser músico. Sei que toco. Canto. E a canção é tudo. (ZAPPA, 2011, p. 386)

Em quase todas as canções de Chico encontramos referências à própria canção ou ao seu universo: o Carnaval, o samba, o violão. Em “Samba e amor”, do disco *Chico Buarque de Hollanda – nº 4* (1970), o sujeito da canção, que faz samba e amor até mais tarde, encontra o carinho no colo da companheira, que é bem-vinda, e a satisfação no corpo do violão, que é bendito. Em outras canções, como “A Rita”, o par mulher/violão de “Samba e amor” aparece como um sendo condição para o outro: a partida da mulher deixa mudo o violão do sujeito abandonado. Esse constante voltar-se para si da canção, esse exercício metalinguístico, autorreferencial, tantas vezes presente em suas composições, demonstra a preocupação do compositor com o seu fazer artístico – e não seria por acaso que, em “Samba e amor”, o enunciador tenha dois afazeres e estes estejam colocados no mesmo nível de importância: o samba e o amor. Música, mulher e amor muitas vezes se equivalem na lírica buarquiana. Mas a metalinguagem na obra musical de Chico é também um exercício crítico. A música aparece em seus versos como um lugar de onde se enuncia um modo de pensar a vida e as relações sociais. Eles revelam a consciência do compositor sobre a importância da canção como veículo de expressão popular, tão presente está no cotidiano de todos nós. E também o quanto ela pode dizer sobre as nossas vivências e sobre como tantas vezes essas vivências são moduladas por concepções e comportamentos estabelecidos social e culturalmente.

Em crônica para o *Segundo Caderno*, do jornal *O Globo*, de 17 de dezembro de 2011, José Miguel Wisnik, comentando o documentário *As canções*, de Eduardo Coutinho, nos fala sobre a presença da música e sua importância em nossa vida:

Pois nosso repertório de canções de vida é a coisa mais próxima que temos como amostra de uma “alma”. (...) como faz alguém para se lembrar de verdade de alguma coisa que viveu, de alguma coisa que ama, se não for pela música? (...) as “nossas canções”, ou o equivalente delas em halo emocional, nos dizem, por um momento, que aquilo que vivemos foi realmente vivido por nós. (*O Globo*. 17/12/11 Segundo Caderno, p. 2)

O documentário de Eduardo Coutinho reúne depoimentos de pessoas comuns sobre as canções que marcam suas vidas. Gente encontrada pelas ruas do Rio de Janeiro e que abre sua intimidade para a câmera. E fala de canções que lembram a mãe em seu trabalho de costureira, amores frustrados ou perdidos ou pessoas queridas levadas pela morte. “Por um lado, sustentamos o nosso personagem no teatro público e no teatro

íntimo; por outro, ele subitamente aparece do nada e se encarna em nós na forma de uma aura levíssima, que costuma ficar guardada em canções”. E, se a canção é capaz de despertar nossas emoções mais profundas, mesmo que seja “música barata”¹⁴, ela é também veículo para manifestar nossas insatisfações políticas e sociais, assim como os aspectos mais corriqueiros de nosso cotidiano. E a música de Chico Buarque dá conta de todos os universos desse discurso, tão rico por seu hibridismo, que é a canção popular. O professor e linguista Luiz Tatit, no ensaio “Vocação e perplexidade dos cancionistas” de seu livro *Todos entoam: ensaios, conversas e canções*, nos diz sobre a canção e aquele responsável por sua criação, o cancionista:

Os cancionistas são, em geral, pessoas sintonizadas com a modernidade, sensíveis às questões humanas, às relações interpessoais e com grande pendor para mesclar fatos de diferentes universos de experiência num único discurso: a canção. (TATIT, 2007, p. 99)

Podemos afirmar que Chico Buarque, o rapaz filho de classe média, culto e leitor voraz dos clássicos da literatura, mas que soube aliar sua formação erudita à sabedoria popular, se encaixa bem na definição de Tatit. O cancionista Chico Buarque, em sua trajetória artística, mostrou-se sempre interessado tanto pelos problemas que afligem a sociedade brasileira e os dramas humanos em geral, quanto pelo cotidiano mais prosaico em que estamos todos inseridos. Sua música é o resultado de seu olhar agudo para o mundo e de como ele o experimenta. Suas canções são suas vivências pessoais e artísticas traduzidas em poesia. E revelam também seu interesse pelo universo popular e seu amor pela palavra poética. Gustavo Conde, também em ensaio para o livro organizado por Rinaldo Fernandes, ao analisar as canções “Tantas palavras”, “Uma palavra” e “Palavra de mulher”, nos fala da importância da palavra em suas canções e da frequência com que elas dialogam com a cultura mais popular:

Que Chico Buarque tem interesse pela palavra não é novidade. “Palavra”, porém, como toda boa palavra, pode ter vários sentidos. Daqui, por exclusão, um primeiro aspecto importante em suas canções: a “sonoridade lexical” não é um traço definidor de sua obra (característica marcante da Bossa Nova e do canto de João Gilberto, fonte formal para Chico), mas o conjunto, o todo, a palavra de fato, sem aspas, com toda sua “musicalidade” coloquial e profundidade semântica. (CONDE in: FERNANDES, 2009, p. 243)

Mais adiante, Conde diz:

¹⁴ A expressão é título da crônica e vem de um poema de Drummond, “A música barata”, citado por Wisnick no corpo do texto: “A música barata me visita/e me conduz/ para um pobre nirvana à minha imagem”.

É possível que esse trabalho com a palavra nos permita traçar alguns contornos da obra cancionista de Chico Buarque (com desdobramentos e limites recíprocos na sua produção ficcional e para o teatro). Chico parece ter uma certa reverência pelo universo simbólico, não viola as “regras”, não violenta a sintaxe (prova disso talvez seja o fato de ele não ter feito parte de nenhum movimento estético). Chico é, de fato, “popular”. Trabalha com os valores, as crenças e a “sabedoria” do povo. (FERNANDES, 2009, p. 244)

3.1. CHORO BANDIDO

Além da própria canção, da força da palavra poética e das referências à cultura popular, a canção de Chico Buarque fala sobretudo de amor. E, ao falar de amor, com um lirismo muito próprio, ele faz desse tema tão cantado pelos poetas e compositores de todos os tempos um lugar de reflexão sobre o amor e as nossas práticas amorosas. “Choro bandido”, canção composta em parceria com Edu Lobo para a peça *O corsário do rei*, de Augusto Boal, nos dá bem a medida desse jogo mimético de que a arte se investe, imitando a vida, mas também propiciando o processo inverso: a vida imitar a arte. O artista sonso e ladrão, enunciador da canção, que rouba o ideário amoroso para fazer suas músicas, nos encantando e seduzindo com sua lábia, alimentando nossa necessidade desse estado vital, erótico, que é a paixão, ao mesmo tempo nos diz que é tudo ficção, uma criação racionalizada do amor. Isso já se anuncia no título da canção. O choro é bandido, é enganoso. A palavra “choro” pode remeter à canção em si, a um tipo de composição musical, o chorinho, “música de humores nostálgicos e inflexões melancólicas” (CALDAS, 2010, p.06), como também nos faz pensar na dor e no sofrimento trazidos pelo amor ou ainda, associada essa palavra ao adjetivo “bandido”, nos falsos lamentos de um sedutor interessado em comover sua vítima. A atitude do enunciador/cantor/poeta nos remete ao fingimento de que nos fala Fernando Pessoa em seu famoso poema “Autopsicografia”: “o poeta é um fingidor”. O poeta finge a dor, a sua própria, a do outro, ao transformá-la em poesia. Essa dor transmutada em palavra, em verso, em poesia, é já uma outra dor que encontrará no leitor/ouvinte uma possibilidade de vir a ser. É isso também o que nos diz a canção: “Mesmo que os cantores sejam falsos como eu/Serão bonitas, não importa/São bonitas as canções”. O amor torna-se discurso, invenção, criação, e encanta pelas vivências e experiências que suscita, pelas emoções que provoca, enquanto palavra poética, mímese amorosa do amor, lugar de enunciação de toda uma tradição lírica que dá ao amor e à paixão status divino.

Mesmo que os cantores sejam falsos como eu
Serão bonitas, não importa
São bonitas as canções
Mesmo miseráveis os poetas
Os seus versos serão bons
Mesmo porque as notas eram surdas
Quando um deus sonso e ladrão
Fez das tripas a primeira lira
Que animou todos os sons
E daí nasceram as baladas
E os arroubos de bandidos como eu
Cantando assim:
Você nasceu pra mim
Você nasceu pra mim

Discurso veiculado através da música, nos versos da canção “o canto poético surge como o discurso sedutor por excelência, infalível canto de Sereia”, conforme aponta André A. Almeida no artigo “A mitologia greco-latina na canção *Choro bandido*” (ALMEIDA, Home – Crítica e Companhia, acesso em 09/08/12). Almeida analisa a canção observando as relações que os seus versos estabelecem com a cultura grega: alusões a *Os trabalhos e os dias*, de Hesíodo, à *Odisséia* e aos *Hinos homéricos*, de Homero, às *Odes e Epodos*, de Horácio, a *As metamorfoses*, de Ovídio, ao *Édipo Rei*, de Sófocles. E a principal figura suscitada é o deus Hermes. O canto entoado pelo enunciador, à semelhança desse deus, citado na canção como “deus sonso e ladrão”, ilude com sua lábia, com seu poder de encantar e seduzir. É de Hermes a invenção da lira que tanto agradou Apolo, deus grego da poesia. Poesia e música sempre tão aliadas. Antes da lira, diz a canção, os sons eram mudos, é ela que anima todos os sons e dela nascem as baladas e os arroubos do enunciador bandido. E seus arroubos são irresistíveis. E o são porque ele é capaz de, à semelhança do deus grego, adivinhar os desejos de sua musa, é capaz de roubar dela as aspirações amorosas que a animam e com isso fazer sua música.

Tal caracterização de Hermes como enganador é, como dissemos, fundamental para que sua menção se apresente como justificativa ao fato de serem bons o canto e a poesia apesar do que quer que seja, já que, tendo esse deus o caráter que tem e sendo ainda o inventor da lira, não é descabido pensar que todo canto poético, a esse instrumento relacionado, ou melhor, todo lirismo deva, por origem, guardar boa dose de engodo e de ilusão. E a ilusão aqui é essencialmente realizada pela palavra. (<http://www.criticaecompanhia.com/andre.htm>)

Mesmo que você feche os ouvidos
E as janelas do vestido
Minha musa vai cair em tentação
Mesmo porque estou falando grego
Com sua imaginação
Mesmo que você fuja de mim
Por labirintos e alçapões

Saiba que os poetas como os cegos
Podem ver na escuridão
E eis que, menos sábios do que antes
Os seus lábios ofegantes
Há de se entregar assim
Me leve até o fim
Me leve até o fim

E por mais que a mulher, o objeto de sua conquista, procure resistir, fechando os ouvidos e a janela do vestido¹⁵, ela vai cair em tentação, pois “os poetas, como os cegos, podem ver na escuridão”. A astúcia e a vidência de Hermes, sua destreza com as palavras, são as qualidades que permitem ao sujeito da canção entoar seu canto amoroso e sedutor. Suas palavras, encantadas pelo dizer poético e embaladas pela melodia da canção, adivinham e satisfazem o desejo de amor e, mais ainda, de romance de sua ouvinte. Ao se apropriar de um discurso corrente para seduzir sua musa, e ser bem-sucedido em sua tarefa, o enunciador nos faz pensar em como nossa concepção de amor é construída culturalmente. Seus meios de sedução funcionam porque são aqueles esperados, o sujeito diz à mulher exatamente o que ela quer, ou espera, ouvir. As canções são bonitas porque falam de um amor convencional, nascido na poesia provençal dos trovadores medievais e redimensionado pelos poetas românticos, uma noção de amor que recebemos e aceitamos como ideal.

Acho que não só o amor romântico, mas também o cortês e tantas outras formas de amor são uma construção cultural. Creio que as diferentes concepções de amor são uma crença cultural, assim como a arte. A noção que temos do que é arte, a noção de religião, de filosofia são coisas em que a gente acredita e, ao longo da história da humanidade, vem construindo. É uma elaboração da razão humana que se apoia em condições que não são só de razão ou de sentimento, mas também sociais e culturais. Do mesmo modo, não creio que nossa concepção de amor seja natural. Tanto é assim que ela muda de um povo para outro, tem variantes culturais. Por exemplo, o amor romântico foi uma construção do romantismo, o amor cortês, uma construção da Europa medieval, que tinha de controlar forças que estavam demasiado soltas depois da invasão dos bárbaros. (MACHADO, 2009, p. 09)

E há nos versos de “Choro bandido” dois modos de fruição, conforme distingue Roland Barthes em *O prazer do texto*, aquele que se conforma ao discurso usual e é usado pelo sujeito da canção para encantar sua musa e o que transpassa seu canto através da metalinguagem. Ao primeiro, Barthes chama texto de prazer, discurso confortável por sua familiaridade, veículo de expressão de um estado amoroso admirado

¹⁵ Temos aqui tanto o lugar por onde entra o canto, elemento de sedução do enunciador, que são os ouvidos, como uma das formas de sedução feminina, o decote do vestido. Sobre o ouvido feminino, Ana Maria Machado, em *Amor em texto, amor em contexto* (2009), observa que “a mulher capta o amor sobretudo pela palavra. É comum dizer que ela até se impregna, se empenha ou se seduz pelo ouvido” (MACHADO, 2009, p. 12).

e desejado porque construído social e culturalmente. Aprendemos com os romances, as canções, o cinema e as novelas os “amores bons”, aqueles que provocam suspiros e nos levam às nuvens, os amores impossíveis porque não resistem às imposições do cotidiano, mas que são tão bonitos, “são bonitas as canções” de amor. Ao segundo modo, o que subexiste na canção e que faz dela metacanção, uma canção sobre a canção, mas também o discurso sobre o amor construído pelas canções e outros meios de expressão artística, é o que Barthes considera texto de fruição. Ao colocar em evidência o próprio discurso, o enunciador nos faz pensar na ficcionalidade desse discurso, em sua “falsidade”, e nos tira da zona de conforto. O pacto ficcional é rompido, caímos das nuvens.

Mesmo que os romances sejam falsos como o nosso
São bonitas, não importa
São bonitas as canções
Mesmo sendo errados os amantes
Seus amores serão bons

O enunciador “sonso e bandido”, como o deus Hermes, bem poderia ser o próprio autor. Poderíamos confundir autor e personagem, ou ver em um o reflexo do outro. A poética do letrista Chico Buarque, como prefere ser considerado, seduz, encanta, mas é também enganosa. As sutilezas de seu lirismo às vezes “falam grego com a nossa imaginação” e é preciso estar atento para perceber o que ele quer nos dizer e diz nas frestas do discurso. Como acontece com “Choro bandido”. Dois modos de dizer se apresentam, um que afirma o discurso corrente, aceitável, sobre a relação amorosa, a “margem sensata” de que nos fala Barthes, e outro que questiona e coloca em evidência o próprio discurso, criando a ruptura, aquele instante em que o véu das belas palavras se rasga e entrevemos a engrenagem que faz funcionar esse discurso.

3.2. QUALQUER CANÇÃO

Essa constante referência à própria canção relaciona-se muitas vezes, como em “Choro bandido”, com o discurso de amor e com o papel da canção como pano de fundo ou elemento motivador, provocador, de histórias de amor. É o que Chico propõe refletir em “Qualquer canção”, do disco *Vida* (1980). Nessa música, mais uma vez somos levados a ver através. Atravessamos o discurso da canção, atravessamos o discurso de amor. A canção em si não é uma canção qualquer, pelo menos não é uma canção de amor qualquer, pois não é nem mesmo uma canção de amor. É uma canção sobre a

canção de amor. Se observarmos, sem muito esforço, a história da canção e também a da poesia, percebemos que é sempre o amor o maior motivador de ambas. Tanto a canção quanto a poesia embalaram e ainda embalam os romances, os amores. A melodia, as palavras de amor que traduzem o sentimento dos amantes – ou do amante, já que tantas vezes é o desamor o que mais motiva a ouvir uma música de amor –, o clima de romance, tudo isso a canção de amor propicia. Vejamos:

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

A primeira estrofe da música começa desmistificando a canção: “Qualquer canção de amor/É uma canção de amor”, para logo em seguida dizer que, se essa canção não faz brotar o amor, mas nos tocar o coração, “o amor brota melhor e antes”. Chico se apropria de expressões populares como “tocar o coração” e a imagem do amor brotando como semente para nos fazer pensar no lugar que ocupa a canção e o discurso sobre o amor na vida do ouvinte. Mesmo antes de amar, já amamos através dos versos que ouvimos. Composta em estrutura paralelística, a canção apresenta nos primeiros versos das três estrofes a mesma organização: a canção de “amor” na primeira estrofe será de “dor” na segunda e de “bem” na terceira. Mas é sempre a canção, qualquer canção, de amor.

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

Na segunda estrofe, surge o par amor/dor, rima perfeita para representar as histórias de amor¹⁶, na substituição do primeiro elemento pelo segundo. E a canção, se não faz “brotar o amor”, também não é a solução para um “coração rasgado”. No entanto, melhor com ela do que sem ela. A canção aparece como consolo e a companhia para o amante desiludido. Os versos finais dessa estrofe trazem um certo tom irônico. É

¹⁶ A associação entre amor e dor é um lugar-comum: a ideia de que todo amor traz uma carga de sofrimento, ou seja, para ser realmente amor, deve fazer sofrer. “O verdadeiro amor reconhece-se e, por assim dizer, mede-se e avalia-se na dor e sofrimento de que é capaz (ORTEGA Y GASSET, 2002, p. 14)

o riso leve, deboche sutil do cancionista, que aponta para o estado patético da chamada dor de cotovelo, expressão subentendida no termo “canção de dor”, e também para o hábito de se recorrer a esse tipo de música quando se está sofrendo de desamor.

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

Na estrofe final, a canção torna-se “de bem”. Esse epíteto remete à expressão “de bem” que é comumente usada para se referir a algo ou alguém que é bom. Uma “canção de bem” seria uma canção que traz o bem. Mas a expressão também nos faz pensar no uso da palavra “bem” para se referir à pessoa amada, o ser que é o “bem” de outro – “bem” é inclusive um dos epítetos que os casais costumam usar para se referir um ao outro. E a canção que não faz amar, mas faz com que o amor surja melhor; que não cura o desamor, mas acalenta o coração choroso; é agora o “grão”, o “germe” e o “gen” da “chama”. No famoso poema “Soneto da fidelidade”, Vinícius de Moraes associa amor a chama. A chama assim como o fogo são constantemente metáforas para o amor. Basta lembrar um outro soneto também famoso, este de Luís de Camões, “Amor é fogo que arde sem se ver”. Na canção, também se pode ler dessa forma o uso da palavra “chama”. A canção é criação, ela cria, germina, faz surgir o amor. Como é comum na poética buarquiana, construída frequentemente sobre um jogo polissêmico e semântico, as palavras grão, germe e gen associam-se ao verbo “brotar” da primeira estrofe para falar do “mistério” que tem a música, sua capacidade de mexer com os sentimentos do ouvinte, a ponto de “corroer” até mesmo o “coração de quem não ama”. Mesmo aquele que não tem a sensibilidade aguçada pelo sentimento amoroso, ao ouvir uma bela canção, tem a sua emoção cativada.

“Qualquer canção” propõe ao ouvinte que se volte para ela, canção, a observar o seu papel, enquanto objeto artístico, de criar possibilidades de amor alimentadas pela experiência do artista, ao mesmo tempo em que alimenta no ouvinte suas próprias experiências e expectativas de amor. Assim como em “Choro bandido”, Chico coloca aqui a canção a serviço da reflexão. Ele propõe-nos refletir sobre a presença da canção de amor em nossas vidas. Tanto como aquela que embala nossos romances e vivências amorosas e nossos desamores e dores de cotovelo. Quanto como aquela que pode fazer florescer em nós expectativas sobre o amor e as relações amorosas e ainda cultivar em

nós sensibilidades insuspeitadas. Ao falar de amor e de amores, a canção nos faz amar naquele momento em que a fruímos, quer seja pelas experiências amorosas que já vivemos, quer seja por aquelas que esperamos viver.

3.3. ROMANCE

A música de Chico Buarque nos convida, assim, para um jogo discursivo que nos envolve e seduz pelo ideário amoroso que veicula, pelo modo como fala de amor, ao mesmo tempo que nos leva a transcender esse ideário ao nos propor refletir sobre como o vivenciamos e desejamos. A canção “Romance”, do disco *Paratodos* (1993), é outro exemplo desse jogo de prazer e fruição que é a lírica buarquiana. O próprio título da canção já nos remete ao contexto romântico conhecido de todos nós. A palavra romance, ainda que possa assumir outras conotações, nos leva logo à ideia de amor, encontro ou vivência amorosa. Isso se confirma nos primeiros versos: “Te sequestre/Vou te reter pra sempre/Na minha ideia”. O encontro do sujeito lírico e sua amada se apresenta no sequestro de que os versos falam. O enunciador guarda para si a imagem da amada. Ela é uma mulher ideal, ou idealizada, vive na ideia do amante, enquanto uma outra, sua “dublê”, vive em seu lugar. O romance de que a canção nos fala é aquele do “amor distante dos trovadores” (ROUGEMONT, 2003, p.393). O amor que só sobrevive enquanto idealização. Só na ideia do amante ele pode ser “pra sempre”. Octávio Paz, ao nos falar sobre o nascimento do amor no Ocidente, traz-nos a poesia medieval como uma forma de alcançar uma existência superior, sublime. O amor dos trovadores era um “sentimento elevado” (PAZ, 1993, p. 70), denominado “fin’amors”, amor purificado, refinado. “Um amor que não tinha por fim nem o mero prazer carnal nem a reprodução. Uma ascética e uma estética” (ibidem, p. 70). É o que parece ser a escolha do sujeito da canção de Chico: o amor elevado, perfeito em sua idealização e, por isso, passível de ser duradouro.

No século XII, na França, aparece por fim o amor, não como um delírio individual, uma exceção ou um extravio, mas como um ideal de vida superior. A aparição do “amor cortês” tem algo de milagroso, pois não foi consequência de uma pregação religiosa nem de uma doutrina filosófica. Foi a criação de um grupo de poetas no seio de uma sociedade reduzida: a nobreza feudal do sul da antiga Gália. (...) Foi um anúncio, uma primavera. O século XII foi o século do nascimento da Europa; nessa época surgem o que seriam depois as grandes criações de nossa civilização, entre elas duas das mais notáveis: a poesia lírica e a ideia do amor como forma de vida. (PAZ, 1993, p. 70)

Octavio Paz nos fala ainda que o nascimento do amor está intimamente ligado à liberdade vivida por muitas mulheres no período medieval: “a história do amor é inseparável da história da liberdade da mulher” (PAZ, 1993, p. 73). Mulher e amor se confundem como elementos motivadores dos anseios dos trovadores e dos poetas até os dias de hoje. Na canção de Chico, duas mulheres aparecem: a idealizada e uma outra, “alheia”, que é a real. E a mulher que é amada não pode ser esta última, mas aquela que condiz com o ideal de mulher construído pelo enunciador. Só dessa forma ela pode viver plenamente e ser “a pessoa”. Assim como prefere viver o amor idealizado, o sujeito escolhe a mulher ideal. Denis de Rougemont, ao analisar o mito de Tristão e Isolda, diz dessa mulher tornada sonho, a mulher distante, que se desfaz quando tocada.

Pois Isolda é sempre a desconhecida, o próprio enigma da mulher, representa tudo o que há de eternamente fluido, evanescente e quase hostil, ou seja, tudo o que incita à perseguição e desperta a avidez da posse, a mais deliciosa das posses para o coração de um homem subjugado pelo mito. É a mulher-da-qual-estamos-separados: nós a perdemos quando a possuímos. (ROUGEMONT, 2003, p. 380)

Segundo o ensaísta, “a liberdade da paixão é condicionada pelas estatísticas publicitárias” (ibidem, p. 379) e pelo cinema. Temos um ideal de amor criado ou aprendido através dos meios de comunicação e é esse ideal que perseguimos. Assim o é com a mulher da canção. “Romance” é novamente, não uma canção de amor, mas uma canção sobre o amor, sobre o amor convencionalmente. O amor que aprendemos a desejar com os livros, o cinema, as canções. Nas entrelinhas da canção, vemos surgir ecos das cantigas trovadorescas: o trovador a cortejar sua dama, mulher inatingível, perfeita enquanto ideal, enquanto sonho. Em “A moça do sonho”, canção em parceria com Edu Lobo, do disco *Cambaio* (2001), a figura da mulher-sonho aparece como o próprio sonho, que se desfaz diante das tentativas do sujeito de torná-lo real. Todo intento de aproximação é frustrado: o rosto torna-se pó, o vestido se parte. Só no confuso e onírico casarão essa mulher pode reinar, “com seus risos, seus ais, sua tez”, só lá “os sonhos são reais e a vida não”. E o enunciador, se pudesse, escolheria viver nesse casarão, onde ficam os “sonhos extraviados” e a moça mora. Ela, “a moça do sonho”. Mas ele não pode.

Certamente seria exagerado dizer que a maioria dos homens contemporâneos é vítima do delírio de Tristão. Poucos têm sede bastante para beber o filtro, e pouquíssimos são eleitos pelo destino para sucumbir ao tormento exemplar. Mas todos ou quase todos sonham ou deliram com isso. E por mais tênue e apagada que esteja a marca do mito primitivo, eis aí o segredo da inquietação que atormenta os casais de hoje. Nada repugna tanto a consciência moderna quanto a ideia de uma limitação voluntariamente assumida; e nada a lisonjeia

mais do que a miragem de uma infinita libertação que a lembrança do mito suscita. (ROUGEMONT, 2003, p. 384-385)

Precisamos do mito, nos alimentamos de um ideal de amor e a ele almejamos. A canção de Chico confirma esse ideal, revive-o e reaviva-o, ao mesmo tempo que nos faz voltarmos sobre ele para pensá-lo enquanto construção cultural. Texto de prazer, texto de fruição. E o compositor tem consciência do papel e do espaço que tem a sua canção nos meios que a legitimam. Sabe que pode ser bem ou mal entendido, que sua música é livre, que ela ganha vida própria no ato enunciatório que professa. Sabe que, como as suas meninas, da canção “Minhas meninas”, que se aventuram pela vida diante do olhar impotente do pai, também “saem sozinhas as notas da sua canção”. Seu texto tem vida própria e, a cada execução de sua música, ele é novamente vivenciado por e em seus ouvintes. Às vezes, essa vivência destoa daquilo que o compositor propôs. É o que Chico nos conta sobre a canção “Mulheres de Atenas”, também em entrevista para o documentário *À flor da pele* (2005):

“Mulheres de Atenas” foi uma canção escrita para uma peça de Augusto Boal. Na verdade, ele escreveu o roteiro da letra, um rascunho da letra, e mandou pra fazer a melodia e dar uma ajeitada. Essa é uma peça feminista, bem dos anos 70, e é engraçado que a canção foi condenada por algumas feministas radicais porque dizia: “Mirem-se no exemplo daquelas mulheres de Atenas”. Quando evidentemente a ideia era dizer: “não se mirem no exemplo”. Mas foi tomada ao pé da letra por algumas. Havia um pouquinho disso também, de bobagem, né? Essa coisa do feminismo levado às últimas consequências às vezes resultava em grandes besteiras. É isso. Era uma canção feminista para uma peça feminista”.

Esse episódio traz à cena novamente a figura enganosa do “falso” cantor de “Choro bandido”. Enganosa porque ironicamente o compositor diz que as mulheres devem se “mirar” – e no verbo fica implícito a ideia de espelho, utensílio fundamental para a vaidade feminina e, enquanto possibilidade de produzir o reflexo de algo ou alguém, imitação ou projeção de uma coisa em outra – no exemplo das mulheres de Atenas. Mas, na verdade, o que ele diz é que as mulheres, ouvintes da canção, não devem imitar o exemplo das atenienses. Devem fazer o contrário do que fazem as mulheres submissas de Atenas. Essa passagem nos remete a outra citação de Barthes. Dessa vez, de “A morte do Autor”, capítulo de *O rumor da língua*.

(...) mas há um lugar em que essa multiplicidade se reúne, e esse lugar não é o autor, como se tem dito até aqui, é o leitor: o leitor é o espaço exato em que se inscrevem, sem que nenhuma se perca, todas as citações de que uma escrita é feita; a unidade de um texto não está na sua origem, mas no seu destino, mas este destino já não pode ser pessoal: o leitor é um homem sem história, sem biografia, sem psicologia; é apenas esse alguém que tem reunidos num mesmo campo todos os traços que constituem o escrito. (BARTHES, 1988, p. 67)

Como todo texto, considerado aqui em seu sentido amplo, a canção de Chico Buarque tem vida própria. Ela vive no ouvinte, é ele o espaço onde a canção continua infinitamente. Nesse espaço, ela ganha todas as conotações, se enriquece de novos significados, é lida e compreendida às vezes em contextos diversos daqueles em que o compositor a colocou. No caso da canção “Mulheres de Atenas”, as feministas que se revoltaram com Chico leram a música em um sentido restrito, sem conseguirem enxergar pelas frestas em que o artista compõe sua obra. A voz de Chico Buarque guarda em si ecos de outras vozes, advindas de outros poetas e compositores, mas também é a voz que “falseia”, que diz para dizer outra coisa. É o cantor/compositor/poeta bandido que finge para dizer melhor, com mais verdade. Sua poesia é, como nos diz Octavio Paz ao falar da poesia em geral, uma “erótica verbal” (PAZ, 1993, p. 12).

A relação entre erotismo e poesia é tal que se pode dizer, sem afetação, que o primeiro é uma poética corporal e a segunda uma erótica verbal. A linguagem – som que emite sentido, traço material que denota ideias corpóreas – é capaz de dar nome ao mais fugaz e evanescente: a sensação; por sua vez, o erotismo não é mera sexualidade animal – é cerimônia, representação. (...) A imagem poética é abraço de realidades opostas e a rima é cópula de sons; a poesia erotiza a linguagem e o mundo porque ela própria, em seu modo de operação, já é erotismo. (PAZ, 1993, p. 12)

A poética de Chico Buarque nos convida ao jogo. E esse jogo é erótico em seu sentido mais pleno, sedução amorosa das palavras, desejo fremente de vida. Falamos aqui que a canção talvez seja a grande musa do compositor, mas melhor seria dizer que é a palavra sua grande inspiração. Na canção “Uma palavra”, do disco de mesmo título (1989), ela surge como “Palavra prima/ Uma palavra só, a crua palavra/ Tudo/ Anterior ao entendimento, palavra”. É a palavra o instrumento e objeto de seu ofício. Com ela constrói sua obra musical e literária, mas ela também o constrói. Mesmo explorando temas recorrentes e produzindo uma canção que se autorreferencia constantemente, Chico não se repete, mas renova e recria sua obra na relação erótica, pulsante, que tem com a palavra. Através de um veículo de expressão popular que traz em si toda uma tradição lírica, a canção, e tendo como o tema o mais explorado por todos os poetas e compositores, o amor, Chico com sua verve sutil, esmerada, arquitetonicamente calculada, propõe a seu ouvinte um novo olhar sobre o amor e sobre a canção.

4. O SOPRO DE EROS: O AMOR SENSORIAL EM VERSOS BUARQUIANOS

“Quero ficar no teu corpo feito tatuagem

Que é pra te dar coragem

Pra seguir viagem

Quando a noite vem”

O encontro erótico começa com a visão do corpo desejado. Vestido ou desnudo, o corpo é uma presença, uma forma que, por um instante, é todas as formas do mundo. Mal abraçamos essa forma, deixamos de percebê-la como presença e a temos como matéria concreta, palpável, que cabe em nossos braços e que, não obstante, é ilimitada (PAZ, 1994, p. 182)

As primeiras canções líricas de Chico Buarque são marcadas por uma certa ingenuidade e pelo distanciamento amoroso. Olhos e janela se repetem nas alusões à mulher amada. “Morena dos olhos d’água”, 1966, “Carolina” e “Januária”, de 1967, trazem esses elementos que estabelecem a distância entre o enunciador da canção e seu objeto de amor, a mulher. Os olhos da morena voltados para o mar não conseguem ver o amor que o homem tem pra lhe dar. Já os de Carolina guardam tanta dor que são incapazes de ver a vida. A janela de Januária coloca-a numa espécie de altar diante do qual todos se prostram para adorá-la. O corpo e o amor sensorial ainda não aparecem nessas primeiras canções. E, mesmo quando sugeridos, são acompanhados de um lirismo romântico que enaltece a amada e a coloca em um lócus de pureza incompatível com o erotismo que surgirá em canções posteriores. É o caso de “Benvinda” (1968). O enunciador chama e deseja a mulher. Convida-a para a sua casa, sua mesa, sua dança e, enfim, para o seu quarto: “venha iluminar meu quarto escuro”. Mas a este verso se seguem outros dois que, de certa forma, anulam a sugestão erótica contida na expressão “quarto escuro”: “venha entrando como o ar puro/todo novo da manhã”. Essas canções trazem o que Adélia Bezerra de Meneses chama de “ingenuidade rendilhada de romantismo juvenil” (MENESES, 2001, p. 21), das quais “Até pensei”¹⁷, do mesmo ano

¹⁷ “Junto à minha rua havia um bosque/Que um muro alto proibia/Lá todo balão caía/Toda maçã nascia/E o dono do bosque nem via/Do lado de lá tanta aventura/E eu a espreitar na noite escura/A dedilhar essa modinha/A felicidade/Morava tão vizinha/Que, de tolo/Até pensei que fosse minha//Junto a mim morava a minha amada/Com olhos claros como o dia/Lá o meu olhar vivia/De sonho e fantasia/E a dona dos olhos nem via/Do lado de lá tanta ventura/E eu a esperar pela ternura/Que a enganar nunca me vinha/Eu andava pobre/Tão pobre de carinho/Que, de tolo/Até pensei que fosses minha//Toda a dor da vida/Me ensinou essa modinha/Que, de tolo/Até pensei que fosse minha” (BUARQUE, 2010, p. 165)

de “Benvinda”, talvez seja o exemplo maior.

Mas gradativamente esse lirismo vai se modificando, deixando a ingenuidade e assumindo cores mais eróticas. A relação de amor não fica mais só nos olhos, mas se estende por todo o corpo do ser amado. Em 1972, surge a canção “Atrás da porta”, em parceria com Francis Hime, à qual já nos referimos anteriormente. A composição impressiona pela cena dramática que apresenta. Como tantas canções de Chico, esta é capaz de contar-nos em apenas uma cena toda uma história. Ela traz o drama de uma mulher que se descobre abandonada. Abandono que se anuncia primeiro nos olhos do amado: “o seu olhar era de adeus”. Mas não fica aí. Ela não o reconhece e é no corpo dele que vai buscar a identificação. Tenta se agarrar às partes do ser amado tão conhecidas suas, mas que agora, recusadas a ela, já não lhe pertencem. A dor da separação se inicia na negação, na indiferença demonstrada por aquele que já não ama. Ela se agarra aos seus cabelos e aos seus pelos, depois ao pijama e vai descendo, até chegar aos pés. Literalmente no chão, ela tenta se agarrar à extensão desse corpo amoroso: a cama, o quarto, mas não há “carinho”, não há “coberta”, não há mais o outro. Assim, vemos não mais a ingenuidade lírica de antes, mas a importância do corpo na relação amorosa, o amor no corpo e através do corpo. No mesmo ano, Chico fará, para a trilha sonora do filme *Quando o carnaval chegar*, canções como “Caçada” e “Soneto”, ambas com letras carregadas de sensualidade. A primeira explicitamente erótica traz expressões como “morder sua carne selvagem”, “saciar a sua avidez mestiça” e “cavalo brabo montado em pelo”. A segunda é um lamento de quem foi despertada para o desejo amoroso e suas impossibilidades.

3.1. CALABAR

Entre 1972 e 1973, Chico Buarque juntamente com Ruy Guerra escreve a peça *Calabar - O elogio da traição*. Para esta obra, compõe canções em que o corpo e o desejo sexual e amoroso ganham ainda maior importância. A peça relata o episódio histórico da traição cometida pelo mulato Domingos Fernandes Calabar contra a Coroa Portuguesa, ao decidir passar para o lado dos holandeses que tomam Pernambuco no século XVII. Calabar é um traidor, mas todos os personagens envolvidos na trama estão de algum modo sujeitos a algum tipo de traição. Mais que a traição, a peça propõe uma reflexão sobre a noção de pátria, de pertencimento. No entanto, importam-nos as canções que tratam do amor entre Bárbara e Calabar e as significações outras que as

imagens suscitadas pelos versos destas podem apresentar. São elas “Cala a boca, Bárbara”, “Tatuagem” e “Tira as mãos de mim”. Cabe ainda, antes de passarmos à leitura e análise dessas canções, considerarmos a relação intertextual que estas estabelecem com o texto dramático no qual estão inseridas. Ainda que as canções possam ser lidas isoladamente, dentro do contexto da peça elas ganham contornos importantes, conforme o que nos diz Anazildo Vasconcelos da Silva.

(...) a poesia de Chico Buarque, consoante a evolução de seu projeto poético, afastava-se gradativamente da criação do poema isolado e tendia cada vez mais para criação do poema integrado. Ao invés do poema único, nascido da disposição anímica do eu-lírico, o poema integrando uma estrutura dramática ou narrativa. Criando a partir de um tema dado, de uma situação de realidade concretamente elaborada, até mesmo a disposição subjetiva do eu-lírico é neutralizada, ganhando a poesia em objetividade. Grande parte da poesia de Chico Buarque, produzida diretamente para o cinema e o teatro, está inserida numa estrutura dramática ou narrativa. Assim em obediência ao princípio estruturador de sua poesia, era natural que Chico Buarque chegasse à criação romanesca dos últimos anos, realizando uma etapa de sua obra, já previsível na evolução de seu projeto criador.

http://www.chicobuarque.com.br/texto/artigos/artigo_travestida.htm

Assim, considerando as canções citadas como “poemas integrados”, partes de uma estrutura, no caso, dramática, o texto teatral, comecemos nossa análise. A primeira canção, “Cala a boca, Bárbara”, é a forma como a personagem Bárbara, mulher de Calabar, se apresenta ao espectador/ouvinte.

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

Para falar de si, diz como o seu homem a conhece. Apresenta-se através do modo como Calabar possui o seu corpo. Corpo metaforizado em “terra”, “matas”, “rios”, “bandeiras”, “trincheiras”, “pântanos”, “vazantes”, “correntes”, “campanhas”, “currais”, que o soldado conhece tão bem. O amor entre Bárbara e Calabar se confunde com a vida que levam, com a luta que travam pela terra e pelos seus ideais – Bárbara

chama-o de “meu guerreiro” e “meu parceiro”. Os dois não são somente amantes, mas também companheiros de luta, iguais por aquilo em que acreditam e vivem. A guerra e o ato amoroso se misturam nos versos e se equivalem. Assim como Calabar é o exímio guerreiro, conhecedor de todos os caminhos de sua terra, Pernambuco, e por isso capaz de garantir o sucesso das batalhas, não importa em que lado esteja, ele é também o amante cioso, sabedor do corpo de sua amada, capaz de dar-lhe o prazer de “quantos ais”. Podemos falar, nos versos de “Cala a boca, Bárbara”, em uma geografia erótica, mas também política. O encontro entre os corpos dos amantes aludido na canção, a posse do corpo feminino pelo homem, remete também à luta de Calabar para assegurar melhores condições de vida para os seus¹⁸. O corpo de que fala a canção não é só o de Bárbara, a amante e companheira, mas também a terra/mãe, a pátria.

Como se vê, é um poema em que o corpo feminino – com a sexualidade feminina intensamente presente – se sobrepõe a imagem da terra: rios, matas, vazantes, enchentes, relva, pântanos. Cada um desses termos pode ser submetido a uma dupla leitura, no registro paisagístico, e no registro erótico. Reagrupados de uma outra maneira (de um lado, matas, relva; de outro, pântanos, correntes, vazantes), eles evocam toda uma geografia simbólica do corpo feminino, marcam inequívocas referências (por alusão e/ou analogia) ao sexo da mulher: pelos, fenda e fonte de umidade. (...)

No entanto, essa mulher/terra não há de ser considerada só do ponto de vista telúrico, mas também do político: é a terra pátria, pela qual vale a pena lutar. Calabar era um “guerreiro”, ao mesmo tempo que “parceiro”, e a mulher que aí aparece é a guerrilheira, misturada ao combate e identificada com o país pelo qual se luta. A entrega do homem, no jogo amoroso, é a entrega à mulher-terra, possuidora de trincheiras/entranhas (povoadas de ais). As bandeiras estão para os lençóis, assim como as trincheiras estão para as entranhas. Ao registro telúrico, somou-se não apenas o erótico, mas o político. (MENESES, 2001, 125, 127)

Voltando à canção:

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

¹⁸ Na guerra entre portugueses e holandeses pelas terras pernambucanas, Calabar, antes soldado português, decide passar para o lado dos holandeses por acreditar que estes dariam aos brasileiros uma vida mais digna e justa. Ele trai aqueles que oprimem o seu povo, é um traidor mas também um herói. É morto, esquartejado, seu nome é execrado, mas permanece como ideia, como esperança. Nas palavras de Bárbara: “Eu sei que Calabar deixou uma ideia derramada na terra. A gente da terra sabe dessa ideia, colhe essa ideia e gosta dela, mesmo que ande com ela escondida, bem guardada, feito um mingau esquentando por dentro. A ideia é dessa gente”. (BUARQUE & GUERRA, 2009, p. 68).

Olha a noite
Cala a boca
Olha o frio
Cala a boca, Bárbara
Cala a boca, Bárbara

É através de Bárbara que Calabar se faz presente mesmo depois de morto. Uma presença que se revela em seu discurso, mas que é também carne e corpo. Ele está no seu corpo, está na sua fala, nos seus lamentos, está no seu ser e no seu nome. O refrão da canção é exatamente o seu título repetido oito vezes. Nesse título/refrão é o nome de Calabar, proibido à guisa de esquecimento, que aparece: “CALA a boca, BÁRbara”. Bárbara nunca fala o nome de Calabar, só se refere ao amado como “ele”. Seu nome deve ser calado, mas surge inevitavelmente em seu discurso.

Aquilo que Bárbara silencia é o que reponta, com força e realidade. Impõe-se uma técnica psicanalítica: no não dito, descobrir-se o dito. No inter-dito, descobre-se o dito. Interdito porque foi interditado (por injunções de censura) e interdito porque está dito entre as sílabas das palavras que constituem o refrão. O nome proibido continua a ressoar, no tecido da linguagem. O essencial é aparentemente omitido, mas ele está lá, latejando (latente...) no coração do discurso. A partir daí, a própria palavra Calabar, reinventada, passa a condensar em si o “Cala a boca” que estigmatiza a peça e os tempos que a geraram. Doravante, aqueles que lerem/ouvirem esta canção incorporarão o “Cala a boca” ao nome de Calabar. E o nome de Calabar conterá o nome de Bárbara: fusão de amantes apaixonados (MENESES, 2001, p. 124).

O amor entre Bárbara e Calabar está no corpo, mas transcende-o. É erótico em seu sentido pleno, “um disparo em direção a um mais além” (PAZ, 1993, p. 19). Em “Cala a boca, Bárbara”, a força vital de Eros surge no prazer proporcionado pela união amorosa sugerida pelos versos. Eros é luz e resulta em vida. Mas sua face luminosa tornar-se-á escura na canção seguinte entoada também, como a anterior, por Bárbara. Suscitando o contexto, ela acontece no momento em que o guerrilheiro é executado e Bárbara solta um “grito lancinante” (BUARQUE & GUERRA, 2009, p. 56). A dor que ela experimenta é a de quem está sendo separada violentamente do outro ser que também é ela, Calabar. Ela canta, então, “Tatuagem”, e novamente o corpo do ser amado é colocado em evidência, no entanto agora a força motriz não é mais a luz e a vida mas a sombra e a morte. Calabar é enforcado, “morreu de morte matada, estrebuchou e tudo, as vísceras saindo pela boca” (BUARQUE & GUERRA, 2009, p. 67), descreve Anna de Amsterdã, outra personagem da peça. Aqui a união dos corpos dos amantes, o desejo de estar no corpo do ser amado, de se misturar e se unir ao outro, realização quase possível no momento do ato amoroso, não está associada à vida mas à morte. Calabar está morrendo e Bárbara canta o seu desejo de ficar marcada,

entranhada, para sempre no corpo de seu homem. Mais que isso, ela deseja estar ao seu lado no momento definitivo, violento e indigno: a morte por enforcamento.

Não lhe deram nem a satisfação de morrer na guerra. Ele morreu na forca. Não foi julgado nem nada, não pôde reagir, não teve defesa nem foi condenado. Foi executado e ponto final (BUARQUE & GUERRA, 2009, p. 60)

Se pensarmos que Bárbara pode metaforizar a terra amada e defendida por Calabar, conforme observamos em “Cala a boca, Bárbara”, ficar no corpo de Calabar é fazer valer, justificar, sua morte. O amado levará consigo não só a imagem e a presença da amante, mas também a da terra, a da pátria, pela qual morre. A chegada da noite é repetida três vezes na canção e o desejo da mulher de estar presente, unida ao amado, gravada em sua pele, está ligado a essa noite. No contexto da peça, a noite é uma referência à morte, morte inglória iluminada pelo amor e pelo desejo erótico.

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 risonho e corrosiva
Marcada a frio, a ferro e fogo
Em carne viva

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

Estruturalmente, a canção apresenta estrofes iniciadas de forma paralelística: “quero ficar no teu corpo feito tatuagem”/“quero brincar no teu corpo feito bailarina”/“quero pesar feito cruz nas tuas costas”. O verbo querer implica o desejo, quase imposição, de Bárbara em estar para sempre unida ao amante. Esse desejo é reforçado pelo verbo perpetuar da primeira estrofe e pelas imagens da tatuagem e da cicatriz, marcas significativas e muitas vezes definitivas. Outra conotação que pode ser

atribuída a essas imagens é a de posse, uma vez que elas podem funcionar como marcas de pertencimento e reconhecimento, como o caso do amante que tatua o nome da amada no corpo ou a do bicho que é marcado com o nome do dono. A imagem da escrava também remete à ideia de posse. E de continuidade.

Segundo Georges Bataille, em seu livro *O erotismo*, os seres humanos são seres descontínuos que encontram no erotismo uma forma de atingir, ainda que momentaneamente, a continuidade. O erotismo está intimamente ligado à morte e à violência. A morte seria uma forma de continuidade, uma vez que ela é a ausência de movimento, de mudança, somos deixados no “silêncio da corrupção” (BATAILLE, 2007, p. 36). É também através da morte que, no ato da reprodução dos seres, outro ser, ainda que também descontínuo, surge. A fusão de dois seres descontínuos dá origem a outro ser e esse momento de fusão, de entrelaçamento dos seres, é a continuidade possível. Descontínuos, irremediavelmente separados uns dos outros, nascemos e morremos sozinhos, mas carregamos a nostalgia desse instante. O erotismo seria, no desejo de fusão com o outro, esse ser que é para o amante “tudo o que é”, “a transparência e a verdade do ser” (BATAILLE, 1987, p. 20), uma possibilidade de transcendência e de continuidade. Continuidade só atingida pela violência, pela violação do corpo do ser amado, no momento em os corpos se encontram e se fundem.

O que Bárbara deseja é ficar entranhada na carne de Calabar. A tatuagem é uma metáfora da fusão erótica vivenciada pelos amantes. “Exuberância da vida” (BATAILLE, 1987, p. 11), diz Bataille, transcendência. Voltando ao paralelismo em que se estrutura a canção, nos primeiros versos de suas estrofes, o verbo “ficar” da primeira é substituído por “brincar” na segunda, e por “pesar” na terceira. O primeiro remete à fusão, à permanência, à continuidade. Em outro sentido, Bárbara é mesmo a continuidade de Calabar, é sua voz, sua defesa, sua dignidade. Personagem marginal, como tantos outros criados por Chico Buarque, ela grita a justiça que seu amante não teve e defende a liberdade pela qual ele lutou, nem que seja somente a sua própria: “Não sou escrava de ninguém” (BUARQUE & GUERRA, 2009, p. 83). Ainda que, exatamente por sua condição marginal – mulher, prostituta, “Podre. Toda arrebetada e jogada pelos cantos” (BUARQUE & GUERRA, 2009, p. 85) –, ela não seja verdadeiramente ouvida. O segundo verbo, brincar, remete ao caráter lúdico do erotismo, “invenção, variação incessante” (PAZ, 1993, p. 16). A mulher diz que quer brincar no corpo do amado feito “bailarina”. É do jogo erótico que se fala, do prazer em

si mesmo alcançado pelas infinitas variações possibilitadas pela imaginação dos amantes.

(...) o desejo sexual inventa sempre um parceiro imaginário... ou muitos. Em todo encontro erótico há um personagem invisível e sempre ativo: a imaginação, o desejo. No ato erótico intervêm sempre dois ou mais, nunca um. (PAZ, 1993, p. 16)

A brincadeira erótica, “sexualidade transfigurada pela imaginação humana” (PAZ, 1993, p. 24), ilumina de prazer os amantes. O terceiro verbo, “pesar”, refere-se também ao jogo erótico, ao embate e à violência/violação do corpo do outro. Aparece aí o par prazer/dor, sensações que se complementam e intensificam uma à outra, no ato sexual. E a imagem da “cicatriz risonha e corrosiva”, reafirma essa noção. O desejo de Bárbara é violência e violação. Ela quer ficar entranhada, ficar nas entranhas, carne a dentro, “marcada a frio, a ferro e fogo” no corpo de Calabar. E a morte violentamente lhe nega essa possibilidade de fusão, de união visceral. No entanto, ela já houve, se fez “em carne viva”, e é a ela que Bárbara recorre no momento em que perde seu amado. A violência suscitada pelos versos da terceira estrofe é o clímax da agonia da personagem. Bataille afirma que só através da violência, da violação do corpo do outro é possível atingir a continuidade almejada pelo ser no ato amoroso. Na canção de Chico, essa violência confunde-se a uma outra, ainda mais pungente e perturbadora, a morte. A última estrofe da canção já é a constatação da morte de Calabar, seu corpo já “não sente”. Resta a Bárbara o “grito lancinante” da dor da perda e da separação. Como “poema integrado”, segundo a expressão de Anazildo Vasconcelos da Silva, supracitado, a canção precisa ser observada na evolução do drama. Bárbara canta “enquanto se ouvem, entremeados na canção, a sentença do OFICIAL e o rufar dos tambores (...)” (BUARQUE & GUERRA, 2009, p. 55) e os soldados trazem Calabar para execução. A canção é, assim, o rito de despedida dos amantes. Sua evolução é a gradativa e, ao mesmo tempo, brusca e definitiva separação dos corpos de Bárbara e Calabar.

A terceira canção da peça que nos propomos analisar e acreditamos colaborar com o que observamos quanto às canções lírico-amorosas compostas por Chico Buarque no período entre 1972 e 1978 – a evidência da face erótica, sensorial e corporal do amor – chama-se “Tira as mãos de mim”. Novamente é a voz de Bárbara que escutamos. Ela rejeita Sebastião Souto, ex-companheiro de luta de Calabar e que o traiu, entregando-o aos inimigos. Souto a procura para tentar trazê-la para o seu lado da guerra, o lado dos portugueses. Ela se recusa a acompanhá-lo, permanecendo em sua

dignidade, que é a dos ideais nos quais acredita, todos condensados na figura de Calabar. Calabar morre, mas permanece como ideia na terra e como amor em Bárbara. A essa mulher, alijada de seu amor e amante, de seu homem, resta a prostituição. Ela recebe Souto como a um cliente e assume diante dele a postura que cabe àquela que vende o seu corpo. O “simulacro do desejo”, como denomina Mary Del Priori ao se referir às práticas sexuais dos bordéis do século XIX (PRIORI, 2011, p. 84), é desnudado por Bárbara diante do soldado atônito. Ela despe-se, deita, geme e diz obscenidades, comportando-se do jeito que dela é esperado. No entanto, Souto quer conversar, convencê-la a lutar a seu lado, e não toca nela. Depois, quando ele percebe sua recusa veemente, muda de ideia e resolve ter aquilo por que pagou. Então, é a vez dela recusar-lhe e cantar-lhe a canção.

Ele era mil
Tu és nenhum
Na guerra és vil
Na cama és mocho
Tira as mãos de mim
Põe as mãos em mim
E vê se o fogo dele
Guardado em mim
Te incendeia um pouco

Éramos nós
Estreitos nós
Enquanto tu
És laço frouxo
Tira as mãos de mim
Põe as mãos em mim
E vê se a febre dele
Guardada em mim
Te contagia um pouco

O discurso de Bárbara se constrói numa comparação entre o amante morto, mas vivo em seu corpo, e aquele diante dela que paga para usar o seu corpo. Sebastião do Souto foi amigo e companheiro de armas de Calabar e, aos olhos de Bárbara, sempre o invejou e jamais poderá substituí-lo, nem no comando da guerra, nem na sua cama. Ela o despreza por considerá-lo incapaz de compreender os ideais de Calabar e por não ter a energia que impulsionava seu amado para a luta. Importa-nos nessa canção a presença e importância do corpo do ser amado. E também a do ser não-amado. O corpo rejeitado, recusado, em favor de outro almejado e querido. E isso se resume nos adjetivos dados a cada um dos homens: um é “mil”, o outro “nenhum”. O primeiro tem o seu amor de graça, por vontade própria, o segundo tem só o seu corpo e por dois florins. Ela recusa Sebastião tanto quando diz para ele tirar as mãos dela, quanto quando manda que as ponha. Porque por as mãos em seu corpo é a constatação da superioridade de Calabar e

da sua presença mesmo depois de morto, esquartejado e interdito. A relação de amor entre Bárbara e Calabar é representada por uma palavra que suscita duas imagens que se complementam: “nós”. “Éramos nós/estreitos nós”. A primeira incidência da palavra remete ao casal e a segunda ao elemento que serve para ligar, amarrar coisas. Novamente a ideia de união, fusão, agora menos com um sentido erótico, sexual, e mais num sentido amoroso, conjugal. Está para o que Bataille chama “erotismo do coração”, a paixão que “prolonga no campo da simpatia moral a fusão dos corpos entre si” (BATAILLE, 1987, p. 18). Bárbara traz Calabar na memória de seu corpo e de sua alma, traz Calabar em seu discurso e em seus ideais. A imagem do guerrilheiro é tão forte nela que acaba por conseguir espelhá-la, ainda que distorcida, em Sebastião. Ele a visitará uma última vez e, alucinado, se entregará à morte ao desafiar seus perseguidores. E é nesse momento que passa a merecer a afeição de Bárbara.

ANNA. Amar um homem já dá muito trabalho. Dois, ao mesmo tempo, é de lesar qualquer uma.

BÁRBARA. Eu amo a mesma coisa neles dois. Uma energia furiosa que havia dentro desses homens. Uma energia que vai continuar movendo outros homens à morte, à morte, à morte, a quantas mortes forem necessárias.

(...)

BÁRBARA. (...) afinal de contas, é bonito ver um homem jogar toda a sua força e todo o seu amor numa luta dessas. Luta pensada ou luta confusa, certa ou errada, um homem morrer por isso, não é bonito?

(BUARQUE & GUERRA, 2009, p. 100, 101)

3.2. ÓPERA DO MALANDRO

Em *Ópera do Malandro* encontramos também canções que evidenciam o amor sensorial, uma “lírica entranhadamente corporal”, retomando Adélia Bezerra de Meneses (MENESES, 2001, p. 15), o amor no corpo e o amor do corpo, amor sentido e amor vendido. Interessa-nos nessa obra de Chico Buarque observar as canções que tratam desses dois tipos de amor: o amor-paixão e o amor-simulação-mercadoria. Para isso, destacaremos as canções “O meu amor” e “Folhetim”. A primeira, exemplo do amor erótico, apaixonado, e a segunda, do amor representação, comercializado.

A peça tem como protagonista o malandro Max Overseas que se casa com Teresinha, filha do cafetão Fernandes de Duran. Max é um contraventor, um contrabandista, visto com maus olhos pelo pai da moça. Duran também não é boa coisa. Dono de várias casas de prostituição, que administra com mão de ferro, julga-se um exemplo de moral e não pode admitir Max em sua família. Trama, então, com a mulher a morte do malandro. Exige do delegado que o prenda e execute, à custa de chantagem.

Max consegue se livrar da morte e da prisão, ajudado por um de seus companheiros de crime. E tudo acaba bem.

Ópera do Malandro traz o universo da malandragem carioca, da contravenção e da marginalidade, e também da alegria e da esperteza. Com humor e ironia, critica o mundo de aparências da sociedade burguesa e industrial e a possibilidade de que tudo se torne produto a ser comercializado e a trazer lucros. Haja vista a perspectiva de Duran em relação a sua filha. Em uma conversa com a mulher, Vitória, ele se refere à moça como um investimento, mais uma forma de lucro, como o são as mulheres que trabalham para ele nos seus prostíbulos. Palavras como “investimento” e “aplicou” remetem ao universo financeiro, Teresinha é um produto que tem que dar lucro.

DURAN

Teresinha é o nosso maior investimento, Vitória! Ninguém aqui criou essa menina pra mulher de malandro não! O que a gente aplicou nela, é pra futura mulher de ministro de Estado, pelo menos. (BUARQUE, 1978, p. 36)

O malandro, sempre capaz de “dar um jeitinho” para sobreviver às dificuldades, corrupto em sua essência pela necessidade que as circunstâncias lhe impõem, é uma figura marcante na galeria de tipos construídos por Chico Buarque. Max Overseas encarna a figura do malandro: simpático, galante, boa vida, esperto e bom de cama.

GENI

O Max nunca pagou uma puta na vida dele. Tem é muita puta que paga pra dormir com ele. (BUARQUE, 1978, p. 41)

Max casa-se com Teresinha, mas não poderia ser-lhe fiel. Ele tem outra mulher, Lúcia, filha do delegado Chaves, seu amigo de juventude e sócio em seus crimes. Ela está grávida e muito zangada quando vai vê-lo na cadeia – o delegado, cedendo à chantagem de Duran, prende Max e prepara-se para matá-lo. Lúcia exige explicações de Max a respeito de seu casamento com Teresinha. O malandro nega tudo, mas, para sua infelicidade, Teresinha também resolve visitá-lo e suas duas mulheres ficam frente a frente. Travam, então, uma discussão e cantam a música “O meu amor”. Arturo Gouveia em seu artigo “A malandragem estrutural”, também para o livro *Chico Buarque do Brasil*, considera que as canções de *Ópera do Malandro* podem ser compreendidas independentemente do enredo da peça, ainda que, ao mesmo tempo, possam ser vistas como ilustração ou reforço dele (FERNANDES, 2009, p. 203). Assim, nos propomos aqui a esse duplo exercício: ler a canção no contexto da peça, mas também considerar sua pertinência independente desse contexto.

“O meu amor” é uma canção executada em dueto. Mesmo as gravações feitas para outros discos, além do disco com a trilha sonora da peça, contaram sempre com

uma dupla de cantoras na interpretação da música. A leitura da letra da canção, desconsiderando o contexto dramático em que se insere e a execução em dueto, permite que o enunciador da canção seja apenas uma mulher exaltando as qualidades de seu homem como um amante exemplar. A canção é composta por quatro estrofes entremeadas pelo refrão que traz dois versos conclusivos da capacidade desse amante de satisfazer a mulher: “Meu corpo é testemunha/Do bem que ele me faz”. Cada estrofe termina com a interjeição “ai” evidenciando esse prazer.

O meu amor
Tem um jeito manso que é só seu
E que me deixa louca
Quando me beija a boca
A minha pele inteira fica arrepiada
E me beija com calma e fundo
Até minh’alma se sentir beijada, ai

A primeira estrofe fala do beijo. Ele é tão poderoso que arrepia a pele, toca o corpo, transcende a carne e atinge a alma. Ter a alma beijada é uma indicação da transcendência do ato sexual em ato amoroso. O prazer da união com o amante vai além do envolvimento físico. É um prazer também de alma. A fusão possibilitada pelo encontro erótico permite a sensação de continuidade ao ser, ainda que seja uma sensação momentânea, como nos fala Bataille . O beijo é um ícone do amor eternizado pelo cinema, principalmente na cena final dos filmes de amor que precede o “The end” e, juntos, última cena e a indicação do fim da história contada, lembram a frase que termina os contos de fada: “e foram felizes para sempre”. O beijo é sinônimo da felicidade do casal, da realização amorosa. É comunicação com a alma porque acontece na boca por onde entra e sai o ar, indicação de vida, de existência. Edgar Morin, em seu estudo *Amor, poesia, sabedoria*, fala da importância do rosto na relação amorosa, enfatizando dois elementos, os olhos e a boca. Ao se referir à boca, chega ao beijo e suas implicações.

A boca não se limita somente ao que come, absorve, dá (lamber, salivar). É também a via de passagem da respiração, que corresponde a uma concepção antropológica da alma. O beijo na boca, que o Ocidente popularizou e mundializou, concentra e concretiza o singular encontro de todos os poderes biológicos, eróticos e mitológicos da boca. De um lado, ele é um *analogon* da união física e, de outro, representa a fusão de duas respirações, que é também uma fusão de almas. (MORIN, 2008, p. 26)

A segunda estrofe fala dos “segredos lindos e indecentes” ditos pelo homem nos ouvidos da mulher. Recorremos a uma citação já usada em um outro momento desse estudo e que pode ser aqui também aplicada. Ana Maria Machado, em *Amor em texto, amor em contexto*, um diálogo com Moacyr Scliar sobre o amor na cultura ocidental, ao

se referir ao modo de captação do amor pela mulher diz: “(...) a mulher capta o amor sobretudo pela palavra. É comum dizer que ela até se impregna, se emprenha ou se seduz pelo ouvido” (MACHADO, 2009, p. 12).

O meu amor
Tem um jeito manso que é só seu
Que rouba os meus sentidos
Viola os meus ouvidos
Com tantos segredos lindos e indecentes
Depois brinca comigo
Ri do meu umbigo
E me crava os dentes, ai

O amante “rouba os sentidos” da mulher por aquilo que segreda em seu ouvido. As palavras funcionam como um recurso de excitação e intensificação do prazer muito comum na relação sexual. Mas se são segredos indecentes são também segredos lindos, o que leva de novo ao beijo na alma. A beleza vincula-se ao erótico, transcendência do corpo, do puramente sexual, para lembrarmos o discurso de Sócrates no banquete imortalizado por Platão. Dizer obscenidades durante o ato sexual faz parte do jogo erótico e na estrofe em questão é também frisado por outras práticas do amante: ele brinca – palavra ambígua que remete à brincadeira simplesmente e também ao ato sexual –, ri do umbigo dela e morde-a – mais duas imagens de forte carga erótica.

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

A terceira estrofe traz o corpo do homem amado metonimicamente através da “barba malfeita” e das “coxas” pousadas sobre as da mulher. Ambas as imagens, ou partes desse corpo, apontam para a virilidade desse homem e de como ele está à vontade no corpo dessa mulher. Os versos trazem três palavras seguidas rimando entre si: “maluca”, “nuca”, “machuca”. Elas se complementam na significação do prazer, reiterado em todas as estrofes, vividos por essa mulher nos braços de seu amor. Ficar maluca faz menção ao gozo que ela tem quando o amante roça sua nuca, zona erógena por sua sensibilidade, e quase a machuca com a aspereza da barba malfeita. Machucar aqui não é sinônimo de desprazer, sofrimento, mas tem conotação positiva, é mais uma das formas do homem fazer “bem” à enunciadora da canção.

É possível observar uma evolução nas ações do amante sobre o corpo da mulher. A ação começa na boca, passa aos ouvidos, depois à nuca, para então ir para as pernas.

É justamente nesse momento, ou na referência às pernas, que a menção à cama sugerida no verbo “deitar” aparece. São ações que funcionam como preliminares para o ato amoroso sugerido na última estrofe.

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
Desfruta do meu corpo
Como se o meu corpo fosse a sua casa, ai

“Fazer rodeios”, “beijar os seios”, “beijar o ventre” ainda são ações preliminares e fazem com que a mulher fique “em brasa”. Os dois últimos versos da estrofe fazem pensar no intercuro sexual propriamente com o “desfrutar do corpo” como “casa”. Assim como o desejo amoroso flui em direção a um ápice, o clímax sexual, a letra da canção também funciona num crescendo e atinge o ponto mais alto nos últimos versos da quarta estrofe.

A recorrência ao paralelismo está também nessa canção. Os versos “O meu amor/Tem um jeito manso que é só seu” iniciam todas as quatro estrofes da canção. “O meu amor” é também o título da música e conota afeto, paixão e posse. O “jeito manso” do segundo verso faz pensar em uma característica, um jeito carinhoso do amante tratar a mulher. Mas também, se levamos a letra para o contexto da peça, é possível pensar em “jeito manso” como o modo do malandro se mover e lidar com o outro, um modo sedutor próprio desse tipo, que está também para as suas relações amorosas. A repetição desses versos indicam a importância da figura masculina, objeto de amor da mulher-enunciadora da canção que passa a sujeito na sucessão de ações por ele praticadas nos momentos de amor evocados pela mulher.

Procuramos observar até agora a canção independente de seu contexto, pensando a letra da canção como a voz de uma mulher que enaltece as qualidades amorosas de seu homem. Passemos agora a sua leitura como poema integrado, parte da peça teatral, que colabora com o enredo e também é significado por ele. Na peça, a canção é executada por Teresinha e Lúcia em tom de desafio. Elas se alternam na enunciação das estrofes e cantam juntas o refrão. Este funciona como a afirmação de posse, de defesa, de reivindicação do homem que disputam. Lidas dessa forma, as estrofes assumem, não só o sentido de enaltecimento do homem amado e do prazer que ele proporciona, mas também o de demonstração do valor que cada uma das mulheres tem para ele. Se cada uma delas tem tanto prazer com esse homem e se as deixa tão

satisfeitas é porque são desejadas, é porque ele as quer. A palavra “testemunha” no refrão ganha o sentido de prova não só do prazer, mas também da convivência e do pertencimento que cada uma delas chama para si. Na primeira montagem da peça, as personagens Teresinha e Lúcia são representadas por Marieta Severo e Elba Ramalho. A interpretação das atrizes encarna o ciúme e a disputa entre as personagens que termina com as duas atracadas no chão, uma agarrada aos cabelos da outra, encenando tipicamente as brigas femininas motivadas por situações como essa.

A sensualidade, o desejo amoroso que se realiza nos corpos dos amantes, a importância desse corpo desejado e amado, de um corpo que se transfigura em objeto de amor e de prazer surge na lírica buarqueana em canções como “O meu amor” com uma “explicitação ousada” (MENESES, 2001, p. 24) em que Eros se deixa ver e admirar. Nessa canção é do encontro, da relação amorosa, em si que se fala através das vozes de Teresinha e Lúcia, duas mulheres que podem ser uma no que tange ao prazer que o homem desejado e amado lhes proporciona. O amor nessa canção é, pois, o amor carnal, corporal, amor-paixão, não por acaso provocador de tantos “ais”. Como em “Cala a boca, Bárbara”, o homem amado é o amante adorado, senhor do corpo da mulher, por saber todos os caminhos que levam sua parceira ao prazer. Ainda que na canção de Calabar a questão do corpo extrapole o amor sexual e a geografia dominada pelo homem não seja apenas a do corpo feminino. Em “O meu amor” a linguagem é, talvez, menos metafórica, mas em ambas as canções é da paixão realizada que se trata e o corpo da mulher é colocado em evidência com o prazer que pode ser por ele experimentado.

Passemos agora a uma canção de *Ópera do Malandro* que trata de um outro tipo de relação com o corpo feminino, “Folhetim”. A relação do amor com o capital, ou a mercantilização do corpo e, de certa forma, dos afetos, aparece também em outras canções da peça, como “Se eu fosse o teu patrão” e “Viver do amor”, com a qual “Folhetim” dialoga. Tanto em “Folhetim” quanto em “Viver do amor”, o sentimento amoroso e a relação erótica e sexual transformam-se em promessas de felicidade que se pode comprar e a mulher surge como aquela capaz de possibilitar essa felicidade, mesmo que através de “meias verdades”. A canção é cantada por uma das prostitutas de Duran:

Se acaso me quiseres
Sou dessas mulheres
Que só dizem sim
Por uma coisa à toa
Uma noitada boa

Um cinema, um botequim

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

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

As primeiras estrofes da canção funcionam como uma propaganda em que as qualidades do produto são evidenciadas assim como o modo de consegui-lo. Culminando na terceira estrofe com a principal qualidade dessa mulher: fazer as vontades do homem, fazê-lo “vaidoso, supor que é o maior e que a possui”. Mas essa mulher também diz que dirá “meias verdades”. É ela a responsável pela atmosfera de sedução que garantirá o prazer do homem. É sua palavra, suas meias verdades, que libera e faz fluir o desejo.

(...) é com *Folhetim* que se evidencia a relação de poder que está à base do fenômeno da prostituição, mas, aqui, significativamente, com seu sinal invertido: ao fim, é a mulher, uma dessas “que só dizem sim”, que “aceitam uma prenda”, é ela que vai manipular o homem, ludibriando-o com meias verdades, e finalmente descartando-o. (MENEZES, 2001, p. 77)

A terceira estrofe termina, então, com a culminância do prazer masculino e de sua virilidade: a posse. Affonso Romano de Sant’Anna, em *O canibalismo amoroso* – livro que procura contar a história do desejo em nossa cultura através da poesia – aponta para a necessidade do homem de ter poder sobre a mulher:

A relação erótica entre o homem e a mulher, no sistema social falocrático, transforma a relação sexual numa prática sacrificial e num exercício de poder, de que não escapam nem os poetas contemporâneos. (1993, p. 31)

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

A noite termina e com ela a fantasia. Não há sentimento, mas uma relação de troca, um comércio, onde, para se viver do amor, é preciso esquecer o amor, sem prazer e com despertador. É preciso virar a página do folhetim, da aventura amorosa que ela propôs ao homem na noite que findou. A canção dá, assim, forma a um tipo de “exercício amoroso” bastante antigo e útil à sociedade: a prostituição. Citando

novamente Mary Del Priori, em *Histórias íntimas: sexualidade e erotismo na história do Brasil* (2011), esta assim define as relações que se travavam nos chamados bordéis do século XIX:

Bordel era sinônimo de “rendez-vous”, “mason-close”, lupanar. Ali, o deboche era espetáculo e o prazer, efêmero e pago. O bordel era o teatro onde se encenava o simulacro do eterno desejo, o espetáculo de uma transgressão protegida e controlada. Considerado por uns uma fábrica de fantasias eróticas e por outros uma cloaca onde se despejavam imundícies, o bordel foi o espaço em que os prazeres menos confessáveis afloravam escondidos de toda publicidade (2011, p. 84,85).

“Folhetim” e “Viver do amor” trazem para a cena esse “simulacro do eterno desejo”. Lembrando o século XIX e o surgimento do romance no Brasil, os títulos das canções são irônicos já que não há amor e o “folhetim” da prostituta não é romântico, mas venal. No folhetim romântico, o amor sublime era exaltado e os personagens, quando apresentavam qualquer desvio moral, inclusive a prostituição, eram de alguma forma redimidos – ou se corrigiam durante a trama ou pagavam com a vida por seus erros. As novelas de rádio e as telenovelas continuaram a repetir esse processo de redenção da personagem, principalmente se esta agrada ao público. A prostituta de Chico, no entanto, tem consciência do papel e posição que exerce no jogo social e o assume.

“Folhetim” foi, como o caso de “Olhos nos olhos” que inspirou o conto de Mia Couto, mote para o terceiro episódio da minissérie *Amor em 4 Atos*, exibida pela Rede Globo no início de 2011. Queremos aqui deixar o contexto da peça de Chico Buarque e tomar a canção “Folhetim” como texto gerador e subexistente a um outro: a narrativa contada no terceiro “ato” da minissérie. Já citamos Barthes em um outro momento para falar do jogo intertextual que a canção estabelece com o contexto para o qual foi composta, como foi o caso de “Mil perdões” e o é também os das canções deste capítulo. Agora recorreremos a Gérard Genette que, em *Palimpsestos: a literatura de segunda mão* (2010), chama transtextualidade tudo aquilo que coloca um texto em relação, manifesta ou secreta, com outros textos. Fala também em hipertextualidade, a relação entre um texto B, o hipertexto, com um texto A, o hipotexto. O texto A sendo aquele que dá origem ao texto B ou nele aflora. Segundo Genette, toda produção textual é hiper ou transtextual na medida em que um texto está sempre dialogando com outros textos. A canção “Folhetim” seria nessa perspectiva o hipotexto que gera o episódio *Folhetim*, seu hipertexto. No episódio da TV, Vera, a personagem de Aline Moraes, assume a mesma postura da prostituta da canção e, para justificar a “página virada” com

o raiar do dia, utiliza como mote os versos famosos de Vinícius de Moraes, “Que não seja imortal/Posto que é chama/Mas que seja infinito/enquanto dure”, retirando-os inclusive do contexto lírico em que sempre o inserimos para vinculá-lo ao amor vendido por ela.

Folhetim é o terceiro episódio da minissérie e conta a história de Ari, personagem de Vladimir Brichta. Enfrentando uma crise no casamento, ele é o típico bom moço tentando fazer o que é certo. Mas, apesar de seus esforços, não consegue manter a relação. Depois de uma briga terrível com Selma, sua mulher – com direito a tapas, bebida na cara e copo quebrado na parede –, ele sai de casa. Na rua, Ari caminha sob as luzes da cidade de São Paulo e vê Vera. Ela passa assustada por ele, preocupada com um incidente ocorrido ali e definido pelo policial como resultado de uma “dor de corno”. Ari continua sua jornada até um bar onde é interpelado por um curioso personagem. Seu nome é Marcos e se mostra um observador interessado da vida alheia e noturna. Mas Ari não está para conversa. Então, é a vez de Vera, que também é rejeitada, apesar de todas as suas investidas. Ele segue pela Rua Augusta até um bar onde encontra um amigo do trabalho. Lá conhece Ana, personagem da trama secundária do episódio, e quase se envolve com ela. Ao descobrir que Ana é um transexual, ele deixa o bar e volta para a rua. Passa em frente a uma boate de *strip-tease* e, convidado a entrar, aceita. Pede uma bebida que acaba vindo com “uma coisinha pra acompanhar”: uma das dançarinas do local. A conversa entre eles é representativa da relação que costuma se estabelecer nesses lugares. A mulher usa dos recursos mais banais de sedução para combinar o programa, confirmando o bordão do personagem Marcos: “Elas mentem”. Ari acaba sendo posto pra fora da boate, mas tem novo encontro com Vera. Desta vez, ele permite a aproximação e eles passam a caminhar juntos pelas ruas e a conversar. Vera se mostra uma ótima ouvinte e encanta Ari cada vez mais. Então, ele resolve dar a ela o colar que havia comprado para Selma e a moça retribui com um beijo. Passam a noite juntos. Na manhã seguinte, Vera acorda agitada e com pressa. Cobra pela noite e se vai, deixando Ari arrasado.

A aventura de Ari pelo centro de São Paulo nos faz lembrar a jornada do herói definida por Joseph Campbell em *O herói de mil faces* (1995). Segundo Campbell, todo herói precisa passar por determinados estágios em sua trajetória, que é sempre um caminho cheio de provações e impecilhos, para então encontrar o que está buscando. O protagonista de *Folhetim* seria, assim, um herói, urbano e televisivo, em sua aventura pela cidade. Diferentemente dos heróis analisados por Campbell – deuses, semideuses e

seus feitos grandiosos –, Ari é “fraco e frágil” ou “fracão”, como diz a dançarina da boate. Esse herói “fraco” e cotidiano – quantos Aris não é possível encontrar pelas ruas? – não tem grandes aspirações, conforma-se a sua rotina e ao casamento fracassado. O fato de ser um homem comum, ingênuo e essencialmente bom, além de ter sido maltratado e humilhado pela esposa, garantem a simpatia do telespectador. Ari é claramente o mocinho da história. Sua dor e sua solidão contrastam com as luzes e a agitação da cidade. E é a cidade, com sua vida noturna, que Ari terá de enfrentar até encontrar a sua recompensa. No episódio seguinte, *As vitrines*, que dá continuidade a *Folhetim*, Ari encarnará com mais propriedade a figura do herói ao salvar Vera, a prostituta/mocinha da história, de um cliente desagradável, tendo como prêmio o coração da moça. Completa-se a jornada do herói: ele sai de uma situação inicial, motivado por um incidente, enfrenta diversas provações, vence as dificuldades, tornando-se um ser melhor e, no caso, mais feliz e é recompensado.

A história de *Folhetim* se passa predominantemente na rua. O mocinho, que só queria ir para casa e ficar bem com a mulher, é obrigado a sair para esse espaço imprevisível por suas muitas possibilidades de encontro e diversão. Mas a rua é também o espaço de provações do nosso herói que, em busca de alívio para a dor de sua separação, encontrará muitas decepções e também o falso amor de uma bela prostituta chamada Vera. O nome da prostituta é providencial. Vera/verdade é um simulacro. Sua profissão atende a uma necessidade de fantasia, de sonho, de simulação do encontro amoroso, talvez mais do que a simples satisfação de necessidades sexuais. Sua beleza, suas palavras doces, sua disposição em ser quem o seu parceiro quiser permitem e promovem a atmosfera de desejo necessária ao encontro. Ari tenta evitar a aproximação de Vera, considera que mulheres muito bonitas são perigosas, mas acaba se rendendo. Vera é a típica prostituta folhetinesca: é jovem, bonita, de uma beleza que associa um rosto de anjo a uma postura sensual e provocadora. Irresistível até para o bom moço Ari. O par rapaz honesto/moça perdida não é novidade também. Só para ficar nos clássicos, *A dama das camélias* e *Lucíola* encantaram e fizeram chorar com protagonistas semelhantes. O último episódio da minissérie redimirá Vera, tornando-a a pobre moça que perde o noivo no dia do casamento – e essa dor a levará à prostituição –, justificando seus atos. E depois através do casamento com Ari, fazendo dela uma mulher respeitável aos olhos da sociedade. O espaço da rua é, então, no fim desse episódio e final da história, substituído pelo espaço da casa, lugar da família.

Voltando ao conceito de transtextualidade, a prostituta do episódio televisivo encarna a prostituta da canção de Chico Buarque pelo menos enquanto assume sua face perversa no terceiro episódio. Ambas têm uma visão realista da vida e da profissão que exercem. Como Vera diz a Ari, trabalham com “recursos humanos” e agem conforme se espera delas. Na caminhada sob o guarda-chuva pelas ruas da cidade, ela ouve com atenção os lamentos de Ari e lhe dá conselhos. Pensando na jornada do herói, Vera funciona como uma espécie de mentora a dar instrumentos para o moço lidar com a vida, para vencer a frustração do casamento fracassado. No momento em que ele pede para ela fechar os olhos e diz que vai lhe fazer uma surpresa, já completamente rendido aos encantos da moça, ela lhe pergunta: “Surpresa, pra quê?”. Fechar os olhos e esperar pela surpresa é coisa romântica que não combina com a situação em que estão. Tudo o que acontece entre ela e Ari é para ela parte de uma simulação de encontro amoroso da qual as duas partes envolvidas têm consciência. Vera tem os pés no chão. Seria uma personagem realista, não fosse a solução do episódio seguinte que a revela uma moça sofrida e, no fundo, esperando pelo herói que a salvará da prostituição.

Retomando o momento do episódio em que Ari quer fazer uma surpresa a Vera, “Folhetim” se faz ouvir novamente. A mulher de Chico enumera os agrados que o homem pode lhe fazer: uma noitada boa, um cinema, um botequim, uma pedra falsa, um sonho de valsa ou um corte de cetim. O episódio escolhe o botequim – quando Vera e Ari se encontram pela primeira vez, mas o rapaz recusa dar essa prenda à moça ao recusar-lhe a companhia e deixá-la sozinha no bar –, e a pedra falsa. A surpresa de Ari é o colar que comprara para a mulher, Selma, de um camelô quando saía do trabalho naquela mesma noite. A barganha com o vendedor traz a falsidade da prenda de que fala a canção:

“- Essa pedra é verdadeira?
- Ó, posso falar uma coisa? Essa pedra não é muito falsa não!
- Porque esse preço tá muito verdadeiro.”

Vera retribui o presente com um beijo, principal signo iconográfico do amor, conforme o nomeia Sônia Novinsky citada por Esther Hamburger em seu estudo sobre a telenovela. A câmera deixa o beijo do casal para focalizar o guarda-chuva que é levado pelo vento. Em grande plano, assistimos os personagens se beijarem com a cidade e a noite a envolvê-los e ouvimos a canção “O que será – À flor da pele”, de Chico. Essa sequência de imagens nos permite fazer a seguinte leitura: o guarda-chuva, símbolo de proteção, é levado pelo vento, no momento do beijo, a nos dizer que o casal se aventura

pelos caminhos do amor e da paixão e do envolvimento com o outro – que é sempre um mistério e um risco –, e a música, que retrata exatamente o deflagrar da paixão, intensifica o clima romântico da cena. “O que será” é também a música de fundo da relação sexual entre Ari e Vera no motel para onde vão. As cenas do motel evidenciam novamente a transtextualidade canção/episódio no diálogo entre Ari e Vera:

- Quem é você,, Vera?
- Quem você quer que eu seja?
- Eu quero que você seja minha.
- Então, eu sou sua.
- Só minha?
- Só sua.
- Você tá mentindo.
- E você tá feliz.

As meias verdades de Vera são ditas à meia luz. A fotografia da cena em claro-escuro joga de novo com a letra da canção. E a cena confirma o que já observamos anteriormente na análise da música: o papel da prostituta de criar as condições para o desejo e a satisfação do parceiro e cliente. Ela mente para fazê-lo feliz. Mas é uma felicidade com prazo determinado para acabar. A noite termina. O dia chega. É a hora da verdade. E voltamos a ouvir a canção através das atitudes de Vera. Ela se afasta de Ari, não só na pressa em se levantar e se vestir, mas ao chamá-lo de “meu caro”, vocativo que imprime um tom frio a sua fala. Ari já não vale nada, é página virada. Ele ainda tenta manter a fantasia, dizendo para ela fazer de conta. Mas Vera abre a cortina do quarto, deixa a luz do dia entrar, e diz: “Que faz de conta, meu caro!”. Acabaram-se as meias verdades. O dia impõe sua realidade. É a hora de receber pelo trabalho: “Eu cobro quinhentos reais”. Ari não quer acreditar que foi só mais um programa, mas ela rebate e fulmina: “Nós transamos e passamos a noite juntos. E eu cobro quinhentos reais pra transar e dormir com as pessoas”. Ari é descartado. Termina o folhetim. Mas não sem ouvirmos, agora literalmente, a canção inspiradora do episódio na voz de Gal Costa: “Se acaso me quiseres, sou dessas mulheres que só dizem sim...”.

A jornada de Ari poderia terminar aqui. Poderíamos dizer que seria um final realista e que coloca em questão as relações amorosas nos dias atuais. O amor eterno enquanto dura não é só o da prostituta que cobra para dormir com as pessoas. As relações amorosas hoje são marcadas pela fluidez do mundo moderno. A velocidade se imprime também ao amor. Virar a página do folhetim pessoal é mais fácil se mantivermos encontros superficiais. Os amores tornam-se também fluidos, conforme analisa o sociólogo Zigmunt Bauman em seu livro *Amor líquido*.

Em nosso mundo de furiosa “individualização”, os relacionamentos são bênçãos ambíguas. Oscilam entre o sonho e o pesadelo, e não há como determinar quando um se transforma no outro. Na maior parte do tempo, esses dois avatares coabitam – embora em diferentes níveis de consciência. No líquido cenário da vida moderna, os relacionamentos talvez sejam os representantes mais comuns, agudos, perturbadores e profundamente sentidos da ambivalência. (BAUMAN, 2004, p. 8)

O realismo da canção é transposto para o episódio televisivo. Vera e Ari têm infernos próprios e cada um deve cuidar do seu e de si. Mas aí não teríamos final feliz e o telespectador acostumou-se com o *happy end*. Queremos o conforto de saber que, pelo menos na ficção, tudo pode acabar bem. Se a história terminasse com Ari arrasado no quarto de hotel e Vera caminhando pela rua e seguindo sua rotina, a transcendência de um texto em outro estaria cumprida, e se cumpre, mas... queremos mais. Queremos o final feliz. Queremos a união do casal. E o quarto episódio de *Amor em 4 Atos, As vitrines*, caindo nos moldes do romance-folhetim e de sua sucessora mais atual, a telenovela, vem nos dar a solução que queremos. Como diz a dona do café que Vera frequenta todas as manhãs: “Estou de saco bem cheio de histórias sem final feliz, sem esperança”. Além disso, a jornada de nosso herói Ari ficaria sem sua recompensa: o retorno à casa, à vida familiar, agora com mais verdade, com Vera. E a história termina então com a conclusão de Vera: “Sinto que seremos felizes, muito mais do que já fomos”. E o tradicional beijo final.

Retomando a peça de Chico Buarque, vemos que o ideal romântico de amor, de um amor que dure eternamente, de um amor que consome o amante e que o separa da vida cotidiana e prosaica, é desconstruído não só quando trata do amor vendido pelas prostitutas, mas também no que se refere ao amor de Teresinha por Max e deste pelas suas duas mulheres. A questão econômica e a preocupação com as aparências, a realidade e as necessidades cotidianas impõem que se olhe e se viva o amor com os pés no chão. É assim no momento do casamento dos protagonistas, quando Teresinha descobre o nome de batismo de Max e se nega a ter de assiná-lo. Max chama-se Sebastião Pinto, nome bem brasileiro e diferente do americanizado que o malandro assume e que impressiona a moça, assim como o título de capitão que Max também ostenta. Teresinha quer como marido o capitão Max Overseas e não um qualquer chamado Sebastião Pinto.

JUIZ

Contrato de matrimônio em regime de união de bens entre Teresinha de Jesus Fernandes de Duran, brasileira, maior, solteira, e Sebastião Pinto. . .

TERESINHA

Sebastião Pinto? Quem é Sebastião Pinto?

MAX (*Sussurra*)

Sou eu, baby, mas *é só* pro forma. . .
 TERESINHA (*Alto*)
 Sebastião Pinto? Ah, não, de jeito nenhum, eu estou aqui pra me casar com Max Overseas!
 MAX (*Puxa Teresinha*)
 TERESINHA (*Mais alto*)
 Como não faz diferença? Por acaso Overseas é igual a Pinto? E Sebastião?
 Sebastião é horrroso!
 MAX (*No ouvido dela*)
 Fala baixo, Teresinha. Eu também sou Overseas. Sou Overseas por parte de mãe.
 TERESINHA (*Histórica*)
 E eu, como é que fico? Vou virar Teresinha Pinto? Deus me livre! Isso é uma humilhação!
 MAX
 Você se assina como quiser, porra! Teresinha Fernandes, Teresinha Duran, Teresinha Overseas. . . Por favor, baby!
 TERESINHA
 Teresinha Pinto, jamais!
 MAX
 Claro, claro. . . Pode prosseguir, doutor. Não faz diferença, Teresinha. . .
 (BUARQUE, 1978, p. 70)

Assim, o amor vincula-se às aparências e delas depende. Teresinha ama a imagem que o malandro criou para si e é só essa face dele que lhe interessa. A mulher de “Folhetim” também cria uma imagem, uma face de si que vende todas as noites aos homens que quiserem comprá-la. Em *Calabar*, o amor é pungente, visceral e o corpo, quer amado quer vendido, como no discurso de Anna de Amsterdã, “Sou Anna do dique e das docas/da compra, da venda, da troca das pernas/dos braços, das bocas, do lixo, dos bichos, das fichas”, surge impetuoso, firme, palpável como a terra de que é parte, literal e metaforicamente. Já em *Ópera do Malandro*, o amor e o corpo são fluidos como as transações comerciais e as relações sociais em uma sociedade fundamentada no capital. A leveza e a superficialidade dadas a esses dois elementos na peça e nas canções relaciona-se à crítica pretendida pelo autor:

“Mas será realmente com as canções da “Ópera do Malandro”, de 1978, que Chico Buarque agudizará sua crítica social. Partirá da dessacralização da cultura, a desespiritualização da mulher e do amor, a utilização da obscenidade e da linguagem da podridão como tentativa de ruptura com o universo lingüístico do “establishment”, para os torneios parodísticos. Chico empreenderá aí uma crítica radical e desesperada a todos os valores da sociedade. Mostrará, nas suas canções, a falsidade e o mascaramento burgueses em vários níveis”. (MENESES, 1981, p. 183)

5. AMOR E TEMPO OU O TEMPO DO AMOR EM CANÇÕES DA MADUREZA DO ARTISTA

*“Depois de te perder
Te encontro com certeza
Talvez num tempo da delicadeza”*

O amor não nos protege dos riscos e desgraças da existência. Nenhum amor, sem excluir os mais tranquilos e felizes, escapa dos desastres e desventuras do tempo. O amor, qualquer amor, é feito de tempo e nenhum amante pode evitar a grande calamidade: a pessoa amada está sujeita às afrontas da idade, à doença e à morte (PAZ, 1994, p. 188).

O amor nas canções de Chico Buarque sofre mudanças de perspectiva intimamente ligadas à maturidade do artista e ao tempo em que ele vive. Canções como “Até pensei” e “Benvinda”, do início da carreira musical de Chico, por exemplo, falam de um amor juvenil e ingênuo. É o amor marcado pelo distanciamento e a idealização, pelo desejo e pela carência. Já canções como “Atrás da porta”, “Cala boca, Bárbara”, “Meu amor”, “Eu te amo” são marcadas pela sensualidade e sensorialidade do encontro entre os corpos dos amantes. É o amor intimamente relacionado ao corpo do ser amado. Canções essas produzidas entre os anos de 1972 e 1980, época de liberação sexual e feminina, mas também época de repressão por parte da censura e do governo militar. A maturidade do artista, posteriormente, trará canções como “Todo sentimento” em que o amor aparece compreendido em sua complexidade e conformado ao tempo. Compreensão que só a madureza e a experiência podem trazer. E chegamos às canções líricas do último disco, *Chico*, que revelam um olhar para o amor dignificado pela própria experiência, o amor de um homem já bem vivido que ainda é surpreendido pelo amor: “não sei por que outra história de amor a essa hora”, diz a quarta canção do disco, “Tipo um baião”. Assim, percebemos uma mudança no modo como Chico fala de amor que reflete, de certa forma, sua própria vivência do amor¹⁹.

¹⁹ Usamos a palavra aqui não como relato ou reflexo direto da vida do artista, mas da transmutação de sua experiência de vida em arte, em poesia, em canção. Transmutação que é, em si, fundamental à criação artística em geral. Simon May, em seu livro *Amor: uma história*, ao analisar a visão do amor na obra de Marcel Proust, observa a importância das experiências, boas ou más, como alimento para o trabalho criativo (MAY, 2012, p. 301). Como todo artista dono de uma obra extensa, que perpassa a maior parte de sua vida, o repertório musical de Chico revela muito de si, tanto de suas ideias e posicionamentos político e social, quanto de seu olhar para o amor e as relações amorosas. Um olhar alimentado certamente por sua experiência e observação da vida e do amor e que se modifica conforme o artista amadurece.

Adélia Bezerra de Menezes, no artigo “Tempo: tempos” para o livro *Chico Buarque do Brasil*, que mais uma vez citamos, nos fala da importância do tempo na obra musical de Chico Buarque. Ela observa que o tempo sofre no decorrer dessa obra mudanças sensíveis de perspectiva que revelam o amadurecimento do artista. Também, ao falar de amor, em muitas de suas canções o tempo surge como aquele que condiciona o encontro, ou não, dos amantes, que dita a duração do amor ou ainda como sinônimo de velhice e de uma nova perspectiva no modo de viver a relação amorosa. Mas há sempre uma nostalgia e uma busca por romper com a linearidade do tempo. Uma possibilidade oferecida pela música, expressão artística tão ligada ao tempo, tão semelhante à própria vida, por seu ritmo e fluxo. Voltando a Adélia, no artigo a que nos referimos anteriormente, ela analisa a canção “Tempo e artista”, do disco *Paratodos* (1993):

“Tempo e artista” é uma canção que – não fosse esse seu título – expressa a relação do artista com o tempo: um poema da maturidade que, na obra de Chico Buarque, situa-se de um ângulo totalmente outro ao abordar essa categoria fundante da existência humana – mas é o tempo que, identificado à experiência viva do próprio artista, age por ele e nele. (MENESES. In: FERNANDES, 2009, p. 151).

Buscar a presença do tempo nas canções de amor de Chico Buarque será, assim, uma forma de observar como o amor surge modulado pela passagem do tempo a que o artista está sujeito, mas também como ele procura através da sua música romper com essa condição e criar um lugar outro onde o tempo e o amor podem ser reinventados. Nessa medida, invocaremos algumas canções em que a relação amor/tempo é mais explícita. Essas canções foram produzidas a partir de finais dos anos 80, já tendo o artista completado quarenta anos. Começemos, então, por uma canção de 1987, “Todo o sentimento”.

5.1. TODO O SENTIMENTO

Preciso não dormir
Até se consumir
O tempo
Da gente
Preciso conduzir
Um tempo de te amar
Te amando devagar
E urgentemente
Pretendo descobrir
No último momento
Um tempo que refaz o que desfez
Que recolhe todo o sentimento

E bota no corpo uma outra vez

O enunciador dessa canção apresenta-se, desde o primeiro verso, consciente de que o amor tem um tempo de duração e que o tempo do amor vai chegar e é preciso estar atento. A atenção, segundo Simon May, é pré-condição para o desenvolvimento do amor: “(...) o amor durará apenas enquanto o amante puder sustentar a atenção ao amado” (MAY, 2012, p. 306). Portanto, é preciso saber conduzir esse tempo de amar e sua complexidade. Amar devagar, mas com a urgência de quem não tem mais vinte anos e sabe da fragilidade das relações amorosas e da própria fragilidade.

(...) trata-se de um amor que, como não poderia deixar de ser, ao fim da curva dos quarenta, incorpora o tempo e o redimensiona (...) Não é mais o tempo figurado em *Roda Viva*, que tudo dispersa, agita e destrói, o tempo/vento, lufada impetuosa que tudo arrasta “pra lá”, mas um tempo criador. Não é o mesmo lirismo amoroso dos 20 anos de idade: só a maturidade poderia trazer esta dimensão, a da reparação. (MENESES, 2001, p. 36, 37)

A consciência de que o amor pode cair “doente, doente” conforme nos diz a segunda estrofe, faz lembrar o “Soneto de fidelidade”, de Vinícius de Moraes, já citado por nós anteriormente, quando analisamos a canção “Folhetim” no quarto capítulo. Nesse poema, a finitude do amor se expressa no famoso verso “mas que seja eterno enquanto dure”. “Todo o sentimento” parece dialogar com o poema, uma vez que o enunciador da canção, como o eu-lírico do soneto, além da certeza de que o amor acaba, de que ele pode ter fim, se propõe a estar “atento”, a “não dormir”, enquanto estiver vivendo esse amor.

Prometo te querer
Até o amor cair
Doente
Doente
Prefiro então partir
A tempo de poder
A gente se desvencilhar da gente
Depois de te perder
Te encontro, com certeza
Talvez num tempo da delicadeza
Onde não diremos nada
Nada aconteceu
Apenas seguirei, como encantado
Ao lado teu

É possível ver, no primeiro verso dessa estrofe, uma alusão aos votos proferidos pelos noivos, no momento do casamento. Ou pelos amantes, num momento de efusão amorosa. É a hora da promessa, da projeção do amor para o futuro, mas aqui não entra o “até que a morte nos separe”. A não ser que seja a morte do amor. E, antes que o amor morra, é preciso partir. Entra, sim, a experiência, capaz de compreender que as relações

humanas, em sua fragilidade, podem se romper e que não adianta lutar contra isso. O enunciador revela a consciência de que a insistência em uma relação doente só pode trazer ainda mais dor. Por isso é preciso partir a tempo de um conseguir se desvencilhar do outro e assim ser possível o “tempo da delicadeza”. Aqui tempo é também lugar, espaço da memória, onde se pode refazer o que foi desfeito, onde o amor pode ficar “encantado”. Mais uma vez, suscitando Adélia Bezerra de Menezes, “Todo o sentimento” seria “uma belíssima canção de amor maduro, que se despoja das ilusões de absoluto e reconhece que o amor pode cair ‘doente, doente’” (MENESES, 2001, p. 36). O título da canção aponta para a intensidade e finitude do amor. É preciso vivê-lo todo, sabendo que ele terá fim. É preciso vivê-lo bem, “devagar e urgentemente”, sabendo refazer o que se desfêz, para então criar o “tempo da delicadeza”. Depois da vivência do amor, a lembrança do amor. Diz Paz: “Se o amor é tempo, não pode ser eterno. Está condenado à extinção ou a se transformar em outro sentimento” (PAZ, 1993, p. 192). No entanto, revivido e refeito pela memória, tornado encantado porque já não acontece, só quando o amor está morto, pode ser talvez ressuscitado em sua plenitude, e, dessa forma, tornado eterno.

5.2. VALSA BRASILEIRA

Outra canção que traz a relação amor/tempo, como uma das possibilidades de leitura, é “Valsa brasileira”, do disco *Dança da meia-lua* (1988) e feita em parceria com Edu Lobo. Essa canção é, lembrando que Chico é um compositor que trabalha por encomenda e que esta foi composta para um espetáculo de balé, mais um exemplo da recorrência da metalinguagem em sua obra. Considerando que o enunciador se dirige à própria canção, encontramos versos que apresentam o ofício do compositor e os prazos que tem de cumprir – “vivia a te buscar/ porque pensando em ti/corria contra o tempo” – e os sacrifícios a que se submete para encontrar sua musa – “eu surpreendia o sol/antes do sol raiar/saltava as noites/sem me refazer”. O tempo, dessa forma, seria um tirano a impor ao artista sua capacidade criadora, esta também uma forma de amor ou de canalização do amor. Mas, se lemos o interlocutor da canção como a mulher amada, e essa é a leitura que mais nos interessa para o que estamos refletindo aqui, lembramos novamente dos seres desejantes, os andróginos, seres divididos ao meio por Zeus, devido a sua insolência, e que passam a se procurar na tentativa de restaurar a união

perdida, conforme o discurso de Aristófanes sobre a natureza do amor, relatado por Apolodoro em *O banquete*, de Platão.

Vivia a te buscar
Porque pensando em ti
Corria contra o tempo
Eu descartava os dias
Em que não te vi
Como num filme
A ação que não valeu
Rodava as horas pra trás
Roubava um pouquinho
E ajeitava o meu caminho
Pra encostar no teu

O primeiro verso aponta para o desejo de encontrar o ser amado a que se dedica o enunciador da canção. Esse ser vive no pensamento do amante, ou seja, no mundo das suas ideias. Seu desejo e a crença de que vai encontrá-lo faz com que todo o tempo vivido sem a amada não tenha importância, não tenha valor. No entanto, o encontro almejado pelo amante não é algo que se dará no futuro. Esse encontro já aconteceu. Por isso, ele corre “contra o tempo”. Por isso, é a “ação que não valeu”. Por isso, tem de rodar “as horas pra trás”. O enunciador busca romper com o tempo, controlá-lo. Abre-se nessa canção a possibilidade de comandar a vida e o destino que só a imaginação permite. O amor aqui é aquele desfeito de que nos fala a canção anterior, “Todo o sentimento”. A ânsia do enunciador em refazer o que se desfez. Reeditar a relação amorosa. O mito de Aristófanes nos fala de uma perda que está na gênese do ser e que explicaria nossa incompletude.

E isso se tornou motivo de mil variações poéticas e literárias desde a Antiguidade: o homem é essencialmente um ser incompleto que deve se lançar em busca de sua “metade da laranja” a fim de recuperar sua integridade. (LANCELIN & LEMONNIER, 2009, p. 18)

(...) o amor é desejo de completude e assim responde a uma necessidade profunda dos homens. O mito do andrógino é uma realidade psicológica: todos, homens e mulheres, buscamos nossa metade perdida. (PAZ, 1993, p. 69)

O enunciador da canção de Chico já encontrou sua completude, mas perdeu-a. O mito aqui não funciona como a busca por um ser ideal, ou uma metade perdida pelo mundo e que acreditamos e esperamos poder encontrar, como versa a crença popular, mas a busca por um ser concreto que foi embora, que foi perdido, e a tentativa desesperada do amante de trazê-la de volta. A segunda estrofe da canção nos leva a essa leitura. Vejamos:

Subia na montanha
Não como anda um corpo
Mas um sentimento
Eu surpreendia o sol

Antes do sol raiar
Saltava as noites
Sem me refazer
E pela porta de trás
Da casa vazia
Eu ingressaria
E te veria
Confusa por me ver
Chegando assim
Mil dias antes de te conhecer

O sofrimento pela perda da amada pode ser visto nas noites em claro por que passa o amante, numa tentativa desesperada de consertar o que já não existe mais. Fazer o tempo voltar só é possível através da memória, da lembrança, única possibilidade de reviver e refazer o passado. Os versos “E pela porta de trás/Da casa vazia” também revelam o fim da relação. A casa, lugar da família e da mulher²⁰, está vazia. Como em tantas outras canções de Chico, essa é uma composição que, de forma sutil, quase um enigma, nos leva ao que o próprio Chico chama em entrevista para o documentário *Romance* (2006) de “canções de fim de caso”. Além da casa vazia, o amante diz que chegaria pela porta de trás, o que revela o conhecimento da casa. A porta da frente é a porta das visitas, dos desconhecidos. Já pela porta de trás entram as pessoas íntimas da casa. O que colabora com nossa leitura de que o enunciador está se referindo a um amor já vivido e o desejo de corrigir os erros cometidos. Quase todos os verbos usados na canção encontram-se no passado, precisamente no pretérito imperfeito. No entanto, nos últimos versos da canção, justamente no momento em que o enunciador entra na casa, o tempo verbal passa ao futuro do pretérito. Há nessa mudança do tempo verbal a possibilidade de um tempo não ocorrido e que, se o amante pudesse fazer as horas “voltarem pra trás”, poderia ocorrer. É o devaneio, o sonho, o desejo de refazer e reviver o amor.

A poesia de Chico Buarque brinca frequentemente com as palavras, seus versos se constroem em jogos semânticos, fonéticos e sintáticos. O exercício da poesia é sempre lúdico, nós sabemos. Mas, na poesia de Chico Buarque, a parte corpórea do poema muitas vezes se destaca e o jogo com as palavras abre possibilidades outras de ler seus versos. Falamos até agora de como o mito do andrógino, das metades perdidas, de Aristófanes, seria nessa canção não o do encontro de amantes desconhecidos, ainda que desejantes, um do outro. Mas de uma relação amorosa que se desfez. No entanto, os dois últimos versos da canção – “Chegando assim/Mil dias antes de te conhecer” – nos levam ao mito em seu sentido primeiro. Eles nos falam do desejo do enunciador de voltar não ao momento do encontro com a amada, mas a um momento anterior a esse, a

um tempo em que eles eram um para o outro apenas o espectro, o ser perdido e ansiado mesmo antes de ser conhecido.

5.3. FUTUROS AMANTES

Diz Jorge Amado, através dos personagens Josué e João Fulgêncio, de seu romance *Gabriela Cravo e Canela*, que:

- O amor eterno não existe. Mesmo a mais forte paixão tem o seu tempo de vida. Chega seu dia, se acaba, nasce outro amor.
- Por isso mesmo o amor é eterno – concluiu João Fulgêncio – Porque se renova. Terminam as paixões, o amor permanece. (AMADO, 2012, p. 202)

O diálogo entre as personagens ocorre na Papelaria Modelo, “centro da vida intelectual de Ilhéus”, cidade onde se passa a história narrada. Josué, professor e poeta, acabara de anunciar sua volta definitiva à poesia, “agora sensual, a cantar os prazeres da carne”. Sua posição a respeito do amor é a de que ele é finito. Não há amor que seja eterno. Já João Fulgêncio, o dono da papelaria, observa que o amor é eterno, sim. E de certa forma concorda com o amigo, na medida em que este fala que a um amor findado se seguirá outro. João Fulgêncio defende a eternidade do amor exatamente neste ponto: ao terminar um amor e outro ter seu começo, o amor se renova. João está se referindo ao sentimento amor em seu sentido universal. O amor enquanto sentimento é eterno. Ele paira sobre os seres humanos, como o Eros/Cupido da mitologia grega, abençoando suas vítimas com os sobressaltos, exasperos e vicissitudes da paixão. Ou o apaziguamento, a sensação de completude e transcendência, as alegrias da correspondência amorosa. Mas, seja feliz ou infeliz, o amor é um sentimento humano e, como tudo que é humano, condicionado ao tempo. O amor começa e acaba, se pensamos num ser específico. Entanto, ele vive em muitos seres geração após geração, “permanece em todos os lugares” (PAZ, 1993, p. 121), século após século. A canção “Futuros amantes”, do disco *Paratodos* (1993), vem falar-nos desse amor enquanto sentimento universal e o seu tempo de ocorrência. Em entrevista também para o documentário *Romance*, supracitado, o compositor fala sobre o processo de criação dessa canção e sobre o tema desta, o “amor adiado”:

Eu tava mexendo no violão, comecei a fazer a melodia e aí a primeira coisa que apareceu foi exatamente cidade submersa. Isolado de tudo. Porque cantarolando parecia “cidade submersa”. Parecia que a música queria dizer isso e eu tinha que ir atrás depois, tinha que explicar essa cidade submersa, tinha que criar uma história e..., apareceu exatamente a cidade submersa antes de qualquer outra coisa. Aí eu coloquei esses escafandristas e esse amor, né, adiado, esse amor que fica pra sempre, né? Essa ideia do amor, essa ideia do

amor que existe assim como algo que pode ser aproveitado mais tarde, que não se desperdiça, que passa-se o tempo, passam-se milênios e aquele amor vai ficar até debaixo d'água, né, e que vai ser usado por outras pessoas, né? Amor que não foi utilizado porque não foi correspondido. Então ele fica ímpar, né? (OLIVEIRA, 2006)

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

O enunciador mais uma vez se dirige a um interlocutor que é o objeto de seu amor. Esse interlocutor poderia ser o próprio sujeito da canção, como se dissesse a si mesmo, a consolar-se, que maior que seu drama amoroso é o próprio amor. Este pára sublime e paciente à espera de quem possa abrigá-lo. Essa leitura nos faz lembrar o poema “Não se mate”, de Carlos Drummond de Andrade²⁰. Os conselhos que o eu-lírico dá a si mesmo, subentendido no vocativo que inicia o poema: “Carlos, sossegue, o amor/É isso que você está vendo”, também parecem ter a intenção de aplacar, ou amenizar, os efeitos do amor sobre esse desdobramento de si, chamado pelo primeiro nome do poeta. Também o verbo sossegar e o “não se afobe” da canção buscam ambos acalmar as angústias trazidas pelo amor. Drummond fala ainda da efemeridade do amor, de sua inconstância, e de que não se sabe quando ele virá: “Reserve-se todo para/as bodas.que ninguém sabe/quando virão/se é que virão”. Mas o amor, ou a ideia do amor, está lá, na sombra, ou “no claro”, inútil resistir. Voltando ao estudo sobre o amor realizado por Simon May, no livro supracitado, lemos:

(...) desde o fim do século XVIII, o amor preencheu cada vez mais o vácuo deixado pela retirada do cristianismo. Por volta dessa época, a fórmula “Deus é amor” foi invertida em “o amor é Deus”, de tal modo que ele é agora a religião não declarada do Ocidente – e talvez sua única religião que goza de aceitação geral (MAY, 2012, p. 13)

²⁰ Carlos, sossegue, o amor /é isso que você está vendo://hoje beija, amanhã não beija, /depois de amanhã é domingo /e segunda-feira ninguém sabe /o que será.//Inútil você resistir/ou mesmo suicidar-se./Não se mate, oh não se mate,/reserve-se todo para /as bodas que ninguém sabe /quando virão, /se é que virão.//O amor, Carlos, você telúrico,/a noite passou em você, /e os recalques se sublimando,/lá dentro um barulho inefável,/rezas, /vitrolas,/santos que se persignam, /anúncios do melhor sabão, /barulho que ninguém sabe de quê, /pra quê.//Entretanto você caminha/melancólico e vertical./Você é a palmeira, você é o grito /que ninguém ouviu no teatro/e as luzes todas se apagam. /O amor no escuro, não, no claro,/é sempre triste, meu filho, Carlos, /mas não diga nada a ninguém, ninguém sabe nem saberá. (ANDRADE, 2002, p. 196)

É também o que nos diz a canção: o amor espera em silêncio, guardado no armário, nos ecos de uma civilização, para a qual esse sentimento tem enorme poder. Sentimento erigido à condição de deus.

E quem sabe, então
O Rio será
Alguma cidade submersa
Os escafandristas virão
Explorar sua casa
Seu quarto, suas coisas
Sua alma, desvãos

Sábios em vão
Tentarão decifrar
O eco de antigas palavras
Fragmentos de cartas, poemas
Mentiras, retratos
Vestígios de estranha
Civilização

O amor será sempre intrigante e inspirador, motivo de investigação e assombro, referência de um modo de viver. Enquanto sentimento sempre houve. Pulsão de vida, criação e perpetuação do humano. Enquanto ideia e ideal, desde Platão e o Cristianismo, passando pelos trovadores medievais e os poetas românticos, até os dias de hoje, possibilidade de redenção e transcendência. Em “Futuros amantes”, é esse amor maior, sublime e grandioso, mas também cotidiano, porque passível de ser vivido por qualquer pessoa, desde que ela tenha a graça de encontrá-lo ou de ser encontrada por ele, o que se evidencia. Para o sujeito da canção, o amor não se realiza plenamente, já que não é correspondido. Mas nem por isso esse amor é perdido. Fica guardado para ser aproveitado por outros. Outros que o encontrarão nas lembranças deixadas por quem não o pôde viver. Aqueles que virão depois, os amantes futuros, inspirados por esse amor/ideia, por esse amor preservado no mais íntimo daquele que amou, no “quarto”, nas “coisas”, na “alma” e até nos “desvãos”. Esse amor será, então, só “vestígio”, “fragmento”, mas ainda capaz de suscitar em outros a mesma emoção, ou suficiente para nominá-la, defini-la, inspirá-la. “Amores serão sempre amáveis”.

Não se afobe, não
Que nada é pra já
Amores serão sempre amáveis
Futuros amantes, quiçá
Se amarão sem saber
Com o amor que eu um dia
Deixei pra você

A última estrofe de “Futuros amantes” inicia-se com os mesmos versos da primeira, reiterando a ideia de um amor deixado para depois, de um amor adiado.

Deixado para amantes que, talvez, mesmo sem se dar conta, aproveitarão esse amor. Somos “filhos do tempo”, nos diz Octavio Paz (1993, p. 117) e o amor, sentimento humano, é também temporal. Mas sua atemporalidade reside justamente em sua capacidade de ser vivido muitas vezes pelos amantes através dos tempos. E, então, surge, no último verso, uma outra possibilidade de ler a interlocução da canção. O ser a quem se dirige o enunciador, “você”, é agora o outro a quem o amor é dispensado. O texto se abre para uma possibilidade de diálogo sujeito/objeto, mas que é ainda solidão, já que o amado é indiferente aos sentimentos do amante e, como em “Valsa brasileira” é um espectro, o ser ausente, aquele que, de uma forma ou de outra, recusa o amor que lhe é oferecido.

Fernando de Barros e Silva, no livro *Folha explica: Chico Buarque*, nos fala do lirismo que marca a canção do compositor a partir dos anos 80 e diferencia a perspectiva como é tratado o amor na maturidade das composições produzidas no início de sua carreira.

O que parece diferenciá-lo das canções de amor de períodos anteriores é o registro mais introspectivo e ensimesmado, sua vocação para o monólogo, no qual a ênfase se desloca da exposição do conflito com o objeto cantado para uma espécie de reflexão melancólica e solitária em torno de sua ausência (SILVA, 2004, p. 98).

Fernando destaca a ausência nessas canções de personagens e tipos, como em composições anteriores ligadas ao teatro. A introspecção de que nos fala coloca em evidência a figura do sujeito enamorado a que nos referimos no primeiro capítulo deste trabalho. Um sujeito dignificado pelo amor e à mercê do acontecimento amoroso. É o protagonista de sua história e se volta pra si na tentativa de compreender, reviver ou projetar o amor que lhe é negado. “Todo o sentimento”, “Valsa brasileira” e “Futuros amantes” propõem-se a pensar o amor e a relação amorosa conjugadas ao tempo, o tempo de seu acontecimento, mais ainda o tempo de seu não-acontecimento. E só quando o amor não acontece é preciso e é possível pensá-lo. O amor em seu acontecimento suspende o tempo, nega a morte, é vitalidade e intensidade, exige ser vivido, não pensado.

Mas o amor é uma das respostas que o homem inventou para olhar de frente a morte. Pelo amor roubamos ao tempo que nos mata umas quantas horas que transformamos, às vezes, em paraíso e outras em inferno. De ambas as formas o tempo se distende e deixa de ser uma medida. Mais além da felicidade ou da infelicidade, embora seja as duas coisas, o amor é intensidade; não nos presenteia com a eternidade mas com a vivacidade, esse minuto no qual se entreabrem as portas do tempo e do espaço – aqui é mais além e agora é sempre. No amor tudo é dois e tudo tende a ser um (PAZ, 1993, p. 117, 118)

5.4. ESSA PEQUENA

As composições de Chico Buarque tem, como já observamos, uma forte relação com o tempo. O tempo arrebatador de “A banda”, o tempo devorador de “Roda viva”, o tempo dionisíaco de “Ela desatinou”. Mas também o tempo nostálgico e utópico de “Até pensei”, “Maninha”, “João e Maria”. Ou ainda o tempo reparador de “Todo o sentimento” e “Valsa brasileira”. De toda a forma, o tempo é um elemento decisivo da obra musical de Chico Buarque, como o são também a própria canção, as questões sociais, os personagens marginais (o malandro, a mulher), e o amor e suas querelas. E é, em geral, carregado de uma certa melancolia que, em suas últimas músicas, ganha um tom bem humorado, como a dizer que a maturidade também tem a sua dignidade e a velhice deve ser encarada de frente, sem perder ou negar o que a vida ainda pode oferecer. Assim é com as canções “Essa pequena” e “Tipo um baião”, de seu último disco, *Chico* (2010).

A primeira é construída através da comparação entre o tempo do amante e o tempo da amada. O tempo dele é “curto”, como são curtas a sua expectativa e as suas pretensões para a vida, cada segundo que vive lhe é precioso. Já o tempo dela “sobra”, sua perspectiva é ampla, ela “esbanja suas horas” dormindo ou à toa. O tempo também estabelece diferenças consideráveis entre o casal em outros aspectos. Seu cabelo “cinza” contrasta com o “cor de abóbora” da moça. O primeiro anunciando a velhice, o segundo a juventude. Além disso, ele não entende o que ela fala. São gerações diferentes, vivências diversas. Mas, mesmo sabendo que a “novela” que está vivendo não vai durar, ele a contempla em sua juventude e aproveita seu tempo para cuidar dela. Resignado, aceita que ela saia de boca pintada para a rua. O enunciador assume uma posição um tanto marginal, como o é a da velhice na sociedade contemporânea, aceita suas limitações, e, nessa posição, observa a moça em sua juventude. Mas o faz dignamente, sem lamentar, consciente de que pode sofrer com a “pequena”, e com bom humor. Pois, mesmo durando pouco, mesmo pensando, o amor vai lhe render uma boa história, ou uma boa canção.

Meu tempo é curto, o tempo dela sobra
Meu cabelo é cinza, o dela é cor de abóbora
Temo que não dure muito a nossa novela, mas
Eu sou tão feliz com ela

Meu dia voa e ela não lembra
Vou até a esquina, ela quer ir para a Flórida
Acho que nem sei direito o que é que ela fala, mas
Não canso de contemplá-la

Feito avarento, conto os meus minutos
Cada segundo que se esvai
Cuidando dela, que anda noutro mundo
Ela que esbanja suas horas ao vento, ai

Às vezes ela pinta a boca e sai
Fique à vontade, eu digo, take your time
Sinto que ainda vou penar com essa pequena, mas
O blues já valeu a pena

Fora a relação com o tempo e o amor de velho, surge mais uma vez a referência à canção: um blues. E é exatamente esse verso, “o blues já valeu a pena”, conclusivo, que resume toda a resignação do velho diante de seu amor pela moça. E não só diante desse amor serôdio, mas também diante da vida. É a voz de quem já viveu o suficiente para compreender que a vida tem um ritmo, um fluxo, ela flui, e tudo que nela principia, também acaba. E o que resta é a memória, a experiência, a história vivida. As canções de Chico frequentemente contam histórias, são crônicas do cotidiano a que “Essa pequena” não escapa. A história do homem mais velho que se relaciona com a moça nova é muito comum e tantas vezes alimenta as conversas de comadre, é motivo de riso e maledicência – a moça só está com o velho para pegar o seu dinheiro –, e também motiva a literatura e a poesia. Basta lembrar as famosas líras de Tomás Antônio Gonzaga, o amor tardio do pastor Dirceu por sua amada Marília, do Arcadismo brasileiro do século XVIII. José Miguel Wisnik, em crônica para a sua coluna no jornal *O Globo*, de 23 de julho de 2011²¹, assim define o amor narrado em “Essa pequena”:

[A canção] fala da paixão leve e cheia de graça do homem mais velho pela garota, paixão que irradia sua leveza antimelancólica por todo o disco (WISNIK, in: ZAPPA, 2011, p. 419).

5.5. TIPO UM BAIÃO

“Tipo um baião”, canção seguinte a “Essa pequena” no disco, parece ser um complemento desta. O enunciador diz-se surpreendido pelo amor: “Não sei pra que/outra história de amor a essa hora”. Novamente a resignação diante da vida. Os versos soam até com uma certa rabugice. Menos plácido que o amante da canção anterior, este reclama: “não sei agora/por quê, não sei/por que somente você/não sei por que/somente agora você vem”. Este último verso, principalmente, conota a dificuldade dele, em sua idade, de se relacionar com a juventude e a energia da amada que não

²¹ A citação foi retirada do livro *Para seguir minha jornada: Chico Buarque*, de Regina Zappa.

perde uma festa. Logo agora que ele já não tem energia suficiente para lidar com ela, é que ela vem. Mas há também a tentativa de se inserir no mundo da moça. Ele a acompanha às festas, ainda que versos como: “vejo tremeluzir/seu vestido através/da fogueira” e “é carnaval/e o seu vulto a sumir” coloquem-no, como na outra canção, na posição de observador.

Não sei para que
Outra história de amor a essa hora
Porém você
Diz que está tipo a fim
De se jogar de cara num romance assim
Tipo para a vida inteira
E agora, eu
Não sei agora
Por quê, não sei
Por que somente você
Não sei por que
Somente agora você vem
Você vem para enfeitar minha vida
Diz que será
Tipo festa sem fim
É São João
Vejo tremeluzir
Seu vestido através
Da fogueira
É carnaval
E o seu vulto a sumir
Entre mil abadás
Na ladeira

Outra forma de inserção é o uso da expressão “tipo”, muito comum no vocabulário dos jovens. Essa expressão funciona na canção como a marca da juventude da amada, assim como o “cabelo cor de abóbora” de “Essa pequena”. Além disso, há nela a intensidade de quem quer viver um “romance assim/tipo pra vida inteira”. Como a pequena que “esbanja suas horas ao vento”, a moça de “Tipo um baião” olha o tempo com a perspectiva ampla do jovem. Há uma coloquialidade e uma fluidez nessa canção que também corroboram com a jovialidade da moça. Ela que adora o enunciador “mesmo assim/meio mané, por fora” e que “enfeita” e “embaralha” sua vida. A expressão “mané” – gíria que significa bobo, pessoa facilmente enganável, ingênua – revela o modo como ela vê o enunciador: alguém que não está muito à vontade em seu mundo, mas se esforça para acompanhá-la.

Não sei para que
Fui cantar para você a essa hora
Logo você
Que ignora o baião
Porém você tipo me adora mesmo assim
Meio mané, por fora
E agora, eu
Não sei agora

Por quê, não sei
Por que somente você
Não sei por que
Somente agora você vem
Vem para embaralhar os meus dias
E ainda tem
Em saraus ao luar
Meu coração
Que você sem pensar
Ora brinca de inflar
Ora esmaga
Igual que nem
Fole de acordeão
Tipo assim num baião
Do Gonzaga

A referência à própria canção, como o blues de “Essa pequena”, surge aqui nos versos: “não sei pra que/fui cantar pra você a essa hora”, “logo você/que ignora o baião” e “tipo assim num baião/do Gonzaga”. Essa referência, em ambas as canções, acaba por se voltar sobre o próprio artista. E a sua vida pessoal pode ser vislumbrada através dos versos. A quinta música do disco, “Se eu soubesse” (analisada aqui sobre outra perspectiva no primeiro capítulo), foi escrita para a cantora Thais Gullin, que havia pedido ao compositor uma canção para o seu disco. Acontece que Thais é uma moça ruiva, a moça dos cabelos “cor de abóbora”, e à época do lançamento do cd de Chico, muito se especulava sobre o caso amoroso entre os dois. Chico apareceu na mídia em fotos com a moça, em restaurantes e no show dela (em um determinado momento, Thaís aproveitou para agradecer a presença do amigo Francisco presente na plateia). Assim, três músicas seguidas do disco de Chico fazem referência, obviamente não explícita, à cantora.

Esse jogo bem humorado (aquele riso por trás de seus versos que subsiste e subverte) entre vida e poesia, imagem pessoal e pública, é nessas canções e em todo esse disco uma forma de iluminar o seu próprio tempo, o tempo do artista, o tempo do homem, que assume sua condição diante da vida e do amor. *Chico* é um disco que revisita sua obra na medida em que traz canções que remetem a muito do que o compositor produziu em sua carreira. Canções como “Rubato” e “Barafunda” falam, respectivamente, do trabalho do cancionista – daqueles primeiros compositores e os primórdios da canção, quando estes tinham o hábito de roubar a canção de outros devido à dificuldade de registro e de muitas serem compostas em grupo – e da memória, que resgata acontecimentos importantes do século XX, presenciados pelo compositor. Já “Sinhá”, última música do disco, evoca a formação mestiça do Brasil e a figura do indivíduo marginalizado – os “despossuídos” (MENESES, 2001, p. 41) representados

em muitos de seus personagens anteriores –, o escravo castigado por ter visto a sinhá no banho. É um disco de memória e de velhice, em que o amor aparece inserido no cotidiano e assumido com dignidade e graça. A gravação do show referente a este disco, e que gerou um cd e um DVD, tem um título bastante sugestivo e nada gratuito, “Na carreira”. O repertório, além das músicas do último cd, conta com canções que procuram contar a história da carreira musical do compositor. São canções como “O velho Francisco”, do disco *Francisco* (1987), “O meu amor” e “Teresinha”, da peça *Ópera do malandro* (1979), entre outras, que resgatam boa parte de sua obra e dizem que Chico está velho sim, já viveu muito e “gozou de boa vida”, mas continua vivo e inserido em seu tempo, o agora, o presente.

CONCLUSÃO

Afinal, o que é o amor? Quando essa palavra surge em nosso discurso, a que realmente estamos nos referindo? Por que esse sentimento e estado de alma é tão significativo e tão presente no discurso cotidiano? Por que nos intriga tanto e é o tema preferido da literatura e das artes? A palavra amor tem acepções várias. Os dicionários trazem em seu verbete uma série de significados atribuídos a ela. Para ficarmos somente em duas, vejamos:

s.m. Afeição viva por alguém ou por alguma coisa: o amor a Deus, ao próximo, à pátria, à liberdade. / Sentimento apaixonado por pessoa do outro sexo: as mulheres inspiram amor. / Inclinação ditada pelas leis da natureza: amor materno, filial. / Paixão, gosto vivo por alguma coisa: amor das artes. / Pessoa amada: coragem, meu amor! / Zelo, dedicação: trabalhar com amor. // Amor platônico, amor isento de desejo sexual. // Por amor de, por causa de. // Pelo amor de Deus, expressão que dá ênfase a um pedido: não faça isso, pelo amor de Deus! (<http://www.dicionariodoaurelio.com/Amor.html> /acesso em 10/02/2013)

amor |ô| (latim *amor, -oris*) s. m. 1. Sentimento que induz a aproximar, a proteger ou a conservar a pessoa pela qual se sente afeição ou atracção; grande afeição ou afinidade forte por outra pessoa (ex.: *amor filial, amor materno*). 2. Sentimento intenso de atracção entre duas pessoas.= PAIXÃO 3. Ligação afectiva com outrem, incluindo geralmente também uma ligação de cariz sexual (ex.: *ela tem um novo amor; anda de amores com o colega*). (Também usado no plural.) = CASO, NAMORO, RELACIONAMENTO, ROMANCE 4. Ser que é amado. 5. Disposição dos afectos para querer ou fazer o bem a algo ou alguém (ex.: *amor à humanidade, amor aos animais*). 6. Entusiasmo ou grande interesse por algo (ex.: *amor à natureza*). = PAIXÃO 7. Coisa que é objecto desse entusiasmo ou interesse (ex.: *os livros electrónicos são o meu amor mais recente*). = PAIXÃO 8. Qualidade do que é suave ou delicado (ex.: *faz isso com mais amor*). = BRANDURA, DELICADEZA, SUAVIDADE 9. Pessoa considerada simpática, agradável ou a quem se quer agradar (ex.: *ela é um amor; vem cá, amor*). = QUERIDO 10. Coisa cuja aparência é considerada positiva ou agradável (ex.: *o quarto dos meninos está um amor*). 11. Ligação intensa de carácter filosófico, religioso ou transcendente (ex.: *amor de Deus*). 12. Grande dedicação ou cuidado (ex.: *amor ao trabalho*). = ZELO (<http://www.priberam.pt/dlpo>/acesso em 10/02/2013)

Vemos, assim, que ao nos referirmos ao amor, ou ao utilizarmos a palavra amor em nosso discurso, várias significações são acionadas. O amor é um sentimento e a maior parte das pessoas já sentiu ou foi objeto dele. Como sentimento, vivido e experimentado, o amor está presente em toda a história do homem. Como ideal, na cultura do Ocidente, teve mais ou menos importância de acordo com a época vivida. A mitologia grega construiu a imagem do amor na figura do deus Eros. Filho de Afrodite, a deusa da beleza e do amor, Eros ou Cupido é um menino alado muito ardiloso que se diverte em fazer homens e mulheres sofrerem as desventuras do amor e da paixão.

Outra versão desse deus nos foi dada por Platão em *O banquete*. Sócrates ao definir Eros aos seus ouvintes, invoca a sacerdotisa Diotima, que o descreve como um *daimon*, um demônio, encarregado de fazer a comunicação entre os homens e os deuses.

Eis, pois, como filho que é, de Pênia e de Poros, qual foi seu destino. Primeiro de tudo, é pobre e está longe de ser delicado e belo, como muita gente o supõe. É, pelo contrário, rude e sórdido, anda descalço, deita-se na terra, sem leito, dormindo ao relento, na soleira das portas, e no leito das ruas. Em suma, vive como sua mãe, em eterna penúria. Por outro lado, herdeiro das qualidades paternas, anda sempre no encalço do belo e do bom, ousado, tenaz, valente urdidor de intrigas, sequioso de saber, perspicuo, filosofante, feiticeiro, mágico e sofista. Não é, por natureza, nem mortal nem imortal. No mesmo dia floresce e vive, enquanto na abundância; quando satisfeito, morre; mas renasce daí a pouco, graças ao natural que herdou do pai. Tudo o que possui se desvanece assim que o toca. De sorte que Eros nem é rico, nem é pobre (PLATÃO, 2009, p. 66).

Assim, o Amor seria uma força que se renova constantemente, sempre insatisfeito, buscando por aquilo que lhe falta. Dá ao homem a possibilidade de transcendência, de comunicação com a divindade, através das alegrias que pode propiciar. Para os gregos da Antiguidade,

(...) essa força e esse vigor levam os homens a uma esfera de realidade distinta e superior. O amor não é propriamente um sentimento, tal como nós, modernos, o consideramos. Ele nasce no sentimento, mas destina-se a transcendê-lo. (LÀZARO, 1997, p. 17)

O Amor é, pois, um sentimento e uma forma de transcendência. Está para a alma, enaltecendo-a e enriquecendo-a, mas também perturbando-a e desconsolando-a, quando lhe é negado ou perdido. É do que nos fala o mito de Eros e Psiquê narrado por Apuleio em *O asno de ouro*, obra do início da Era Cristã. A bela Psiquê é desposada pelo deus Eros e por isso invejada por suas irmãs que tramam a separação do casal. E conseguem. Psiquê não poderia ver o rosto de seu amado e, por desobedecê-lo, perde-o. A agonia da moça é tão grande que leva-a à morte. Eros busca sua amada no Hades e acorda-a do sono em que caíra. Transformados os dois pela aventura do amor, Zeus dá-lhes um lugar no Olimpo onde podem viver juntos e felizes. O mito fala da necessidade da alma de encontrar o amor, das dificuldades e sacrifícios que se precisa enfrentar para mantê-lo e da alegria quando se consegue vivê-lo plenamente.

Inerente ao ser humano, o amor pode se manifestar de muitas formas e direcionar-se a coisas diversas. A nós, nesse estudo, interessou-nos o amor-paixão, platônico e romântico, ou cotidiano e erótico, aquele que é vivido pelo indivíduo e direcionado a um outro que o atrai física e emocionalmente. Tratamos aqui do amor sentimental, que nasce no corpo do amante e sempre, inevitavelmente, o transcende em direção ao outro, objeto desse amor. Amor em seu duplo movimento, sentimento e

emoção, mas também ideal e invenção cultural. Porque quando falamos de amor acabamos por tocar nesse limite: sentimos o amor, mas também o idealizamos. Ele não é apenas o que experimentamos mas também o que pensamos dele. É ação, acontecimento, e é ideia, imaginação. O amor conforme o pensamos e que acaba por influenciar o modo como o sentimos e o vivenciamos começou a ser criado na Idade Média, pelos trovadores em suas cantigas de amor.

No século XII, na França, aparece por fim o amor, não como um delírio individual, uma exceção ou um extravio, mas como um ideal de vida superior. (PAZ, 1994, p. 69)

Ele é, nesse sentido, uma construção cultural e um fenômeno histórico sujeito às mudanças de perspectiva do homem diante do mundo. É, para os trovadores medievais, um ideal de vida superior, um método de compreensão da vida e um caminho para atingir um bem maior. Invenção de poetas, se torna um discurso inspirador e possibilitador de vivências amorosas sublimes e socialmente proibidas, já que o trovador geralmente ama uma dama casada.

O amor cortês, a erótica que ele canta são lugares comuns, isto é, são um discurso disponível, socialmente estratificado, que dá ordem a uma experiência. Ao recorrer a um jogo reconhecido, a poesia dos trovadores cria um campo de experiência no discurso que enriquece e amplia o sentido com a invenção do amor. Um código pode agora avaliar o comportamento, organizar os sentidos, hierarquizar as sensações, tudo isto sob a forma de canções que ocupam as cortes. (LÁZARO, 1997, p. 93)

O amor conforme o conhecemos está intimamente ligado à noção de indivíduo. É uma construção cultural mas só possível em um ser autônomo “cuja identidade está irremediavelmente ancorada na intensidade de sua experiência amorosa” (LÁZARO, 1997, p. 21). Na Renascença, Eros terá sua maior representação na narrativa trágica de Romeu e Julieta, os dois jovens capazes de se insurgirem contra o mundo social em que se inserem em nome do amor que os habita.

(...) quanto maior é a importância que se atribui ao indivíduo, quanto maior é o espaço que lhe é reservado, tanto maior peso terá o amor como expressão de sua autonomia (Ibidem, p. 24).

A luta indivíduo versus sociedade ganhará ainda maior evidência com os poetas e romancistas do período romântico. O Romantismo dará a medida do amor, retomando o ideal do amor cortês e revitalizando-o. O amor será o caminho para se vencer a banalidade da vida burguesa, para alcançar um estado vital superior. A vida em sua subordinação ao capital e ao mercado se tornará aviltante e mesquinha, achatada e limitada à materialidade. “É como se o amor romântico tivesse a capacidade de conceder significado a um mundo percebido como desumano, frio e insensível”

(LÁZARO, 1997, p. 170). Ao mesmo tempo, é o mundo capitalista que dá cada vez mais autonomia ao indivíduo, que coloca seu valor em evidência, e permite a experiência do amor romântico.

Experiência absoluta do sujeito, superação das máscaras e couraças que a vida social obriga e amarra ao rosto de seus indivíduos, o amor romântico se apresenta como a possibilidade de viver uma realidade interior do indivíduo, experimentar uma naturalidade original e tida como anterior à vida social. Este mito, se podemos assim chamá-lo, convive com as relações sociais implantadas pelo capitalismo e delas se alimenta (LÁZARO, 1997, p. 171)

Gradativamente no mundo moderno a religião vai perdendo seu lugar de evidência e seu valor como possibilidade de realização transcendente: “ser nossa fonte suprema de significação, felicidade e de poder sobre o sofrimento e a decepção” (MAY, 2012, p. 13). Essa função assumirá o amor, que se tornará “a religião não declarada do Ocidente – e talvez sua única religião que goza de aceitação geral” (MAY, 2012, p. 13). Segundo Simon May, amamos tudo aquilo que é para nós uma promessa de fundação ontológica, tudo aquilo que nos dá a certeza de termos um lugar no mundo. Nós, seres modernos, passamos a amar o próprio amor, nossa mais rara conquista, a aventura maior de toda uma vida. Ou como afirma Zygmunt Bauman, em *Amor líquido*:

Amar significa abrir-se ao destino, a mais sublime de todas as condições humanas, em que o medo se funde ao regozijo num amálgama irreversível. Abrir-se ao destino significa, em última instância, admitir a liberdade no ser: aquela liberdade que se incorpora no Outro, o companheiro no amor (BAUMAN, 2004, p. 21)

Numa sociedade individualista, consumista e massificada, o amor será o instrumento e o método capaz de dar ao sujeito uma justificação sublime para a vida. E o mercado cultural se incumbirá de potencializar o valor do amor colocando-o como o tema central de suas produções. Será aquilo que individualiza o sujeito, colocando-o em evidência porque vive a aventura amorosa, e aquilo que o integra socialmente na medida em que vive uma experiência universal, revivida, recriada e reafirmada pelos produtos da indústria da cultura.

A indústria cultural, como sugere Adorno, quer a integração dos indivíduos na sociedade administrativa através do controle da própria evasão. A evasão, como sonho de um outro mundo possível, é integração, uma vez que, no cinema, nas radionovelas, nas telenovelas e na própria publicidade o outro mundo sonhado é o nosso mundo, visto e lido através de uma ótica singular (LÁZARO, 1997, p. 216).

Aprendemos a amar com os romances, os filmes, as novelas e as canções. Os produtos do mercado cultural reforçam o ideal de amor cristalizado pela modernidade.

Para o homem moderno, nada mais natural do que a presença do tema do amor na poesia, no romance, na música, em todas as formas de expressão e representação por meio das quais supomos falar daquilo que imaginamos ser

nós mesmos. O amor no mundo moderno torna-se um grande espaço que envolve o corpo, os sentidos, a imaginação, o próprio reconhecimento que o sujeito faz de si (Ibidem, p. 96).

Procuramos neste trabalho ler algumas canções do cancionero de Chico Buarque buscando observar as possíveis perspectivas desse amor em sua obra lírica. Partindo do enunciador da canção, o eu amoroso, que expressa seu amor e sua dor ao ser amado, observamos como Chico capta e representa com precisão o rapto amoroso, o encontro dos amantes, e também o fim da relação, o desamor, o abandono. O discurso do enamorado buarquiano revela as vicissitudes do estado apaixonado com a clareza da linguagem cotidiana, ao mesmo tempo em que, através de metáforas certeiras, materializa o êxtase, o desengano e a solidão do ser enamorado.

Com a mesma precisão, o enunciador torna-se enunciativa: as canções no feminino de Chico Buarque, composições em que o compositor dá voz e lugar à mulher em sua relação com o homem, revelando posições femininas que vão da submissão imposta pela sociedade patriarcal à igualdade e até mesmo ao enfrentamento, olhos nos olhos, dado pela liberação feminina e à inserção da mulher no mercado de trabalho.

Da enunciação, passamos à própria canção que, ao lado da mulher, é a inspiração maior do poeta-músico Chico Buarque. E observamos como o constante exercício metalinguístico funciona como recurso que possibilita a reflexão sobre o papel da canção como veículo de um discurso edificador do amor, veículo que ajuda a criar um ideal de amor ou a perpetuar uma ideia de amor presente em nosso imaginário desde as cantigas medievais.

Observamos também como o amor erótico, corporal, surge gradativamente nas canções de Chico Buarque, passando da lírica juvenil e velada de “Benvinda” para o amor rasgado, marcado no corpo, de “Tatuagem” e “Meu amor”. Em *Calabar* e *Ópera do Malandro*, obras dramáticas do compositor, as canções surgem como peças enriquecedoras da trama e colaboram para contar histórias em que o amor vivenciado nos e pelos corpos dos amantes extrapola o encontro erótico e promove reflexões sobre outros temas também significativos, para o compositor e para os seus ouvintes/leitores.

Finalmente, vimos como o amor é nas canções de Chico modulado pelo amadurecimento do artista. O tempo surge como elemento modificador da perspectiva do artista sobre o amor e a relação amorosa, e também como lugar utópico e redentor onde o amor pode ser recriado, revivido e eternizado. As canções observadas apontam, assim, para a redenção do sentimento amoroso, mesmo quando a relação de amor teve

fim, e também para a forma bem-humorada como o artista assume dignamente o amadurecimento e o amor maduro ou tardio.

Procuramos, assim, seguir um percurso de leitura capaz de elencar os modos ou formas como o tema amor é abordado na canção lírica de Chico Buarque através de alguns elementos que nos pareceram significativos e recorrentes em sua obra: a enunciação, a lírica no feminino, a metalinguagem e o papel da canção, o amor erótico e a presença do corpo amado, o tempo modulador da perspectiva amorosa. Compusemos, dessa forma, um painel ou panorama do amor e das relações amorosas na canção de Chico Buarque, mostrando como o artista através de uma linguagem rica em significações repete a tradição lírica da canção e da poesia, ao mesmo tempo em que propõe um lirismo próprio que se volta para a canção para fazer pensar nosso modo de ver e vivenciar o estado amoroso. A canção buarquiana é canção “de bem”, seu mistério está na capacidade de revelar nas frestas da linguagem o amor de todos nós e nos fazer perceber o quanto desse amor é experiência, vivência cotidiana e prosaica, e o quanto é invenção, idealização, criação cultural. Ao ouvir atentamente uma canção de Chico Buarque somos levados àquele momento de suspensão em que tomamos posse, que gozamos, de algo que já é nosso, que está em nós de alguma forma, mas que também nos escapa. Sua música é espaço de fruição a falar de e sobre o amor, a nos mostrar o quanto de amável há nos amores, o quanto sabemos e o quanto aprendemos a amar.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALMEIDA, André A. **A mitologia greco-latina na canção *Choro bandido***. Artigo. Disponível em: <<http://www.criticaecompanhia.com/andre.htm>> Acesso em: 12 mar. 2013.
- AMADO, Jorge. **Gabriela, Cravo e Canela**. São Paulo: Companhia das Letras, 2012. p. 202.
- ANDRADE, Carlos Drummond de. **Antologia poética**. Rio de Janeiro: Record, 2002. p. 196-197.
- APULEIO. **Eros e Psiquê**. Tradução Ferreira Gullar. São Paulo: FTD, 2009. 81 p.
- AZEVEDO, Álvares. **Lira dos vinte anos**. São Paulo: Editora Escala, 1998. p. 139.
- BANDEIRA, Manuel. **Estrela da vida inteira**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1993. p. 133.
- BARTHES, Roland. **Fragmentos de um discurso amoroso**. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 2001. 297 p.
- _____. **O rumor da língua**. Rio de Janeiro: Martins Fontes, 1988. p. 67.
- _____. **O prazer do texto**. São Paulo: Perspectiva, 2004. 78 p.
- BATAILLE, Georges. **O erotismo**. Porto Alegre: L&PM, 1987. p. 11-36.
- BAUDELAIRE, Charles. **As flores do mal**. São Paulo: Martin Claret, 2007. p. 107.
- BAUMAN, Zygmunt. **Amor líquido: sobre a fragilidade dos laços humanos**. Rio de Janeiro: Zahar, 2004. 190 p.
- BÉDIER, Joseph. **O romance de Tristão e Isolda**. São Paulo: Martins Fontes, 2006. p. 1.
- BUARQUE, Chico. **Ópera do malandro**. São Paulo : Círculo do livro, 1978. 248p.
- _____, GUERRA, Ruy. **Calabar: o elogio da traição**. 24ªed. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 2000. 109 p.
- CALDAS, Waldenyr. **Iniciação à Música Popular Brasileira**. Barueri, SP: Manole, 2010. p. 6.
- CAMPBELL, Joseph. **O herói de mil faces**. São Paulo: Editora Pensamento, 1995. p. 16-17
- CONDE, Gustavo. “Do riso cancionista em Chico Buarque”. In: FERNANDES, Rinaldo (org.). **Chico Buarque do Brasil: textos sobre as canções, o teatro e a ficção de um artista brasileiro**. Rio de Janeiro: Garamond: Fundação Biblioteca Nacional, 2009. p. 243, 244.
- COUTO, Mia. “Olhos nus: olhos”. In: BRESSANE, Ronaldo (org.). **Essa história está diferente: dez contos para canções de Chico Buarque**. São Paulo: Companhia das Letras, 2010. p. 197-215.
- DICIONÁRIO do Aurélio. Disponível em: <<http://www.dicionariodoaurelio.com/Amor.html>> Acesso em 07 mar. 2013.
- DICIONÁRIO Priberam da Língua Portuguesa. Disponível em: <<http://www.priberam.pt/dlpo/>> Acesso em 07 mar. 2013.
- DINIZ, Júlio Cesar Valladão. “A voz e seu dono: poética e metapoética na canção de Chico Buarque de Hollanda”. In: FERNANDES, Rinaldo (org.). **Chico Buarque do Brasil: textos sobre as canções, o teatro e a ficção de um artista brasileiro**. Rio de Janeiro: Garamond: Fundação Biblioteca Nacional, 2009. p. 259.
- FREI BETTO. “Chico, silêncio e palavra”. In: FERNANDES, Rinaldo (org.). **Chico Buarque do Brasil: textos sobre as canções, o teatro e a ficção de um artista brasileiro**. Rio de Janeiro: Garamond: Fundação Biblioteca Nacional, 2009. p. 53.
- GENETTE, Gérard. **Palimpsestos: a literatura de segunda mão**. Belo Horizonte: Edições Viva Voz, 2010.

- GOUVEIA, Arturo. "A malandragem estrutural". In: FERNANDES, Rinaldo (org.). **Chico Buarque do Brasil: textos sobre as canções, o teatro e a ficção de um artista brasileiro**. Rio de Janeiro: Garamond: Fundação Biblioteca Nacional, 2009. p. 203.
- HOLLANDA, Chico Buarque. **Tantas palavras**. São Paulo: Companhia das Letras, 2006. 477 p.
- HOMEM, Wagner. **Histórias de canções: Chico Buarque**. São Paulo: Leya, 2009. 352 p.
- LANCELIN, Aude & LEMONNIER, Marie. **Os filósofos e o amor**. Rio de Janeiro: Agir, 2009. p. 7-24.
- LÁZARO, André. **Amor: Do mito ao mercado**. Petrópolis, RJ: Vozes, 1996. 230 p.
- MACHADO, Ana Maria. **Amor em texto, amor em contexto: um diálogo entre escritores/Ana Maria Machado, Moacyr Scliar**. Campinas, SP: Papirus 7 Mares, 2009. 111 p.
- MAGALHÃES, Marcela Ulhôa Borges. **A problemática do feminino na lírica de Chico Buarque**. Anais do SILEL. Volume 1. Uberlândia: EDUFU, 2009. Disponível em: <http://www.ileel.ufu.br/anaisdosilel/pt/arquivos/gt_lt10_artigo_3.pdf> . Acesso em: 07 mar. 2013.
- MAY, Simon. **Amor: uma história**. São Paulo: Zahar, 2012. 375p.
- MÍSSIO, Edmir. **Acerca do conceito de dissimulação honesta de torquato accetto**. 2004. 171 f. Tese (Doutorado em Teoria e História Literária do Instituto de Estudos da Linguagem) – Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2004. Disponível em: <<http://www.bibliotecadigital.unicamp.br/document/?view=vtls000341618>> Acesso em 07 mar. 2013.
- MENESES, Adélia Bezerra de. **Figuras do feminino na canção de Chico Buarque**. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2001. 164 p.
- _____. "Tempo: tempos". In: FERNANDES, Rinaldo (org.). **Chico Buarque do Brasil: textos sobre as canções, o teatro e a ficção de um artista brasileiro**. Rio de Janeiro: Garamond: Fundação Biblioteca Nacional, 2009. p. 151.
- MORAES, Vinícius de. **Antologia poética**. São Paulo: Companhia das Letras, 2009. p. 116.
- MONTEIRO, Rosa. **Paixões**. Rio de Janeiro: Ediouro, 2005. p. 11-21.
- MORIN, Edgar. **Amor, poesia, sabedoria**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2008. 68 p.
- ORTEGA Y GASSET, José. **Estudos sobre o amor**. Tradução Elsa Castro Neves. Lisboa: Relógio d'Água, 2002. p. 11-99.
- PARKER, Richard G. **Corpos, prazeres e paixões: A cultura sexual no Brasil contemporâneo**. São Paulo: Editora Best Seller, 2001. p. 58-59.
- PAZ, Octavio. **A dupla chama: amor e erotismo**. São Paulo: Siciliano, 1994. 196 p.
- PRIORE, Mary Del. **História do amor no Brasil**. São Paulo: Contexto, 2011. 330 p.
- _____. **Histórias íntimas: sexualidade e erotismo na história do Brasil**. São Paulo: Planeta do Brasil, 2011. p. 84-85.
- PESSOA, Fernando. **Obras completas**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1982. p. 168.
- PLATÃO. **O banquete**. Bauru, SP: EDIPRO, 2009. 96 p.
- RODRIGUES, Nelson. **Perdoa-me por me traíres**. São Paulo: Nova Fronteira, 2012. 104 p.
- ROUGEMONT, Denis de. **História do Amor no Ocidente**. São Paulo: Ediouro, 2003. 531 p.
- SANT'ANNA, Afonso Romano de. **Música Popular e Moderna Poesia Brasileira**. Petrópolis: Vozes, 1977. p. 99-104.

_____. **O canibalismo amoroso: o desejo e a interdição em nossa cultura através da poesia.** Rio de Janeiro: Rocco, 1993.

SILVA, Fernando de Barros e. **Chico Buarque.** São Paulo: Publifolha, 2004. p. 98.

TATIT, Luiz. **O século da canção.** Cotia: Ateliê Editorial, 2004. 251 p.

_____. **Todos entoam: ensaios, conversas e canções.** São Paulo: Publifolha, 2007. p. 76-78.

TINHORÃO, José Ramos. **Música popular: um tema em debate.** São Paulo: Editora 34. p.125.

WISNIK, José Miguel. “Música barata”. **O Globo.** Rio de Janeiro, 17/12/11. Segundo Caderno, p. 1-10.

ZAPPA, Regina. **Para seguir minha jornada: Chico Buarque.** Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2011. p. 419.

REFERÊNCIAS DISCOGRÁFICAS

BELÉM, Fafá de. **Estrela radiante.** Polygram/Philips. 1979.

CHICO 50 ANOS. Coletânea. Tarik de Souza. Polygram/Philips. 1994.

DJAVAN. **Alumbramento.** EMI/Odeon. 1980.

HOLLANDA, Chico Buarque. **Chico Buarque de Hollanda, v.4.**CBD/Philips. 1970.

_____. **Chico canta.** Phonogram/Philips, estéreo. 1973.

_____. **Vida.** Polygram/Philips. 1980.

_____. **Ópera do Malandro.** Polygram/Philips. 1986.

_____. **O corsário do rei.** Edu Lobo. BMG. 1986.

_____. **Dança da meia-lua.** Edu Lobo. Som Livre. 1988.

_____. **Almanaque.** Ariola/Philips, 1991.

_____. **Para Todos.** Miguel Plopschi. Cia. Dos Técnicos. 1993.

_____. **Uma palavra.** Sony & BMG. 1995.

_____. **Cambaio.** BMG, estéreo. 2001.

_____. **Carioca.** Biscoito Fino. 2006.

_____. **Chico.** Biscoito Fino. 2011.

_____. **Na carreira.** Sarapuú. 2012.

REFERÊNCIAS FILMOGRÁFICAS

À FLOR DA PELE. Direção: Roberto de Oliveira. RWR/EMI Music Brasil, 2006. (96 min) son., color. Port.

AMOR em 4 Atos. Direção de núcleo: Roberto Talma. Globo Marcas/Som Livre. Brasil, 2011. (158 min) son.,color. Port.

MEU CARO AMIGO. Direção: Roberto de Oliveira. RWR/EMI Music Brasil, 2006. (95 min) son., color. Port.

PALAVRA ENCANTADA. Direção: Helena Solberg e Marcio Debellian. Biscoito Fino, 2009. (84 min) son., color. Port.

ROMANCE. Direção: Roberto de Oliveira. RWR/EMI Music Brasil, 2006. (95 min) son., color. Port.