

UNIVERSIDADE DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO
INSTITUTO DE LETRAS

Claudio Artur de Oliveira Rei

A HERANÇA ESTILÍSTICA DAS *CANTIGAS*
***DE AMIGO* NA LÍRICA DE**
CHICO BUARQUE

Rio de Janeiro
2007

Claudio Artur de Oliveira Rei

**A HERANÇA ESTILÍSTICA DAS CANTIGAS
DE AMIGO NA LÍRICA DE
CHICO BUARQUE**

Tese apresentada à Coordenação do Curso de Doutorado em Língua Portuguesa do Instituto de Letras da UERJ, como requisito à obtenção do título de doutor.

Área de concentração: Língua portuguesa.

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Darcilia P. Simões

Rio de Janeiro
2007

CATALOGAÇÃO NA FONTE
UERJ/REDE SIRIUS/CEH/B

B917 Rei, Claudio Artur de Oliveira.
 A herança estilística das cantigas medievais na lírica de Chico Buarque / Cláudio Artur de Oliveira Rei. – 2007.
 223 f.

 Orientador : Darcília Marindir Pinto Simões.
 Tese (doutorado) – Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Instituto de Letras.

 1. Buarque, Chico, 1944- - Crítica e interpretação. 2. Estilo literário – Teses. 3. Semântica – Teses. 4. Música popular - Brasil - Teses. 5. Poesia medieval – Teses. I. Simões, Darcília, 1951-. II. Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Instituto de Letras. III. Título.

CDU 869.0(81)-95

Claudio Artur de Oliveira Rei

**A HERANÇA ESTILÍSTICA DAS CANTIGAS DE AMIGO NA LÍRICA DE
CHICO BUARQUE**

Tese apresentada como requisito a obtenção do título de doutor, ao Programa de Pós-graduação do Instituto de Letras, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Língua portuguesa.

Aprovado em: 30/03/2007

BANCA EXAMINADORA:



Prof.^a Dr.^a. DARCÍLIA MARINDIR PINTO SIMÕES (Orientadora)

Prof. Dr. José Carlos S. de Azeredo (UERJ)

Prof. Dr. Flavio García de Almeida (UERJ)

Prof. Dr.^a Maria Suzett Biembengut Santade (FMPFM E FIMI/SP)

Prof. Dr. Edwaldo Machado Cafezeiro (UFRJ)

Prof.^a. Dr.^a. Vanise Gomes de Medeiros (Suplente — UERJ)

Prof. Dr. Manuel Ferreira da Costa (Suplente — CP II)

Rio de Janeiro
2007

Tal como o fizera no mestrado, dedico esta dissertação à memória de minha mãe que partiu ainda muito nova e se estivesse entre nós, estaria vibrando mais do que eu por ter chegado até aqui.

Dedico a ela, porque mais que ter-me dado à luz, deu-me a luz do discernimento e ensinou-me a disposição para lutar.

Se a vida após a morte for um fato e a reencarnação for uma possibilidade, resta-me apenas pedir a Deus para que mais uma vez eu possa nascer seu filho.

Amor vivo e eterno!

AGRADECIMENTOS

AGRADECIMENTOS ESPECIAIS:

A Artur Martins Rei, meu pai, por incentivar, por compreender e, principalmente, por aturar todo o mau humor.

A Prof.^a Darcilia Simões, por uma paciência “maternal”, apoio, incentivo e credibilidade em meu profissional. Amor seria um hipônimo de tudo o que o sinto por você!

AGRADECIMENTOS PESSOAIS:

A minha amiga, Ana Cristina Malfaccini, por ter-me tirado da inércia contemplativa intelectual ao me convencer a voltar aos estudos e por todos os outros apoios.

Aos grandes amigos Luanda de Araújo e Anderson Wilson, pela paciência, pelo apoio e pelas sugestões que me deram no decorrer da elaboração dessa dissertação.

A amiga Lídia Bantin Frambach, pelas longas horas de discussão buarqueana e por suas anotações pessoais.

AGRADECIMENTOS ACADÊMICOS

Aos professores da UERJ, José Carlos Azeredo e Flavio Garcia, pelas sugestões, na Qualificação, que muito contribuíram para a direção a ser tomada nesta tese.

Ao professor Marcondes Rosa, da Universidade do Ceará, pelo envio da fotocópia de seu livro esgotado, tão útil à elaboração dessa pesquisa.

A professora Vilma dos Santos Peres, minha mestra das primeiras letras, que, contrariando o censo comum, alfabetizou quem não conseguiria ser alfabetizado. Eis aonde chegou o resultado de sua persistência. Muito obrigado!

Ao professor Walter José Antônio, que, há doze anos, (a)creditou no meu potencial e me deu o meu primeiro emprego, ensinando-me o que é ser um professor. Eterna gratidão!

A professora Nilce Sant’Anna, por toda a atenção dispensada a um total desconhecido como eu.

AO PROFESSOR JOSÉ LEMOS MONTEIRO, DA UNIVERSIDADE DO CEARÁ, A GENTILEZA DE SEMPRE ME SOCORRER NA HORA DAS DÚVIDAS CRUCIAIS

CANTIGA DE AMIGO

*Lá na Casa dos Carneiros onde os violeiros
vão cantar louvando você
em cantiga de amigo, cantando comigo
somente porque você é
minha amiga mulher
lua nova do céu que já não me quer
Dezessete é minha conta
vem amiga e conta
uma coisa linda pra mim
conta os fios dos seus cabelos
sonhos e anelos
conta-me se o amor não tem fim
madre amiga é ruim
me mentiu jurando amor que não tem fim*

*Lá na Casa dos Carneiros, sete candeeiros
iluminam a sala de amor
sete violas em clamores, sete cantadores
são sete tiranas de amor, para amiga em flor
qui partiu e até hoje não voltou
Dezessete é minha conta
vem amiga e conta
uma coisa linda pra mim
pois na Casa dos Carneiros, violas e violeiros
só vivem clamando assim
madre amiga é ruim
me mentiu jurando amor que não tem fim*

*Lá na Casa dos Carneiros, sete candeeiros
iluminam a sala de amor
sete violas em clamores, sete cantadores
são sete tiranas de amor, para amiga em flor
qui partiu e até hoje não voltou
Dezessete é minha conta
vem amiga e conta
uma coisa linda pra mim
conta os fios dos seus cabelos
sonhos e anelos
conta-me se o amor não tem fim
madre amiga é ruim
me mentiu jurando amor que não tem fim*

SINOPSE

Demonstração da travessia dos estudos estilísticos através de letras de músicas de Chico Buarque com traços herdados das cantigas medievais. O trabalho com o signo lingüístico: um caminho de leitura estilística com subsídios semiótico-pragmáticos. Levantamento prático e teórico de dados semânticos na leitura de textos musicais, geradores de possíveis descobertas significativas. Sugestão de aplicação de modelos diferentes de análise estilística

Resumo

REI, Claudio Artur de Oliveira. *A herança estilística das cantigas medievais na lírica de Chico Buarque*. 2007. 223 f. Tese (Doutorado em Letras) – Instituto de Letras. Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2007.

Esta tese desenvolve uma análise estilística de algumas letras de Chico Buarque, com os objetivos de: mostrar uma herança estilística medieval presente em algumas letras, no que tange ao aspecto lírico; produzir um quadro estilístico-semântico com marcações semióticas que orientam a interpretação das escolhas lexicais que caracterizam um resquício medieval do autor na obra estudada; e mostrar a importância da inter-relação entre som e expressividade, aliados ao valor semântico das palavras, selecionadas conforme o eixo paradigmático, e combinadas, segundo o eixo sintagmático, para dar nova significação às palavras, as quais se concretizam em ambigüidade, a seu turno, fonte de plurissignificação. Os pressupostos das diferentes teorias estilísticas com um apoio subliminar da Semiótica de Peirce servem de moldura para a leitura dos textos musicais, demonstrando-lhes o potencial indicial, simbólico e semântico captáveis nas letras de música de Chico Buarque, além de identificar-lhe o estilo pessoal e documentarem a malemolência expressivo-comunicativa da língua portuguesa que vem desde as cantigas medievais.

Palavras-chave: Estilística; Semiótica; MPB (Música Popular Brasileira)

Abstract

This work presents a stylistics analysis Chico Buarque's lyrics songs., objectifying show a stylistics-semantic medieval heritage present in some lyric songs. This study aims to produce a stylistics-semantic sight linguistic with semiotic inclination which steer the interpretation of the lexical choices that characterize a medieval grain in this author and his particular style. It shows clearly the importance of the inter relationship between sound and expressiveness, backed by the semantic value of the words, which are selected according to the paradigmatic axis, and which are matched according to the syntagmatic axis with the aim of creating difficulties to the reader. Thus these words end up in ambiguity which is in itself the source to multi signification. The supports of the different stylistics theories with a hidden aid of Peirce's Semiotics are used as a guide to read musical texts, demonstrating the iconic, index and symbolical and semantic potentials in the reading of these song lyrics. Then to show the linguistic performance of Chico Buarque and the expressive and communicative potential of Portuguese language which has come from the medieval ditties.

Keywords: Stylistics; Semiotics; Popular Brazilian Music.

Tabela de abreviaturas e abreviações

2n.	dois números
adj.	Adjetivo
adv.	Advérbio
cf.	conferir em/com
f.v.	forma verbal
MPB	Música popular brasileira
s.f.	Substantivo feminino
s.m.	Substantivo masculino
s.u.	na voz de
v.	Verso

SUMÁRIO

1 PALAVRAS INICIAIS	13
2 JUSTIFICATIVA	16
E por quê Chico Buarque, e não outro?	16
E por quê Estilística?	18
E por quê Semiótica	20
E por quê cantigas medievais?	26
3 NOSSA META DE PESQUISA.	29
4 APRESENTAÇÃO DO CORPUS DE PESQUISA	31
5 FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICO-METODOLÓGICA	35
Caminhos percorridos pela Estilística	35
Estilística e Retórica	41
Correntes estilísticas norteadores desta tese	44
A Estilística no eixo da Pragmática	46
A Estilística entre a Semiótica e a Pragmática	51
A Estilística medieval	53
6 AS CANTIGAS DE AMIGO E A LÍRICA DE CHICO BUARQUE	67
7. ANÁLISE DO CORPUS DE CANTIGAS DE AMOR	86
7.1 A mulher abandonada	86
7.1.1 “ <u>Bastidores</u> ”	86
7.1.2 “ <u>Atrás da porta</u> ”	101
7.1.2 “ <u>Novo amor</u> ”	112
7.2 A mulher refeita do abandono	119
7.2.1 “ <u>olhos nos olhos</u> ”	119
7.3 A mulher vingativa	127
7.3.1 “ <u>Gota d’água</u> ”	127
7.4 Um passeio pelo eu-lírico feminino de Chico Buarque	135
A mulher mãe	139
“O Meu Guri”	139
“Angélica”	147
“Uma Canção Desnaturada”	151
A mulher prostituta	157
“Ana de Amsterdam”	157

“Folhetim”	164
A mulher politizada	169
“Tira as Mãos de Mim”	169
“Fortaleza”	174
A mulher submissa	178
“Sem Açúcar”	178
“Com Açúcar, Com Afeto”	188
Impressões do “passeio” pelo eu-lírico feminino em Chico Buarque	194
8 CONCLUSÃO	208
REFERÊNCIAS	214

1 PALAVRAS INICIAIS

Vem de longe o nosso interesse em desenvolver uma pesquisa na obra de Chico Buarque; no entanto, por razões diversas, sempre desviávamos esse interesse em prol de algum estudo mais direcionado ou com um objetivo diferente daquele que gostaríamos de dar, isto é, uma pesquisa com vezo estilístico nas letras de música de Chico Buarque.

Para que melhor se entenda esse diletantismo buarqueano, retrocedamos alguns anos. Quando adolescentes, éramos roqueiros, mas especificamente, *metaleiros*. Ouvíamos apenas as bandas de Heavy Metal dos anos 70 e início dos anos 80. No 2º ano do Ensino Médio, fizemos uma prova de interpretação de texto, na disciplina de Língua Portuguesa, cujo tema era a letra de música “Roda Viva”, de Chico Buarque. Ao recebermos a prova, constatamos que a nota era 92, e o professor fez um comentário diante da turma, parabenizando-nos por nossa sensibilidade interpretativa e pela facilidade de compreensão num texto tão denso que, na verdade, encobria, em suas entrelinhas, uma crítica ao regime político vigente à época de sua composição. Perguntou-nos, também, se éramos fãs de Chico Buarque e há quanto tempo conhecíamos o texto em questão. Neguei-lhe as duas perguntas, ou seja, nem era fã nem conhecia a música.

Por uma daquelas coincidências inexplicáveis, na mesma época da referida prova, a Editora Abril Cultural, lançava, nas bancas de jornal, uma coleção de discos de vinil, intitulada *História da Música Popular Brasileira — grandes compositores*, e o primeiro disco da série tinha como capa Chico Buarque. Por curiosidade, pegamos um exemplar nas mãos e vimos que uma das faixas era “Roda-Viva”. Movidos por uma imensa curiosidade, adquirimos aquele vinil, somente para ouvirmos a música cujo texto fora usado em nossa prova. No entanto, algo despertou em nossa cabeça, pois, à medida que escutávamos as outras faixas, mais íamos gostando desse estilo de música, era algo não para se dançar, para se ouvir e entender, era algo muito maior que o “bate-cabeça” proposto nas músicas de Heavy Metal. Como essa série fosse uma publicação hebdomadária, ficamos à espera do segundo volume, e neste veio Caetano Veloso. Adquirimo-lo, também, assim como os números subseqüentes: Gilberto Gil, Tom Jobim, Dorival Caymi, Pixinguinha, Cartola, etc. Nasceu, a partir do primeiro disco da série,

um *emepebista* que abandonara, por completo, sua predileção *metaleira* por algo mais profundo e intelectualizado. Vimos que a rebeldia podia refletir-se de outras maneiras, sem termos de nos mutilar ou nos agredir. Em outras palavras: podíamos contestar sem ter de deixar os cabelos longos ou raspados, sem sermos punks, sem tatuagens, pier-cings e todas aquelas outras parafernálias usadas pelos roqueiros. Havia um outro instrumento com que (ou pelo qual) se rebelar: a palavra.

A partir daí, novos conceitos e concepções foram surgindo em nossa mente. Como gostássemos de ler, a descoberta para uma boa literatura foi um passo e, quando nos demos conta, já havíamos elegido o curso de Letras, como cadeira a ser escolhida no processo do vestibular.

Nesse sentido, podemos dizer que “Roda-Viva” girou a nossa vida, ou melhor, foi a bússola que nos orientou para a descoberta de nós mesmos, uma vez que não apenas nos tenhamos encontrado musicalmente, como também profissionalmente. E nunca nos arrependemos de tal escolha!

Durante o curso de graduação em Letras, na UERJ, identificamo-nos muito com a cadeira de Estilística, tanto que, no final da Graduação em 1989, para nossa monografia de conclusão, escolhemos a Estilística, e pudemos realizar um estudo específico sobre figuras de linguagem. Com o título de *Etimologia das figuras de linguagem*, apresentamos um levantamento de cento e dezenove figuras que vinham arroladas em ordem alfabética — como verbetes de dicionário —, seguidas de definição, exemplo e etimologia. Entretanto, antes do arrolamento, levantamos as possibilidades classificatórias em que estão inseridas as figuras de linguagem.

Na especialização, tivemos novamente contato com essa cadeira, e um novo horizonte se descortinou. Passamos a ter uma visão mais abrangente, mais “tentacular” de tal disciplina. Para a monografia de conclusão do Curso de Especialização, sugerimos um trabalho estilístico em Chico Buarque. No entanto, nossa orientadora sugeriu o trabalho com um outro autor, pois, segundo ela, muitos especializando já haviam feito trabalho sobre Chico e que já estava na hora de inovar, de se fazer algo diferente que chamasse a atenção e que servisse de “esqueleto” para estudos maiores. Na verdade, àquela época, não havia entendido muito bem o que seria o tal “esqueleto”. Somente após o ingresso no Curso de Mestrado é que essa idéia clareou.

Assim, optamos for fazer uma monografia de conclusão com algumas letras de música de Caetano Veloso, tendo a Estilística como vetor direcional para a análise. Esse trabalho acabou por servir-nos de base para a dissertação final do curso de Mestrado.

Quando ingressamos no curso de Doutorado, resolvemos dar continuidade aos nossos estudos acerca da aplicação estilística em letras de música; todavia, não mais em Caetano Veloso, resolvemos eleger aquele que fora, no passado, a agente responsável por grandes transformações em nossa vida: Chico Buarque.

Nesse sentido, esta tese ocupou-se com mostrar a Estilística como uma ciência com vezo semiótico-pragmático, usada em nosso dia-a-dia. Afinal, a partir da análise de algumas letras de música de Chico Buarque, cuja linguagem sai dos porões gramaticais para tanger à modernidade, com aspectos de inovação e recriação semânticas. Assim, seguindo essa esteira de raciocínio e à luz das diferentes teorias acerca dos estudos estilísticos, tentamos mostrar como sentido e sentimentos estão a serviço dos *propósitos* perseguidos na realização e na compreensão das letras estudadas, ou seja, da forma como o autor carrega ou descarrega o conteúdo significativo das palavras. Fizemos isso sem prescindir de uma intuição prévia (que é uma excelente base para a Estilística, uma vez que a mesma está ligada às questões da afetividade).

Além dos aspectos estilísticos, procuramos identificar se há a presença de uma herança estilística das cantigas medievais na lírica de Chico Buarque. Sabemos que o cantar no feminino e o uso do refrão são marcas medievais, no entanto, estivemos à procura de algo a mais que venha corroborar essa herança.

No mais, apenas gostaríamos de salientar que encaramos a Estilística como um instrumento crítico, diferente todavia da crítica literária propriamente dita, por isso entendemos que a missão do pesquisador nessa área é a de investigar, analisar e explicar a obra; nunca julgá-la.

2 JUSTIFICATIVA

E por quê Chico Buarque, e não outro?

Nascido a 19 de junho de 1944, no Rio de Janeiro, aos dois anos muda-se para São Paulo, onde passa a infância e a juventude. Ingressou na Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, em 1963, e, segundo seu pai, *ele gostava de fazer plantas para cidades fantásticas. Eram sempre coisas imaginárias, mas tinham em comum, todas elas, uma fonte exatamente no centro da cidade* (Meneses, 1980: 4).

No início dos anos 60, a participação artística entre os estudantes era muito intensa, tanto que havia um projeto de participação social que integrava estudo/arte/povo. E foi participando desses tipos de projeto e dos encontros dos estudantes em barezinhos próximos à faculdade que Chico Buarque compôs “Pedro Pedreiro”, e, musicou a peça “Morte e Vida Severina”, de João Cabral de Melo Neto. No ano seguinte, 1966, Chico ganha o primeiro lugar (dividido com “Disparada”, de Geraldo Vandré), do II Festival da Música Popular Brasileira, com a música “A Banda”, com a qual ganhou uma unanimidade nacional de aceitação, era a imagem do “bom moço”, de boa família e que compunha letras líricas, bem ao estilo tradicional de compor da época, como bem declarou ele, numa entrevista, sobre o que era a sua música (Meneses, 1980: 5):

Quando entrei na Faculdade de Arquitetura, São Paulo novamente se transfigurou aos meus olhos. As universidades, a rua Maria Antônia, os sonhos políticos, as frustrações, a profissão, o tijolo, o pedreiro, o engenheiro. São Paulo vista de dentro. As longas noites paulistanas e o violão entrando em cena. E foi aí que eu encontrei a fonte de meu samba urbano, cheirando a chaminé e a asfalto. É, portanto, sem receio que confesso que **Pedro Pedreiro** espera o trem num subúrbio paulista, **Juca** é cidadão relapso do Brás, **Carolina** é a senhorita da janela na Bela Vista e **a banda** passou, por incrível que pareça, no viaduto do Chá, em clara direção ao coração de São Paulo.

Entretanto, em fins de 1967, a peça “Roda-Viva” é encenada. Surgia, então, um novo Chico Buarque, *farto do lirismo comedido, do lirismo bem comportado*. Coincidentemente, a peça tinha como tema, exatamente, a desmistificação do ídolo popular, como bem apontou Sant’Anna (1984: 100):

Emerge aí o profissional no exercício da *construção* musical, articulando *tijolo com tijolo num desenho lógico*. O lirismo de “A Banda” cede à dramaticidade de “O Cotidiano” e à tragédia da “Construção”. Há uma

violência erótica (“Atrás da Porta”) e uma agressividade contra-ideológica ao dizer: *eu semeio o vento / na minha cidade / vou pra rua e bebo a tempestade*, e uma disposição de tumultuar a sua própria paz cantando: *ninguém vai me acorrentar / enquanto eu puder cantar / enquanto eu puder cantar / alguém vai ter que me ouvir*.

Afinal, naquele período, surgiu um movimento de renovação na Música Popular Brasileira — a Tropicália — do qual Chico não fez parte e acabou sofrendo “alfinetadas” dos tropicalistas, como ficou registrado no LP *Geléia Geral*, de Gilberto Gil e Torquato Neto: *Outra moça também Carolina / Da janela examina a folia / Salve o lindo pendão dos seus olhos / E a saúde que o olhar irradia*.

E essa indisposição entre Chico Buarque e os tropicalistas só se encerraria, em 1972, em Salvador, no espetáculo *Chico e Caetano Juntos*. Ambos já tinham vindo do exílio, já haviam sofrido as amarguras do regime militar e viram que tinham um inimigo em comum: a censura. Então, deixaram de lado as diferenças pessoais e passaram a formar uma elite musical brasileira que tentava fazer uma denúncia do social, em suas letras musicais, buscando sempre a palavra certa que pudesse, por meio de sua polissemia, exprimir, nas entrelinhas, a crítica desejada.

Eis, então, que surge o Chico de “Cálice”, “Tanto Mar”, “Cálice”, “Apesar de Você”, “O que Será”, “Meu Caro Amigo” etc., que passeia por diferentes gêneros musicais, que compõe no feminino, que denuncia o social, que é cronista, “malandro”, sambista, amante e trovador.

E, em todos esses gêneros, ele se houve com desenvoltura e originalidade, recriando o já criado; descobrindo novos caminhos, tanto em nível musical quanto em nível poético; contribuindo de forma particular para fixar seu nome de forma singular na história da música popular brasileira, ao fazer refletir, em seus textos, não questões relacionadas à língua como também aspectos literários, pois ousamos dizer que muitas composições de Chico Buarque são verdadeiros poemas musicados, imprimindo, assim, em suas composições musicais, um estilo individual, original, novo.

Constata-se, portanto, um grande potencial estilístico a ser desvendado na obra de Chico Buarque. A plurissignificação de suas letras e seu poder de *brincar/jogar* com as palavras tornam seus textos ricos e instigantes para análise.

E por quê Estilística?

A palavra *estilo* atravessa o âmbito de vastas relações nas atividades humanas, quer sociais quer esportivas, quer nos meios literários quer artísticos. O estilo caracteriza o modo de vestir de uma pessoa, a maneira de andar, a habilidade dos lances nas competições esportivas, a arte de mobiliar uma sala, as linhas arquitetônicas de um edifício, os traços de uma pintura, as tendências de uma composição literária, etc.

Nesse sentido, podemos entender que *o estilo é uma arte* (Clemente, 1959: 09): arte de vestir; arte de exercer determinado desporto; arte de decorar uma sala; arte que exprime o que o homem vive, sente, sofre e goza. Assim, podemos concluir que sempre aparece o estilo quando se tem a expressão individualista ou personalista nos mais diversos atos humanos, como uma marca de si mesmo. No nosso caso, o estudo do estilo voltou-se para a produção musical em Chico Buarque, procurando levantar características que mostrassem uma estilística individual e, ao mesmo tempo, um aproveitamento de uma estilística medieval, formando um traço distintivo do compositor em relação aos outros compositores. Concordamos com Murry (1968: 17) quando diz: *Tudo aquilo que possa contribuir para tornar reconhecível o que um homem escreve inclui-se no seu estilo.*

A Estilística, como atualmente é descrita, *não é mais que o estudo da expressão lingüística; e a palavra estilo, reduzida à sua definição básica, nada mais que uma maneira de exprimir o pensamento por intermédio da linguagem* (Guiraud, 1970: 11). Seguindo, então, essa linha de raciocínio, entendemos que, para realizar sua obra, o autor escolhe os seus elementos, ou seja, na base do estilo há uma escolha do ideal artístico, do material, do foco, etc. Assim, o estilo vem a ser a transmissão do momento psíquico, vivido por uma pessoa, em dado lugar e em um grupo social determinado; ou seja, o estilo transmite o conteúdo artístico da alma do artista por uma modalidade específica, particular. Chico Buarque, por ser um artista da palavra — um compositor, especificamente —, pode e deve lançar mão da escolha, uma vez que *a língua é a matéria vasta sempre à disposição dos pendores do poeta, do escritor ou do orador! Houve escolha, há estilo* (Marouzeau, 1969: 20).

Partindo desses princípios, vemos que o estudo de um determinado estilo realiza-se não mais dentro dos esquemas da análise tradicional (levantamento de figuras de linguagem e recursos métricos), mas à luz dos conhecimentos atuais da Literatura e da Estilística. Esse tipo de estudo requer compreensão mais profunda da alma do autor, conseguida por uma comunicação íntima da expressão artística. Simões (s/d) nos dá uma grande contribuição em relação à investigação estilística:

Hodiernamente, a Estilística subsidia a investigação dos subterrâneos do texto, por meio da perscrutação do signo lingüístico (associado a outros que porventura o circundem), buscando extrair deste as marcas deixadas pelas sensações e reações experimentadas pelo autor e inscritas na superfície dos textos por meio da trama sígnica. A seleção lexical não opera isoladamente; ela se constrói signo a signo a partir de seus arranjos sintagmáticos que, por sua vez, resultam da estética ordenadora daqueles em prol da melhor expressão ou da melhor máscara.

Nesse sentido, podemos dizer que unida à Semiótica e à Pragmática, a Estilística pode ser a chave para o desvelamento de mundos submersos nas ondas dos textos, sobretudo quando os textos são musicais e estão impregnados de melodia. Esta também é signo, é passível de escolha, portanto, reflete estilo.

Devemos *re-sentir*, ou pelo menos tentar, o que o compositor sente, *re-viver* o que o compositor vive; ver o estilo como uma soma da personalidade, da época, do ambiente social e do meio físico dele. Só assim será possível o estudo do estilo e o entendimento das escolhas feitas pelo autor

Acreditamos que a Estilística exija de quem a pratica, conhecimentos, base científica evidentemente imprescindível; porém faz falta, além disso, para desemaranhar a meada da criação literária: intuição, perspicácia, sensibilidade, que se acham à margem da erudição (Castagnino, 1971: 36). Perfilhamo-nos à perspectiva de Dámaso Alonso (1960: 08) quando assevera que:

Para cada estilo há uma indagação estilística única, sempre distinta, sempre nova quando se passa de um estilo para outro... O ataque estilístico é sempre um problema daqueles que os matemáticos chamam de 'feliz idéia', isto é, que a única maneira de entrar no recinto, é um salto feliz, uma intuição. Toda intuição é afetuosa, é o ato de amor, ou que supõe amor...

Entendemos a palavra *amor* aqui com os sentidos de *compenetração*, *compreensão*, *entendimento* e *participação*.

“*Roda-Viva*”. Com esse título em mente — afinal, para nós, também foi a partir dele que tudo se transformou em nossa maneira de ver e ouvir a música —, apresentamos, então, a leitura de algumas letras de música da obra de Chico Buarque. Obviamente, sabemos da impossibilidade de esgotar aqui toda a riqueza da produção musical eleita, seja por uma limitação temporal, seja por uma despretensão de darmos conta das inúmeras probabilidades ou potencialidades existentes no corpus.

Mais um quesito na nossa crença de que não esgotamos a análise é a riqueza das letras que constituíram o corpus dessa investigação. Tal riqueza poderá propiciar a outros leitores diferentes caminhos de interpretação dado o grau de sensibilidade / competência de cada leitor / ouvinte.

E por quê Semiótica

Uma das correntes mais fecundas da lógica contemporânea orienta o seu estudo no sentido de uma ciência geral dos signos, ou *Semiótica*, transformando-a em ciência da linguagem, considerada esta comportamento humano fundamental. Assim, a análise lógica atravessa a análise lingüística, com duas dimensões fundamentais: a *Sintaxe*, que trata das regras de articulação dos sinais que formam o discurso, e a *Semântica*, que estuda os enunciados que compõem o discurso, no que respeita à verdade e à falsidade.

Para além destas, existe ainda a *Pragmática*, que se ocupa com o uso que é feito dos sinais lingüísticos (entre outros), tendo em conta os respectivos contextos. A lógica atingiria assim o seu alcance mais geral como ciência do discurso e do pensamento, sobretudo pelo fato de transcender o signo lingüístico. E é na Semiótica norte-americana e sua proposta triádica de classificação dos modos de captação dos fenômenos que se tem uma possibilidade mais próxima de atingir-se uma análise global, a saber, a um só tempo Sintática, Semântica e Pragmática. Observe-se que propostas há de cercar-se o signo em foco morfossintático, morfossemântico, etc. Contudo, o binarismo decorrente das teorias estruturalistas resultava num certo reducionismo do signo, uma vez que sempre deixava de fora algum conteúdo relevante. No foco morfossintático, a Semântica ficava de fora; no morfossemântico, era a Sintaxe quem perdia espaço. Logo, quando se busca a Semiótica é que se pretende uma análise tridimensional do objeto.

Nas palavras de Santaella (1983: 15), a Semiótica é a ciência que tem por objeto de investigação todas as linguagens possíveis, ou seja, que tem por objetivo o exame dos modos de constituição de todo e qualquer fenômeno como fenômeno de significação e de sentido. Então, o uso dos signos é um permanente trabalho de interpretação. Um signo reenvia sempre para um outro signo seu interpretante. Teoricamente, falamos em semiose ilimitada:

Onde houver vida, haverá signos. Vem daí o subtítulo deste livro: *semiose e autogeração*. A ação do signo, que é a ação de ser interpretado, apresenta com perfeição o movimento autogerativo, pois ser interpretado é gerar um outro signo que gerará outro, e assim infinitamente, num movimento similar ao das coisas vivas (Santaella, 1995: 11).

Não há signos primeiros nem últimos, eles encadeiam-se, impelindo o sujeito a uma substituição incessante de um signo por um outro e fazendo da comunicação uma insubstituível atenção ao outro.

Existem vários processos semióticos e são vários os tipos de signos resultantes do jogo entre as categorias que o constituem. Partilhamos com os outros animais a possibilidade de perceber o mundo através das suas manifestações sensíveis, mas possuímos, para além dessa, uma outra faculdade essencialmente humana: a de inscrevermos na linguagem verbal a significação dessas percepções. O mundo humano adquire, assim, um estatuto verdadeiramente semiótico.

Falamos do que vemos, do que ouvimos, falamos dos cheiros, dos sabores, falamos dos toques da pele, falamos das sensações orgânicas, dos prazeres, das dores, falamos do que falamos, falamos do modo como falamos.

Em nossa pesquisa bibliográfica, percebemos que, ao longo dos anos, diferentes pesquisadores contribuíram para o atual estágio dos estudos semióticos.

Ferdinand de Saussure, no *Curso de Lingüística Geral*, situa a língua no conjunto dos fatos da linguagem, classificando-a entre os fatos humanos. Encara a língua, instituição social distinta das instituições políticas, jurídicas etc., como o mais importante dos sistemas de signos expressando idéias, comparável, assim, à escrita, ao alfabeto dos surdos-mudos, aos ritos simbólicos, formas de polidez, sinais militares etc. Essas outras linguagens do homem seriam objeto de uma ciência — a Semiótica —, que, estudando a vida dos signos no seio da vida social, verificaria em que esses consistem e que leis os

regem. A Lingüística é apenas uma parte dessa ciência geral, de leis aplicáveis àquela, o que faz da língua um sistema especial.

Saussure, àquela época, não reconhece ainda a Semiótica como ciência autônoma, porque, segundo o estudioso genebrino, a língua é mais apta a fazer compreender o problema semiótico. E, para se entender a língua, ela deve ser estudada diferente do que fora até então. A língua não é uma nomenclatura, como quer o senso comum, nem o mecanismo do signo é individual, como querem os psicólogos. O signo é social, pois sua verdadeira natureza só seria dada no plano do discurso: portanto, deverá ser estudado como tal. Conclui que, para descobrir a verdadeira natureza da língua, é preciso tomá-la primeiramente no que tem de comum com os outros sistemas de mesma ordem. Fatores lingüísticos aparentemente importantes, como o funcionamento do aparelho vocal, devem ser considerados secundariamente, pois só se esclareceria o problema lingüístico, como se traria outra luz a signos como ritos, costumes etc., agrupando tais fatos dentro de Semiótica e explicando-os pelas leis dessa ciência.

Assim, a Lingüística dependerá da futura ciência a ser criada, pois ambas têm o mesmo objeto: a teoria dos signos. Mas, sendo a língua o mais complexo e o mais utilizado dentre os sistemas expressivos, embora apenas um sistema particular, pode a Lingüística tornar-se o padrão geral de toda a Semiótica. Caberá, pois, ao lingüista, definir o que faz da língua um sistema especial no conjunto dos fatos semióticos.

Charles Sanders Peirce, ao longo de meio século, escreveu notas esparsas sobre Semiótica, na maior parte inéditas até cerca de 1931, quando foi iniciada sua publicação. Refletimos sobre a seguinte possibilidade: caso seus trabalhos tivessem vindo a público mais cedo, certamente teriam exercido forte e singular influência sobre o desenvolvimento internacional da teoria lingüística.

Não se sabe se há filiação direta ou simplesmente convergências entre os esforços de Saussure e Peirce para fundar o estudo comparado dos sistemas de signos; pois tal como Saussure, Peirce estabelece uma distinção entre as “qualidades materiais” — o significante do signo — e seu “interpretante imediato” — o significado. Das relações entre os dois elementos, discernem-se três variedades fundamentais de signos (que representam, segundo sua terminologia): 1) o *icone* opera pela similitude de fato entre o significante e o significado; por exemplo, entre a representação de um animal e o animal

representado: a primeira vale para o segundo por semelhança; 2) o *índice* opera pela contigüidade de fato, vivida, entre significante e significado; por exemplo: a fumaça é índice de fogo; a aceleração do pulso como sintoma de febre é também índice, e nesse caso a Semiótica de Peirce conflui com o estudo médico sobre os sintomas de doença, chamado Semiótica, Semiologia ou Sintomatologia; 3) o *símbolo* opera pela contigüidade instituída entre significante e significado. Essa conexão forma uma regra, através da qual exclusivamente será interpretado o signo. O termo *símbolo*, semelhante ao utilizado por Saussure, é por este substituído, para evitar ambigüidades, por *sema* — termo para o qual Peirce reserva uso inteiramente diferente.

Exemplificando a teoria, podemos dizer que na letra da música “Apesar de Você”, quando Chico Buarque diz: *Hoje você é quem manda / Falou, tá falado / Não tem discussão*, o pronome *você* é *ícone* de uma pessoa, pois é a primeira impressão que temos entre significante e significado; é *índice* de uma pessoa específica, pois o discurso é direcionado a ela; e é *símbolo* da ditadura militar, pois a música, na verdade, funciona como um “hino de protesto” à situação política vigente no país, em 1970, ano de sua composição. Gostaríamos de esclarecer que chegamos a essa análise, por conhecermos todo o contexto no qual os referidos versos estão inseridos, pois, do contrário, seria uma inferência muito vaga de nossa parte.

Destarte, podemos perceber que as aplicações semióticas nos auxiliam na melhor compreensão do texto e o que está implícito nele. A grande pergunta semiótica é: *Por que isto significa o que significa?*, e sua aplicabilidade dar-se-á, com maior precisão, em textos repletos de figuratividade¹:

A figuratividade se define como todo conteúdo de um sistema de representação verbal, visual, auditivo ou misto, que entra na correlação com uma figura significante do mundo percebido, quando ocorre sua assunção pelo discurso. As formas de adequação, lábeis e culturalmente moldadas pelo uso, entre essas duas semióticas — a do mundo natural e das manifestações discursivas das linguagens naturais — constituem o objeto da semiótica figurativa. (Bertrand: 2003: 157)

¹ Termo usado por Denis Bertrand.

Nesse sentido, podemos ver que, ao lermos um texto musical ou literário, entramos imediatamente na figuratividades: *Era no tempo em que as árvores florescem, as florestas se cobrem de folhas, os prados verdejam, em que os pássaros em seu latim cantam docemente pela manhã, e em que todas as coisas se inflamam de alegria...* Assim começa a narrativa de *Percival* ou *O Conto do Graal*, de Chrétien de Troyes. Uma imagem do mundo se delinea, instalando tempo, espaço, objetos, valores. Mas, se a dimensão figurativa do sentido proporcionou uma primeira caracterização possível da literatura, compreendemos, também, que ela a insere no interior de uma classe muito mais geral de discursos. Com efeito, a figuratividade rege, em boa medida, muitas outras formas e gêneros discursivos: a narrativa mítica, o conto popular, o provérbio, o texto religioso, o discurso jornalístico ou publicitário, os episódios da troca cotidiana, etc. Ela permite opô-los, num grande bloco, aos chamados discursos abstratos: discursos teórico, científico, filosófico, etc.

A cada um desses vastos grupos corresponde uma forma de adesão específica do enunciatário, ou seja, pode-se fazer compreender algo pela argumentação dedutiva de um raciocínio abstrato, persuadindo, assim, o leitor, mas, por outro lado, fazer ver também é fazer crer! É o papel atribuído ao exemplum, na retórica clássica, desde Aristóteles.

Portanto, a escrita figurativa não é desprovida de abstração. Simétrica e inversamente, a escrita abstrata, longe de ser puramente conceitual, é raramente desprovida de figuratividade: da maçã de Newton ao Big Bang, os exemplos concretos, as imagens e comparações, as ilustrações narrativas tomam parte no encadeamento persuasivo do discurso científico. As fronteiras entre esses dois universos de discurso, figurativo e *abstrato*, não são estanques. Não obstante, os textos figurativos requerem uma forma de racionalidade peculiar, que é de ordem analógica, e não dedutiva. A nossa adesão, como leitor de um texto, procede, por assim dizer, de maneira lateral: basta pensar no funcionamento da parábola (evangélica ou não), cujo significado figurativo está ali, para veicular uma mensagem abstrata, espiritual ou teórica, que só pode adotar, para se dizer e ser compreendida, um suporte concreto de linguagem: uma história de semeadura, por exemplo, ou de filho pródigo. Fala-se, então, em *pensamento figurativo*, em *raciocínio figurativo*, e evoca-se a “profundidade” do figurativo, embora este se situe na superfície das estruturas discursivas, dentro do percurso gerador da semiótica.

E é devido à figuratividade muito presente nas letras musicais a serem analisadas, que elegemos a Semiótica como uma das formas de desvendar os “mistérios” significativos nas entrelinhas do texto.

E por quê cantigas medievais?

Muito se tem escrito acerca da obra de Chico Buarque: as músicas de protesto; o cantar no feminino; as relações das letras de músicas oriundas de encenações teatrais; o cronista de músicas urbanas; etc.

Ao elegermos o autor de “Roda Viva” como objeto de estudo, refletimos sobre a possibilidade de apresentar algo que fosse novo ou pouco estudado. Sabíamos que havia pouca pesquisa no campo da análise estilístico-semiótica, então, acrescentamos essa busca por uma identidade de marcas do estilo medieval em sua lírica. Assim, mesmo que tangenciemos aspectos já estudados anteriormente, nosso enfoque terá um outro pendor.

Reconhecendo, então, a necessidade de dar continuidade aos estudos de aplicação estilística em letras de música, esta tese buscou mostrar que existe uma forte presença de recursos estilísticos nos modelos de cantigas medievais na música brasileira contemporânea, mas especificamente em Chico Buarque. A escolha desses dois momentos da história da poesia musical foi feita por mostrar o início e a atualidade da música em língua portuguesa.

O Trovadorismo foi a primeira escola literária portuguesa, e esse movimento literário compreende o período que vai, aproximadamente do século XII ao XIV. A partir desse século, Portugal começava a afirmar-se como reino independente, embora ainda mantivesse laços econômicos, sociais e culturais com o restante da Península Ibérica. Desses laços, surgiu, próximo à Galiza (região ao norte do rio Douro), uma língua particular, de traços próprios, chamada galego-português. A produção literária dessa época foi feita nessa variação lingüística. Como o homem da Idade Média transmitia seus conhecimentos teóricos e práticos por via oral, a poesia e a música fundem-se resultando numa forma literária chamada cantiga.

Os textos apresentam por esse motivo, uma língua com características diferentes da língua portuguesa atual. As cantigas eram cantadas acompanhadas de instrumentos musicais, como a viola, o alaúde, a flauta, o pandeiro, a citara e a harpa.

O trovador, via de regra um nobre, tinha seu conhecimento restrito ao ambiente em que vivia: o feudo. Assim, isolado, suas composições tratavam de assuntos relativos

ao mundo interior, o sentimento amoroso e religioso ou a seu pequeno mundo exterior — a sátira social.

A produção poética medieval portuguesa pode ser agrupada em dois gêneros: *gênero lírico*: em que o amor é a temática constante, são as cantigas de amor e as cantigas de amigo; e o *gênero satírico*, no qual destacam-se as cantigas de escárnio e de maldizer. Abaixo, vemos um quadro resumitivo com as principais características desses dois gêneros. Como observação, gostaríamos de lembrar que todas as cantigas são escritas por homens, pouco importando o *eu-lírico* utilizado.

CARACTERÍSTICAS	CANTIGAS LÍRICAS		CANTIGAS SARCÁSTICAS	
	DE AMOR	DE AMIGO	DE ESCÁRNIO	DE MALDIZER
1. <i>EU-LÍRICO</i>	masculino	feminino	masculino	masculino
2. SENTIMENTO	amor platônico, cortês, a "coita d'amor"	amor mais carnal, a presença de uma confidente.	ironia indireta	ironia direta (nome)
3. ORIGEM	provençal	galego-portuguesa	galego-portuguesa	galego-portuguesa
4. AMBIENTE	nobre, palaciano, cavalheiresco	plebeu (marítimo, rural ou cidadão)	Cidadino ou rural	cidadino ou rural
5. RELAÇÃO	vassalagem amorosa	sofrimento pela distância	Crítica	crítica
6. VISÃO	mulher idealizada, a "senhor"	mulher e homem reais, mais concretos	Mulher e homem reais	mulher e homem reais
7. FORMA	ritmo, musicalidade, rima	ritmo, musicalidade, rima, paralelismo e refrão	ritmo, musicalidade, rima	ritmo, musicalidade, rima

Embora estejam assim divididas, nossa pesquisa focalizou apenas as cantigas líricas — de amor, especificamente —, obviamente, se em alguma letra, houver a presença mesclada dos gêneros líricos e satíricos, não desprezaremos tal ocorrência, entretanto, gostaríamos de salientar que não fomos à procura do gênero satírico, propriamente.

Ressaltamos, por fim, a relevância de incluir, em nossa pesquisa estilística, as cantigas medievais pelo fato de ser a “Canção da Ribeirinha”, de Paio Soares de Taveirós² — segundo consta, esta cantiga teria sido inspirada por D. Maria Pais Ribeiro, a Ribeirinha, mulher muito cobiçada e que se tornou amante de D. Sancho, o segundo rei de Portugal — considerado o primeiro texto escrito registrado na língua portuguesa. Nesse sentido, não podemos negar a importância desse gênero textual, julgando-o como

² **Paio Soares Taveiros** (ou Taveirós) foi um trovador da primeira metade do [século XIII](#). (SE NÃO QUISER, TIRE-A)

algo do passado, pois desse registro escrito inspirou-se a necessidade de se registrar outras cantigas e, num efeito cascata, passou-se a escrever não só o que se cantava, como todas as coisas que se julgassem importantes. O Trovadorismo é, na verdade, o berço tanto da produção literária quanto da música na língua portuguesa.

3 NOSSA META DE PESQUISA.

A Retórica, velha ciência da persuasão definida como uma *arte do discurso eficaz* (*ars bene discendi*), embora tenha sido suprimida como disciplina do currículo escolar, nunca foi de todo apagada. *Às vezes, fragmentada e camuflada, recebeu denominações diversas ao sabor da moda: Teoria da Composição, Arte Oratória, Teoria das Figuras, Estética, Poética, Estilística...* (Lopes, 1987: 1) E foi exatamente com essa denominação — *Estilística* — que nosso trabalho se desenvolveu.

Entretanto, por ser a Estilística uma ciência bastante abrangente, direcionamos o nosso trabalho à sua aplicabilidade em letras de música, visto que, em nosso dia-a-dia, recursos retóricos/estilísticos nos são apresentados em canções populares sem que os percebamos. Talvez uma retomada das reflexões estilísticas fosse um dos caminhos para o aperfeiçoamento da leitura e do domínio do vernáculo!

Assim, tendo em vista a nossa grande identificação com a obra do autor de “Mulheres de Atenas”, interessamo-nos por fazer um trabalho no qual pudéssemos conciliar a análise das letras de algumas músicas e as aplicações estilísticas, o que vem a satisfazer dois de nossos grandes interesses: o estudo da estilística da língua portuguesa e a análise das composições de Chico Buarque.

Com isso, por meio de uma pesquisa bibliográfica sobre as letras de música do referido compositor, chegamos a algumas perguntas que buscamos responder ao término desta tese:

- a) Como o autor enfoca a plurissignificação da palavra em suas letras?
- b) Qual é o perfil estilístico da produção vocabular detectável em sua obra?
- c) Quais os processos específicos ou especiais na obra em questão, que nos remetam às cantigas de amigo?

Nessa direção, a fim de ratificar/retificar nossas suspeitas de possibilidades interpretativas, escolhemos como corpus canções, cujas letras em nossa opinião dão conta de caracterizar os principais recursos estilísticos utilizados por Chico Buarque nos níveis: fonológico, morfológico, sintático e semântico, e que fazem dele um dos poucos

compositores da Música Popular Brasileira (MPB) a conseguir subverter os valores mais simples das formas da língua em prol de uma riqueza expressional ímpar.

Por meio de uma pesquisa de cunho *indutivo*, que nos ofereceu um leque de diferentes caminhos para análise, perseguimos a seguinte meta: mostrar que a Estilística não está presente apenas nos livros de Retórica do passado, mas que ela é uma ciência com vezo semiótico-pragmático, integrada em nossa prática comunicativa cotidiana e demonstrada artisticamente no cenário de nossa MPB, muito particularmente na obra de Chico, a qual elegemos como objeto de estudo, e que existe, em algumas de suas canções, traços estilísticos herdados das cantigas medievais.

4 APRESENTAÇÃO DO CORPUS DE PESQUISA

A seleção de letras de músicas de Chico Buarque que compõem o corpus desse estudo está concluída, no entanto acreditávamos que algumas futuras leituras poderiam auxiliar-nos na identificação de traços medievais na obra do autor eleito para esta pesquisa, como fora o caso da inserção da letra de “Mulheres de Atenas, que não constava de nosso levantamento prévio (mas que se impunha em minha mente afetiva).

No entanto, demos prioridade aos três traços das cantigas medievais identificados por nós, que eram recorrentes na obra de Chico Buarque: a presença de refrãos entre as estrofes e o cantar no feminino, característica típica das *cantigas de amigo*.

No que tange às *cantigas de amigo*, o *cantar feminino* é o aspecto que mais nos impressiona e sensibiliza na obra buarqueana, por sua riqueza de detalhes e o conhecimento profundo da alma feminina, seja caracterizando o lirismo — quando retrata uma relação interrompida, desfeita ou impossível entre as duas —, seja enfocando os tipos marginalizados — particularmente as prostitutas, as lésbicas e as mães de delinquentes. Nesse sentido, buscamos não apenas identificar as traços estilísticos medievais, como também, apoiado em outras disciplinas periféricas aos estudos estilísticos — Semântica, Semiótica, Pragmática e alguns aspectos da Teoria da Literatura —, investigar a letra musical e extrair dela a sua riqueza textual em diferentes níveis. Portanto, analisamos, também, a maneira com que Chico Buarque lida com o comportamento e o sentimento da mulher em sua poesia: *a mulher como o sujeito do discurso*, apresentando *eus-líricos-múltiplos*, multifacetados, variando com a intenção de feminilidade desejada a ser abordada no texto musical.

Vale citar, ainda, a opinião de algumas mulheres a respeito dessa característica do referido compositor, conforme entrevista ao Jornal do Brasil (19/06/1994, Cad. B, págs. 01, 06 e 07):

RUTH ESCOBAR (produtora cultural): Os homens são reprimidos pelos arquétipos da mãe e do pai e têm medo de seu lado feminino. Chico não tem esse medo e por isso consegue falar tanto às mulheres. Sua compreensão da mulher não é só intelectual, mas profundamente sensível e delicada.

ROSE MARIE MURARO (feminista): Só um homem de sensibilidade consegue ter essa visão da mulher. Chico cria novos padrões tanto para o homem quanto para a mulher, porque ele é um novo homem.

MARTA SUPLICY (sexóloga): Ele invade o campo das mulheres de todos os ângulos e perspectivas...

Todavia, essa característica do poeta não é admirada apenas pelas mulheres. Atentemos ao que declara Carvalho (1984: 29) a esse respeito:

Acho que o “cantar feminino” é o traço poético mais importante deste artista, o mais evidente, o que mais salta aos olhos: poucos souberam traduzir tão bem o sentimento feminino quanto ele. (...) E é por essa característica feminina que Chico se diferencia fundamentalmente dos outros compositores — embora esteja presente, também, em outros poetas-compositores como Gilberto Gil (“Super-Homem”); Caetano (“Esse Cara” e “Menino do Rio”) e Gonzaguinha (“Explode Coração”).

Assim, dada a relevância do tema e sua relação direta com a proposta desta tese, destacamos, em nossa análise, os tipos femininos levantados em nossa pesquisa, que foram assim classificados, porém nem todos trabalhados:

1.1 A mulher abandonada: “Bastidores”, “Novo Amor” e “Atrás da Porta”;

1.2 A mulher mãe:

1.2.1 A mãe anti-maternal: “Uma Canção Desnaturada”;

1.2.2 A mãe de filho delinqüente: “O Meu Guri”;

1.2.3 A mãe que perdeu o filho: “Angélica”;

1.3 A mulher “marginalizada”:

1.3.1 Prostituta: “Anna de Amsterdã” e “Folhetim”;

1.3.2 A voz feminina homossexual:

1.3.2.1 lésbica: “Bárbara”;

1.3.2.2 gay: “Vida” e “Não Sonho Mais”;

1.4 A mulher seduzida: “Terezinha”, “Meu Namorado” e “A História de Lily Braun”;

1.5 A mulher submissa: “Sem Açúcar” “Com Açúcar com Afeto” e “Palavra de Mulher”;

1.6 A mulher sonhadora: “A Violeira”;

1.7 A mulher ameaçadora: “Gota d’água”;

1.8 A mulher sensual e erótica: “Tatuagem”, “O meu Amor” e “Joana Francesa”;

1.9 A mulher ativa: “Sob Medida” e “Bem-Querer”;

2.0 A mulher adolescente: “Ai, se Eles me Pegam Agora”;

2.1 A mulher politizada: “Tire as Mãos de mim” e “Fortaleza”

2.2 A mulher refeita do abandono: “Olhos nos Olhos”

Há, ainda, em relação à voz feminina, duas letras com as quais trabalhamos: “Sem Fantasia” e “Eu te Amo”, que estão à parte das classificações acima descritas por serem um discurso cem por cento feminino, ou seja, as letras retratam um diálogo entre dois casais, no qual se tem a fala do homem e a fala da mulher.

Em relação às *cantigas de amigo*, selecionamos um corpus extenso que atende às seguintes características dessa modalidade textual: o amor platônico; o sofrer de amor — a *coita* —; um cavalheirismo amoroso; uma submissão em relação à amada; e a mulher idealizada. Contudo, gostaríamos de salientar que este foi um levantamento prévio, e que sabíamos que poderia sofrer alterações e, quando falamos em alteração, referimo-nos tanto à exclusão quanto à inclusão de letras musicais; pois essa seleção obedeceu a um critério rígido: a presença de um *eu-lírico*, ou seja, textos apenas escritos em primeira pessoa. Não discordamos, em nenhum momento, de que existe certa presença de estrutura medieval em letras como “Valsinha”, “João e Maria”, “Olê, Olá”, “Carolina”, “Cotidiano” “Tanto Amar”, tanto em nível de *cantigas de amor* quanto em *cantigas de amigo*; pois observamos, nesses textos, características como o distanciamento amoroso, a “confidência”, os ambientes plebeus etc. No entanto, a ausência de um narrador em primeira pessoa ou a fala masculina coibiram-nos de acrescê-las ao corpus.

São as seguintes as letras observadas na obra buarqueana que, acreditamos, estão relacionadas com uma herança estilística medieval das *cantigas de amor*: “Desencontro”; “A Rita”; “Desalento”; “Trocando em Miúdos”; “Já Passou”; “Morena dos Olhos d’Água”; “Quem te Viu Quem te Vê”; “Será que Cristina Volta”; “Até Pensei”; “Essa Moça Tá Diferente”; “Olha, Maria”; “A Rosa”; “As Vitrines” e “Sílvia”. No entanto, não serão analisadas, devido ao enfoque da pesquisa estar centrado *nas cantigas de amigo*.

Como se pode ver, na verdade, o trabalho foi desenvolvido com um corpus que se de *cantigas de amor* e uma identificação de letras com o cunho mais centrado nas

cantigas de amigo; no entanto, isso não significa dizer que não possa haver um “diálogo” entre eles, ou seja, sabemos que o uso do refrão e do paralelismo são características das *cantigas de amor*, mas nada impede que também apareçam nas *cantigas de amigo*, uma vez que as letras de música não obedecem às normas medievais, são apenas resquícios, uma herança de traços estilísticos dos poemas produzidos naquela época.

Dadas as justificativas e os critérios de seleção do corpus, passemos à fundamentação teórica, que foi a “bússola” de nossa pesquisa.

5 FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICO-METODOLÓGICA

Caminhos percorridos pela Estilística

A palavra estilo, que começa por significar o instrumento pontiagudo (stylus) com o qual se escrevia sobre tabuinhas cobertas de cera, adquire desde tempos remotos o significado de modo de escrever. (Matos, 2001: 155)

Do ponto de vista cronológico, a Estilística é uma ciência bastante recente. Foi inaugurada em 1902 por Charles Bally, e como bem assinalou Chaves de Melo (1976: 15) *até hoje está procurando seus direitos de cidadania, ou seu foral, no reino das disciplinas lingüísticas*. No entanto, foi efetivamente a partir da Estilística "idealista" de Leo Spitzer, seguida então por Dámaso Alonso e Amado Alonso — que se distinguiam dos princípios de Bally, Vossler e Auerbach pela modernidade — que os estudos da expressão literária começaram a tomar impulso, dando início a uma reformulação crítica no processo literário, isto é, a velha retórica cede lugar a uma "nova retórica" (Estilística), em cujas premissas já não se exige o uso de uma "língua bonita", congelada pelas regras dos gramáticos. *A língua, sendo uma expressão do homem, evolui com o homem, com os costumes, os ideais e os usos que ela exprime* (Guiraud, 1970: 52). Essa "nova retórica" implica a alteração conceitual de linguagem e estilo. Assim, podemos constatar que se multiplicam as interpretações em torno da Estilística, ao longo dos anos, após sua inauguração.

Neste capítulo, evidenciamos como divergem os tratadistas da Estilística na análise conceitual desse assunto. O conceito tradicional mostra a Estilística como ciência e arte do *estilo* e consagra seus capítulos *à correção da língua, às regras do bem escrever e do bem falar* (Albalat, 1928: 166). Atualmente o termo *estilística* replenou-se de outras significações. Após o advento da Lingüística de Saussure e dos estudos realizados cientificamente por seus discípulos, novos horizontes se descortinaram para o desdobramento das pesquisas lingüísticas, surgindo, então uma Estilística, com ares de ciência.

No dizer de Marouzeau (1969: 21) *a Estilística é uma ciência a ser criada*. Por não possuir âmbito delimitado, é que oferece tantas dificuldades a uma conceituação

clara e exata. Os lingüistas que trataram da Estilística divergiram muito, por encararem o assunto em facetas diferentes, pois o pensamento conceitual não era e não é uno, não está ainda concretizado numa fórmula que defina o verdadeiro conteúdo, os verdadeiros objetivos da novel ciência. Tal fato talvez decorra, ainda no dizer de Marouzeau (1969: 18) de os objetivos da Estilística serem apontados na observação *das ações, constantes ou passageiras, as tendências, as necessidades, as intenções, as razões, obscuras ou conscientes que num caso dado, podem ser invocadas para explicar escolha da expressão pela qual o enunciado é resultante*. O pensamento marouzeuniano associa-se ao pensamento de Maurice Grammont.

Para Maurice Grammont (1950: 58), a Estilística será o estudo da *Psicologia Lingüística*, isto é, o estudo da obra literária como codificação de *sugestões e evocações do artista*. Através dos poemas, das páginas dos romances e das letras musicais, estuda-se a psicologia do poeta, do romancista ou do compositor.

Charles Bally apresenta, na Estilística, o estudo da distinção fundamental entre *língua e linguagem*. No seu âmbito, envolve todas as potencialidades expressivas de uma língua e que podem efetivar-se nas mais diversas circunstâncias do uso da mesma. Esse conceito de Bally especifica três graus de Estilística (Martín, 1973: 162):

Estilística Geral ou da linguagem, que se aplica ao estudo das tendências e suas manifestações na língua.

Estilística Particular ou da língua, que se preocupa em averiguar como certa comunidade lingüística reflete sua mentalidade no idioma correspondente.

Estilística Individual que apresenta as características ideológicas, temperamentais, no sistema expressivo de uma pessoa.

Karl Vossler e Croce voltam-se especialmente para o estudo da Estilística literária com um pendor historicista. O que interessa ao estilólogo é a língua culta, língua literária. Para eles, a Estilística não existe para o estudo da língua popular (o folclore, as contribuições populares no reino da arte de nada valem), como defendia Oskar Weise que considerava a Estilística um estudo da língua como criação artística do povo (Ribeiro, s/d: 15).

Um outro estilólogo da mesma corrente dos acima citados é Leo Spitzer, entretanto com certo distanciamento, como nos mostra Leão (1960: 70-74):

É verdade que a filiação crociana reúne Vossler e Spitzer: consideram toda expressão verbal como criação. Digamos entre parênteses que, ao aderirmos à sovada ‘filiação crociana’, não queremos dar valor histórico à expressão. Contra isso já protestou Spitzer, alegando não conhecer Vossler nem Croce à época de seus primeiros trabalhos. Entretanto, em outro trecho de sua obra, esclarece que vem cultivando a investigação estilística como ‘realização prática das idéias de Vossler’. Acreditamos não serem incompatíveis as duas declarações, desde que consideremos a diversidade de época dos estudos. (...)

Segundo Croce, a linguagem é som, articulado para a expressão; na medida em que é expressão, é arte; e, na medida em que é arte, é produto de um espírito. Aqui encontramos reunidos de novo, Vossler e Spitzer, quando interpretam o sistema lingüístico de um poeta como expressão de sua personalidade. Entretanto, aí também começa a divergência. Vossler é mais crociano que Spitzer: àquele interessa o aspecto estético da língua; a este, a estrutura psicológica do autor.

E há mais: Vossler não se contenta com a interpretação estilística da obra. Depois de surpreender a personalidade poética — que muitas vezes coincide com a do homem — procura dar-lhe contorno espacial e temporal, trata de integrá-la no ambiente cultural da nação e da época a que pertence. Por isso, já se quis resumir a obra crítica de Vossler em duas palavras: dialética e integração. Dialética formal e integração histórica.

A crítica de Spitzer é sempre imanente à obra, que, por natureza, é uma *coisa mental*. A de Vossler, sem perder de vista o seu objeto, considera-o uma *coisa histórica*, inseparável dos outros fatos da civilização. Enquanto Vossler escreve uma história da literatura italiana, um ensaio sobre o siglo de oro espanhol, Spitzer renuncia, voluntariamente, a toda contribuição da história literária sobre o texto ou o autor. Um de seus estudos sobre Villon traz um título que vale por declaração de princípios: *Étude a-historique d'un texte*.

Consegue, como quer Croce, captar a identificação essencial de palavra e poesia? Nem sempre. Mas há outra coisa que sempre alcança: aproxima-se do autor que analisa com simpatia e calor humano, dá-nos um espetáculo admirável de inteligência e estilo.

Vemos então que, na consideração dos problemas estilísticos, não é possível a unilateralidade. É necessária a amplitude de horizontes e de idéias. Com Alonso Martín (1953: 28) admitimos duas estilísticas:

Estilística lingüística: estuda as modalidades da língua corrente, popular. Estuda o folclore e a força expressiva da língua informal.

Estilística literária ou ciência da literatura: volta-se para os problemas da língua erudita, da língua estilizada.

Somente com Amado Alonso vamos ter essas duas correntes como complementares e não distintas. Como afirma Martins (1997: 10) *Em sentido mais restrito, estilo é o uso especial do idioma pelo autor, uma mestria ou virtuosismo idiomático como parte da construção. Em sentido amplo, estilo é toda revelação do artista, é o homem, conforme a expressão de Buffon: “le style c’est l’homme même”*.

Dessa maneira, a Estilística moderna endossa os critérios, quase antagônicos, de Oskar Weise e de Karl Vossler e aproxima-os do sistema de Marouzeau na modalidade de encarar o estilo como elemento de escolha da expressão artística pelo autor. Conclui-se, assim, que a Estilística literária ocupa-se de amplo mister no estudo da língua e dos processos artísticos usados pelos poetas e cultores do idioma.

A figura mais representativa dessa modalidade estilística é, sem dúvida, Dámaso Alonso. Esse autor elaborou trabalhos fecundos, em que a obra artística toma vida, amplitude e expressão. A análise de um poema, de um livro ou de uma letra de música é um revolver de sistemas literários que entraram na formação do autor; um renascer de imagens que inspiram o escritor na sua linguagem com a natureza ou com a sua concepção artística.

A Estilística literária abrange um mundo desconhecido e desvenda *mares nunca dantes navegados*. Sob os dedos do estudioso tudo revive, tudo se reanima, para a festa da compreensão do texto, para a revivescência de imagens que pairaram nos sonhos do artista! A prática da Estilística literária exige conhecimentos vastos de literatura, muita meditação e uma alma ligada à obra analisada.

Finalizando, Yllera (1979: 18-58) fornece uma boa síntese e comentário das principais teorias estilísticas, mostrando que os estudiosos dessa disciplina não são dogmáticos no que concerne à metodologia, pode-se mesmo dizer que, além de criadores, são criativos. Debrucemo-nos sobre os métodos por eles levantados, que nos permitem observar a forma como trabalham os textos, e que contêm, além disso, um notável interesse aplicativo. Vejamos a tabela a seguir:

CORRENTE	ESTILOLOGO	CONCEITUAÇÃO
DESCRITIVA	Chales Bally Marouzeau Cressot	Investigar a expressão dos fatos da sensibilidade pela linguagem e a ação dos fatos de linguagem sobre a sensibilidade. Inicia-se, assim, a <i>Estilística da língua ou da expressão lingüística, que se ocupa da descrição do equipamento expressivo da língua como um todo, opondo a sua Estilística ao estudo dos estilos individuais e afastando-se, portanto, da literatura.</i> (Martins, 1977: 4)
RETÓRICA	Dubois	<i>Utilizar os métodos lingüísticos para a análise do texto literário e transpor o conceito de função poética, formulado por Jakobson, para o de função retórica. (...) Resta dizer que a retomada dos esquemas retóricos procura estender-se a outras linguagens, como a da publicidade ou a do cinema.</i> (Monteiro, 1988: 184)
HISTÓRICA	Auerbach Vossler Croce Bousoño	Investigar o estilo de cada autor, determinando-lhe o contexto espiritual e analisando-o justamente como forma de interpretação e transmissão do real. Por essa razão, tal estudo está voltado para as idéias e para as formas sociais, como fundamento de uma história das mentalidades e da cultura.
IDEALISTA	Leo Spitzer Dámaso Alonso Amado Alonso G. Devoto José Luis Martín Helmult Hatzfeld	Recusar a divisão tradicional entre o estudo da língua e o estudo da literatura, instalar-se no centro da obra, procurando a sua chave na originalidade da forma lingüística — no estilo, pois esse método de análise se assenta sobre a noção de <i>motivação</i> do signo poético, ou seja, tentar reproduzir a intuição que deu origem à obra.
ESTRUTURAL	Riffaterre Samuel Levin L. Dolez&el	Basear-se na objetividade, em critérios capazes de “frear” as inferências do leitor; <i>por isso, o trabalho de interpretação tem que centrar-se apenas nos fatos estilisticamente marcados</i> (Monteiro, 1998: 182). Riffaterre (1971: 121) afirma <i>que o poema não apenas é escrito num código que lhe pertence, mas a chave desse código se encontra no próprio texto.</i>
FUNCIONAL	Cohen Guiraud Raúl Castagnino	<i>Procurar a originalidade na síntese de correntes diversas e tentar reconciliar as várias tendências estilísticas. Sentir a necessidade de reintegrar a retórica no quadro epistemológico da lingüística e de reconciliar a estilística lingüística com a crítica literária. (...) Cada obra é uma língua desconhecida, uma incógnita lançada à imaginação do espectador. Em cada obra o sentido de uma palavra depende das suas relações com as outras na própria obra.</i> (Yllera, 1979: 50)

Ainda há, também, nomes consagrados nos estudos estilísticos, não por terem participado ativamente na formulação das correntes citadas, mas por terem defendido as já existentes, como Mattoso Câmara, Chaves de Mello, Rodrigues Lapa, F.L. Lucas,

Silveira Bueno (descritivistas); Enkvist, G. Hough, T. Sebeok (funcionalistas), Murry (idealista).

Novos nomes vêm ganhando destaque nessa área, na contemporaneidade: José Lemos Monteiro (idealista), Nilce Sant'Anna e André Crim Valente (funcionalistas); Darcilia Simões (semiótico-funcionalista), Maria Teresa P. Gonçalves (descritivista), Castelar de Carvalho (funcionalista-descritivo), etc.

Lembrem-se ainda os nomes de autores que se ocuparam da estilística aplicada, tais como: Othon Moacir Garcia, Antonio Candido, Hécio Martins, Gilberto Mendonça Telles, Osvaldino Marques, Maria Nazareth Lins Soares, Davi Damasceno e Paulo Rónai.

Estilística e Retórica

Além disso, se é vergonhoso não poder defender-se com o próprio corpo, seria absurdo que não houvesse vergonha em não poder defender-se com a palavra, cujo uso é mais próprio ao homem que o corpo. (Aristóteles, 1998: 34)

É de conhecimento de todos o significado de pertinência que a Lingüística dá para o estudo da significação. À Lingüística não interessam os modos como se processam a enunciação (pausada, irritada, cochichada, etc.) possivelmente porque, ao se apoiar no significado, não dê relevância aos múltiplos efeitos que essas modalidades produzem, uma vez que não são pertinentes ao sistema (Possenti, 1993: 174). Mas o são nos atos discursivos. E são exatamente aqueles elementos que individualizam o discurso. Assim, seguindo essa esteira de raciocínio, pode-se migrar do *macro* para o *micro*, isto é, sair do estilo coletivo para um estilo individual, pois, ao compor um texto, o autor mostrará um insubornável lastro de individualidade — informação, cultura, sensibilidade, idade, experiência vital —, mesmo que essa produção seja oriunda da leitura de um outro texto. É nesse momento em que vemos como a Estilística se funda no ato de que, a despeito do convencionalismo, a linguagem humana é um instrumento de intercomunicação, a gramática normativa *norteia* a língua, mas não há palavras ou construções que, usadas por diferentes indivíduos, sejam exatamente iguais ou alcancem o mesmo conteúdo: conceptual, emotivo, intencional e estético. Por isso, o conceito de *fato estilístico* é ao mesmo tempo lingüístico, psicológico e social, além de estético, *porque seu objetivo geral é tornar o texto compreensível; e o particular, criar beleza por meio da palavra* (Cressot, 1980: 15).

Assim, começamos por diferenciar Gramática Normativa, Retórica e Estilística. *Gramática e Retórica atendem ao fato comum, uniforme e externo da língua; já a Estilística atende ao ditame íntimo e individual* (Castagnino, 1971: 223). Embora todas sejam investigadas através de uma linguagem una e convencional, quem a utiliza o faz diferentemente dos outros em cada circunstância, uma vez que a criação de um texto está carregada de traços da personalidade do autor. Daí que, embora todos possam escrever com apuro gramatical ou com ajuste retórico, nem todos podem fazer com originalidade, pois esta só depende do maior ou menor grau de desenvolvimento da individualidade. Nesse sentido, podemos entender que a Retórica se ocupa daquilo que torna

o discurso específico e de como essa especificidade contribui para a sua eficácia. Já a Estilística, como área de conhecimento, ocupa-se das especificidades típicas.

Na história da Retórica, porém, constantemente os retores se ocupavam de estabelecer estilos. Quando se escrevia nos tratados de Retórica que o discurso devia ter um exórdio, uma partição, uma argumentação, um epílogo, etc., definia-se um estilo (Reboul, 1998: 55). Quando se dizia que o discurso devia ser claro, elevado, harmonioso, etc., estava-se a definir estilo.

Os retores confundiram fatos de estilo com fatos que dizem respeito à Retórica. Esse tipo de confusão levou a equívocos como o de considerar os recursos retóricos como "figuras de ornamentação". O equívoco se explica a partir da dicotomia que se praticava na Retórica Antiga entre o estilo ático e o bizantino. *O estilo ático era entendido como aquele que primava pela concisão, racionalidade, contenção, o discurso enxuto, enfim. O estilo bizantino, porém, era entendido como o que prima pela opulência, pela exuberância, no qual o lógico é substituído pelo analógico, enfim, um discurso barroco* (Delas & Filliolet: 1975: 20).

Com isso, concluímos que os retores antigos entendiam que havia dois discursos sobre o mesmo tema, um em estilo ático e outro em estilo bizantino e diferenciavam-se basicamente pelo uso exacerbado de recursos retóricos no estilo bizantino. Então julgavam que os recursos retóricos eram sempre próprios para as finalidades ornamentais do estilo bizantino e só para elas. Desatentos, esses retores não percebiam que o estilo ático também era rico em recursos retóricos.

A confusão que os retores fazem entre fatos de estilo e fatos retóricos, levou alguns desses estudiosos a dizer que os recursos retóricos eram próprios da linguagem da paixão. Para fazerem essa afirmação, baseavam-se na constatação de que o discurso produzido em condições emocionais tensas costuma ser rico em *tropos*, e é esta a diferença básica para com o discurso racional. Novamente uma característica de estilo é generalizada indevidamente na Retórica.

A Estilística não existe para impor normas sobre como deve ser o discurso, isso compete às Retóricas, que dizem, por exemplo, o que é concisão, como obtê-la e que efeitos dela tirar, principalmente na argumentação (Plebe & Emanuele, 1992: 31). Mas a Estilística não é normativa, não estabelece se a concisão é desejável no discurso, apenas

analisa nele determinados usos. Por não ser normativa, a Estilística goza de má fama entre alguns estudiosos, o que se estende à Retórica, já que nem todos diferenciam uma da outra. É preciso avaliar a normatividade de forma conseqüente, pois ela não é, em essência, ruim ou boa. É certo que temos exemplos em que ela descambou para o dogmatismo e produziu efeitos desastrosos. Citemos como ilustração as regras de versificação dos parnasianos. O poema tinha de ser *rimado, metrificado, ritmado segundo formas fixas*. Para facilitar essa tarefa virtuosista, criaram as licenças poéticas como encaideamentos, sístoles, diástoles, inversões sintáticas bruscas, palavras supérfluas para completar metro, etc. Ou seja, para não macular um aspecto da forma, criavam-se licenças de efeito até cômico que deterioravam a forma em outro aspecto. Entretanto, nem toda normatividade é maligna, ela tem uso apropriado e necessário em muitas ocasiões.

Correntes estilísticas norteadores desta tese

E aqui tocamos no ponto crucial: a escolha. Ai está a alma do estilo. A língua oferece possibilidades: o sujeito elege uma e rejeita a outra. (Chaves de Melo, 1976: 23)

A Estilística é uma disciplina lingüística que se fundamenta nos fatores de expressividade e afetividade; seu papel é depreender todos os processos lingüísticos que permitem a atuação da manifestação psíquica e do apelo dentro da língua intelectual. (Mattoso, 1975: 137). Com base nessa assertiva, ousamos dizer que a Estilística é uma espécie de "psicologia lingüística", destarte, a moderna noção de estilo, envolvendo a compreensão do autor e da obra, deixou de ser formal, retórica ou gramatical, para ser psicológica. Assim, a Estilística ocupa-se, primordialmente, da função afetiva da linguagem.

Outrossim, o estilo é visto como um processo que exige conhecimento, gosto, requinte, senso de proporção e adequação, musicalidade, ritmo, novidade, poder de surpresa e constante reinvenção. Cremos pertencer a Sílvia Elia uma das melhores caracterizações de *estilo*, quando diz: *Estilo significa o máximo de efeito expressivo que se consegue obter dentro das possibilidades da língua. (Apud: Chaves de Melo, 1976: 24).*

Infelizmente, porém, há um grande ressentimento em nossa cultura lingüística, tomada essa expressão no sentido amplo de estudo das Letras, pela ausência de uma tradição de pesquisas estilísticas, seja da Estilística como ciência da expressão, seja da crítica estilística que aponta para a escrita literária.

Tal desinteresse por esse tipo de estudo ocorre devido a dois conceitos falhos. O primeiro deles é que durante muito tempo prevaleceu entre nós as noções da antiga retórica, confundindo a Estilística com a parte da gramática que estuda as figuras de linguagem e os recursos poéticos. O segundo conceito falho é que *os raros estudos acerca da expressão estilística literária têm-se limitado ao círculo restrito do meio universitário, distantes, portanto, do público maior interessado em Letras (Guiraud, 1970: I).*

Destarte, tentando contribuir para o desfazimento desses antigos conceitos e equívocos, optamos por trabalhar com um corpus de letras de música, porém, com diretrizes bastante diferentes daquelas que estamos acostumados a ver como modelo de aná-

lise estilística. Assim sendo, dentro do vasto campo da Estilística, optamos pela Estilística literária para a abordagem e elaboração deste estudo.

Não seguimos, entretanto, uma linha de análise centrada em um único estilólogo, trabalhamos com concepções combinadas de diferentes correntes que sejam pertinentes ou que se encaixem à proposta do trabalho. Aplicamos modelos e conceitos de Spitzer, Vossler, Guiraud, Amado Alonso, Castagnino, entre outros, por serem estudiosos da Estilística com visões diferentes, mas que se complementam em nossa proposta. Tal fato procede em virtude da grande maleabilidade com que Chico Buarque trabalha as palavras em suas letras de música; logo, não nos podemos ater a um único ponto de vista ou modelo teórico. Em outras palavras: visando a descrever o objeto por um ângulo que melhor se ajuste ao destaque das características em questão, nos dispusemos a reunir correntes teóricas que possam, de alguma forma, cercar o objeto e enriquecer-lhe a análise.

Seguindo a definição de que

a tarefa da Estilística literária é examinar como é constituída a obra literária e considerar o prazer estético que ela provoca no leitor; cremos que o que interessa nesta análise é a natureza poética do texto. Traços lingüísticos, dados históricos, ideológicos, sociológicos, psicológicos, geográficos, folclóricos etc., a visão de mundo do autor, tudo se engloba no valor estético da obra, que está impregnado do prazer do autor de criá-la e que vai suscitar no leitor um prazer correspondente (Martins, 1997: 10),

e tal conceituação corresponde bem ao que pretendemos fazer: uma pesquisa bibliográfica, sobre um corpus formado por letras de música de Chico Buarque, cuja leitura não poderá ser concebida como a única possível, mas como uma possibilidade de interpretação para o recorte de obra eleito. A despeito da sempre impossibilidade de esgotar quaisquer corpus em análise, temos claro que um enfoque estilístico mais profundo pode levar-nos a conclusões finais até então não projetadas.

Passaremos então à formulação de nossa especial moldura teórica.

A Estilística no eixo da Pragmática

A distinção saussuriana entre langue/parole revelou-se das mais fecundas para todo o desenvolvimento da Lingüística desde os fins do século XIX. Saussure parte do princípio de que a linguagem humana é uma abstração, uma potencialidade: ela consiste na capacidade que o homem tem de comunicar-se com os seus semelhantes por meio de signos verbais. A linguagem abrange, então, fatores físicos, fisiológicos e psíquicos e, por conseguinte, o homem possui a faculdade de criar ou alterar esses diversos meios e formas de contato para a mútua compreensão através da palavra, da mímica, dos gestos, do jogo corporal, da expressão fisionômica, etc.

Por langue, *língua*, Saussure designava o próprio sistema da língua, isto é, o conjunto de todas as regras (fonológicas, morfológicas, sintáticas e semânticas) que determinam o emprego dos sons, das formas e relações sintáticas, necessárias para a produção dos significados. Nas palavras de Barthes (1972: 17) seria *língua o conjunto sistemático das convenções necessárias, para a comunicação indiferente à matéria dos sinais que a compõem*.

A característica essencial da parole, *fala* ou *discurso*, é a *liberdade das combinações* (Saussure, 1972: 192). A parole aparece aí como uma combinação individual que atualiza elementos discriminados dentro do código: assim, *a langue é a condição para a existência do indivíduo* (Saussure, 1972: 26). Em resumo, para Saussure, a linguagem é a soma da língua e do discurso; a língua é a linguagem menos o discurso. *E, a parole se assimila à natureza do acontecimento* (Saussure, 1972: 26). A dicotomia que Saussure batizou de langue/parole recebeu algumas reformulações no decorrer de sua existência, como se nos mostra a tabela abaixo:

AUTOR/OBRA	LANGUE	PAROLE
Ferdinand de Saussure (1969)	Produto social da faculdade da linguagem e um conjunto de convenções necessárias, adotadas pelo corpo social para permitir o exercício dessa faculdade nos indivíduos.	Combinações individuais, dependentes da vontade dos que falam; atos de fonação igualmente voluntários, necessários para a execução dessas combinações.
Mattoso Câmara (1973)	Sistema de elementos vocais comum a todos os membros de uma dada sociedade e que a todos se impõe como uma pauta ou norma definida.	Atividade lingüística nas múltiplas e infundáveis ocorrências da vida do indivíduo.
Edward Lopes (1985)	Conjunto de todas as regras (fonológicas, morfológicas, sintáticas e semânticas) que determinam o emprego dos sons, das formas e relações sintáticas, necessárias para a produção dos significados.	Liberdade das combinações dos signos lingüísticos
Ingedore Koch (1995)	Reflexão de pensamento e conhecimento de mundo;	Manifestações lingüísticas produzidas por indivíduos concretos em situações concretas, sob determinadas condições de produções;
	Unidades pertencentes aos diversos níveis da língua (fonologia, morfologia, sintaxe, etc.);	Combinações das unidades lingüísticas em frases;
	Posição, no sistema, de regras combinatórias.	Capacidade que tem o ser humano de interagir socialmente por meio de uma língua, das mais diversas formas e com os mais diversos propósitos.

Quando Charles Bally, discípulo de Saussure, apresentou o seu livro *Traité de Stylistique Française*, percebia-se, claramente, que a obra continha os fundamentos de uma Estilística descritiva, baseada na langue: *o estudo dos fatos de expressão da linguagem organizada, do ponto de vista de seu conteúdo afetivo, isto é, a expressão dos fatos da sensibilidade pela linguagem e a ação dos fatos da linguagem sobre a sensibilidade* (Castagnino, 1971: 33). Tal estudo fora aceito a priori, mas bastante contestado posteriormente, o que levou Bally (1957: 100) a repensar suas idéias:

A Estilística não é o estudo de uma parte da linguagem: é-o da linguagem inteira, observada de um ângulo particular. Nunca pretendi (isto para responder a uma crítica que me foi feita) que a linguagem afetiva exista independentemente da linguagem intelectual, nem que a Estilística deva estudar a primeira excluindo a segunda, o que faz é estudar ambas em suas relações recíprocas e examinar em que proporção se aliam para compor tal ou qual tipo de expressão.

Contudo, isso não foi o suficiente para que a visão de Bally continuasse como a vigente, ao longo dos anos, estudiosos começaram a perceber que mais do que estar associada à langue, a Estilística estava associada à parole. Começou a haver um reconhecimento do caráter individual de toda a expressão literária (como defendiam os estilólogos idealistas), o caráter peculiar de um povo ou região (como pensava Oskar Weisse), ou mesmo a idéia de que o objeto da Estilística é a totalidade de elementos significativos da linguagem (conceptuais, imaginativos, afetivos), que tal estudo é especialmente fértil na obra literária, mas que a fala literária e a corrente são apenas graus de uma mesma coisa (funcionalistas).

Dessa forma, percebemos que o olhar estilístico moderno não se limita apenas à forma, à normatividade, desprezando o uso; ao contrário, tal olhar parte do uso, seja literário, seja normativo seja pessoal, para uma análise mais abrangente acerca do fato estilístico, por isso faz-se mister situar a Estilística no eixo da Pragmática Lingüística que é uma disciplina em que se pretende, após estudar o fenômeno da significação no nível da frase, do texto e da enunciação, analisar a relação entre o significado da expressão lingüística e sua força comunicativa, salientando o modo como essa relação é entendida numa abordagem funcionalista.

A Pragmática ocupa-se dos *efeitos práticos* no uso da linguagem, partindo do princípio de que *falar é agir*. Há, na linguagem, enunciados que, no momento mesmo da sua enunciação, produzem a ação enunciada, e a diferença de resultados decorre, em termos pragmáticos, das circunstâncias da enunciação. Teoricamente, trata-se da *dimensão performativa da linguagem* que põe em relevo a importância do contexto e das circunstâncias da enunciação na afirmação de legitimidade dos enunciados.

Falar é agir, fazemos coisas quando falamos, a linguagem influencia a relação entre os interlocutores, cria e modifica expectativas, crenças, desejos (e desejos, via de

regra, pedem para ser vividos na linguagem e, desse modo, permanecerem vivos)... A *performatividade* decorre do fato de a linguagem não ter uma função essencialmente representativa da realidade — a linguagem não funciona por mimesis, ela age sobre aquilo que fala e age sobre quem fala, no nosso caso, ela agirá sobre nós, ouvintes ou leitores da obra de Chico Buarque.

Ilustrando:

— *Eu te batizo, em nome do Pai, do Filho e do Espírito Santo!* — após tais palavras, o indivíduo deixa de ser pagão, na perspectiva católica.

As relações humanas são trabalhadas pela linguagem — verbal, gestual, pela linguagem do silêncio (que pode ser silenciamento imposto, coagido ou, apenas, ausência de palavras): *Você diz que diz em silêncio o que eu não desejo ouvir* (Caetano Veloso). A nossa relação com o mundo nunca é direta, imediata, mas sempre mediada pela linguagem, pelo simbólico.

Entendemos, então, que a Pragmática recusa princípios imanentes, recusa *absolutos* (o que, de certa forma é compensado pela perspectiva semiótica, que preserva a imanência do signo, sem, contudo, prejudicar a interpretação do signo em contexto de uso). Não exalta o sujeito, não lhe reconhece soberania sobre o dito, mas também não o humilha submetendo-o a uma ordem transcendente. A consciência não é imediata, toda consciência imediata é falsa consciência e, por isso, suspeita. Em termos hermenêuticos, *a consciência resulta de uma tarefa — o conhecimento que cada um tem de si próprio é um espelho dos seus objetos, das suas obras ou atos* (Ribeiro, 1969: 172). A reflexão sobre si é mediada pelas expressões nas quais a vida se objetiva, pelos signos do ato de existir.

A reflexão faz-se por retorno de uma decifração aplicada aos documentos da vida, aos atos e obras que testemunham em cada um o esforço e o desejo de existir. Ou dito de outro modo, a consciência emerge de uma *lógica da relação* com as coisas e, essencialmente, com os outros (Koch, 1996: 91). A subjetividade é atravessada pela alteridade, ela resulta de um processo de diferenciação. As diferenças de cada um não são prévias, não são absolutas, mas são tarefas de diferenciação.

A dimensão pragmática condiciona, pois, o desenvolvimento científico — a Sintaxe e a Semântica da argumentação e da demonstração são enquadradas pela historicidade

dade dos saberes, entre perspectivas ou campos disciplinares diferentes. A ênfase neste ou naquele detalhe, o encadeamento das dúvidas ou das hipóteses, a organização metodológica, os pré-conceitos e pré-suposições, o contexto político e cultural, as perspectivas de aplicação da teoria, as possibilidades e domínio da técnica etc. não constituem apenas o cenário exterior da investigação, constituem e instituem, no entanto, o próprio trabalho científico.

Assim sendo, podemos definir a Sintaxe, a Semântica e a Pragmática da seguinte forma: a Sintaxe estuda as relações internas que mantêm os signos entre si; a Semântica trata da relação dos signos com o seu significado, logo, com o mundo; e a Pragmática prende-se aos signos na sua relação com os seus utilizadores. De forma generalizante, as palavras-chave desta tricotomia são *gramática — ontologia — uso*, ou ainda, *forma — significação — contexto* (Koch, 1996: 98). O que há de insatisfatório nessa divisão da linguagem é que não podemos isolar esses níveis: Será possível tratar a Sintaxe sem introduzir considerações semânticas? A Sintaxe não é uma questão pragmática? Cremos que sim, e tal crença fica corroborada, quando consultamos Monteiro (1998: 185):

As figuras de pensamento (...) rompem com os aspectos lógicos do discurso e, por isso, se caracterizam como *metalogismos*. As noções de sentido literal, uso e desvio, não bastam para explicar os metalogismos; estes estabelecem sempre referências necessárias a dados extralinguísticos e, por isso, constituem hoje campo fértil para os estudos da Pragmática.

A Pragmática da comunicação é o lugar das *heterogeneidades*. O caráter processual do sentido resulta numa multiplicidade heterogênea. A significação não está previamente no código, é o uso que operacionaliza e recria o valor dos signos. Os jogos de linguagem reenviam-nos para uma lógica do possível não limitada por uma significação a priori.

A significação é constringida pela compreensão, pois a relação interlocutiva impõe uma “bi-codificação” e uma “bi-contextualização”: dois códigos e dois contextos entram em confronto e determinam a produção do sentido e das referências, ou seja, a compreensão do enunciado dependerá de quem a ouvir. Com essa visão, encontramos um grande ponto de interseção entre Pragmática e Estilística (Castagnino: 1971: 41):

A Estilística pressupõe uma tarefa de progressivo desbaste e penetração no texto, tanto para arrancar-lhe os efeitos que produz, de sua técnica, do estilo, como para chegar às vivências primeiras que explicam sua origem. Essa tarefa constitui a análise literária, introdução sistematizada a uma Estilística integral.

Assim, acabamos por ver o outro como vemos o mundo: significando-o, imaginando-o, figurando-o. E a figuração humana está submetida a juízos éticos de transfiguração (figuração positiva) ou desfiguração (figuração negativa).

A Estilística entre a Semiótica e a Pragmática

De todo este preâmbulo teórico destinado a situar o leitor em nosso entendimento dos conteúdos semióticos e pragmáticos que visitamos, esclarecemos que o fundamental é a percepção de que o signo, tornado texto (outro signo) se põe a serviço de veicular significados que, por sua vez, devem negociar sentidos entre os interlocutores. A Semiótica se ocupa da semiose em si, do complexo processo de produção de significados e sentidos. A Pragmática, a seu turno, analisa o signo nas relações emergentes da interação, levando em conta as condições de produção do signo e da ação de seus produtores (locutor/alocutário). Assim sendo, impôs-se-nos trazer essas duas ciências, que reputamos auxiliares, como suporte da análise estilística que nos propusemos fazer.

Entendemos que a análise é uma interpretação, uma re-significação, logo, é um trabalho semiótico-pragmático, uma vez que é realizada por um sujeito emoldurado num contexto xis com propósitos zê; logo, sua análise é produto de sucessivas semioses, gerenciadas pelos recortes gramaticais e pragmáticos que situarão dialectologicamente as escolhas presentes nos textos-corpus e possibilitarão demonstrarem-se hipóteses interpretativas construídas pelo sujeito pesquisador, como bem enfoca Simões (2006):

Aí ressurge a estilística como a grande organizadora dos ditos, dos enunciados. É por meio da estilística que se tem acesso a um conjunto de “instruções” sobre o funcionamento eficaz das formas de dizer. É de interesse estilístico também a escolha do registro que, por sua vez vai determinar a seleção vocabular e as combinações sintagmáticas que mais se adaptem à formulação textual pretendida.

Ao lado da estilística vem a semiótica, tomando os signos verbais ora como *ícones*, como *índices* ou como *símbolos* (classificação genérica) e

viabilizando a seleção da seleção e a recombinação mais oportuna e eficaz, associando a necessidade expressiva à interpretabilidade do texto.

Pregando o domínio mais amplo possível das variedades da língua portuguesa do Brasil, como condição de eficiência comunicacional e de competência cidadã, alerto os docentes sobre a importância de uma metodologia interacionista, funcional, dinâmica, onde a estilística seja de fato trabalhada como ciência do estilo, e a semiótica seja convidada a participar da festa do idioma (classes de português), atuando como “bússola” para a composição dos melhores textos e, por conseguinte, para a leitura destes.

A Estilística medieval

A Trova é a mais popular das formas poéticas!
Catulo da Paixão Cearense

No cenário da Europa feudal, da baixa Idade Média, começou a surgir, numa região ao sul da França, em Provença, a partir do século XI, um novo tipo de arte, cujo espírito em muitos se afastava da cultura religiosa e guerreira dominante àquela época. É a poesia dos trovadores, na qual as artes da palavra e da música se conjugam ou em canções de amor ou em cantos de humor e crítica. Sua influência logo se espalharia pela Europa.

Nesses poemas, o amor celebrado é o que se chama, em provençal, de *amor refinado* — nós, galego-portugueses, chamamo-lo de *amor cortês*. Nele, a situação amorosa é representada, metaforicamente, por meio de uma relação de dependência que, na hierarquia feudal, associa senhor e vassalo: a mulher é alçada à posição de *senhora* e como vassalo (servidor) da *dona*; pois, nas cantigas de amor, a mulher sempre era casada, por essa razão, os poemas retratavam ou uma inacessibilidade à mulher amada ou tratava-se de relações adúlteras.

Chamamos aquele amor celebrado nos poemas medievais de *amor cortês*, por seu aspecto de jogo da corte, o qual que tinha as suas regras — as *leys d'amor* — e no qual se compraziam os aristocratas da Provença e, depois, à imitação deles, os de várias regiões em que se praticou a poesia trovadoresca.

Além da canção amorosa, os trovadores provençais também cultivavam a canção satírica. *Trovador* era o poeta (geralmente nobre) que compunha a poesia e a música da canção e também a executava e cantava, acompanhado ou não de outros músicos. Os *jograis* eram uma espécie de trovadores de categoria social mais baixa; executavam as canções dos trovadores e eram, freqüentemente, eles mesmos autores de canções.

O florescimento do Trovadorismo, na Provença, foi muito breve: no início do século XIII, a Cruzada contra os Albingenses arrasou o país e dispersou os trovadores. O provençal, contudo, já era uma língua de cultura muito corrente em várias cortes da Europa e, por isso, a poesia trovadoresca já está espalhada por outros países da Europa.

Nesse sentido, podemos dizer que a Provença não exportou para as terras galego-portuguesas a sua língua — como sucedeu na Itália —, mas a influência benéfica e

purificadora de sua poesia sobre aquela que já cantavam as populações rústicas e burguesas de Entre Douro e Minho. No entanto, o panorama histórico e seminal, que compreende as causas da penetração dessa poesia em terras ibéricas, ou seja, as manifestações poéticas anteriores, estamos deixando de lado. Tomamos essa decisão pois alguns livros a respeito do assunto, como o de Lapa (1965), dispensam completamente o tratamento da matéria. Procuramos, apenas re-viver e re-sentir a poesia lírica interamnense sob uma forma pessoal. Pretendemos, acima de tudo, que o leitor dessa poesia percebesse, realmente, os valores emotivos, artísticos e estilísticos que se escondem sob uma linguagem que, à primeira vista, indis põe os afeiçoados da poesia e cria-lhes o preconceito da lírica trovadoresca. Essa beleza, que existe incontestavelmente na mensagem poética dos trovadores, só se tornou evidente quando procuramos amoldar-nos à atmosfera medieval desses séculos e nos dispusemos a viver o mundo de emoções que viveram os trovadores. O nosso objetivo foi mostrar, ao longo da pesquisa, como essa adesão se manifesta na obra de Chico Buarque.

Assim, junto da nova forma importada para os primeiros salões da casa de Borghona, adquire foros de cidadania a velha poesia nacional, vestígio ainda florescente do primeiro lastro poético da România, cujo agente criador era a mulher e cuja expressão literária eram as *cantigas d'amigo*. Nasce, então, a poesia palaciana, e, com ela, engalana-se a poesia popular; e, sob os auspícios da corte, viverão juntas até depois da morte de D. Dinis, século XIV, para ressurgirem um século depois.

Durante a primeira fase, a poesia está fortemente comprometida com a música e relativamente com a dança — a *cantiga de amigo* mais do que a *de amor*. No entanto, essa intimidade com a música começa a desaparecer em fins do século XV, época em que o progresso de ambas — da Música e da Poesia — inicia a sua separação e novos rumos na sua autonomia. A cantiga dá lugar à poesia; e o trovador, ao poeta.

Tal fato ocorrera em razão dos avanços na arte polifônica, tornando difícil o aprendizado da música, relegando-a ao privilégio dos profissionais. Devido a isso, embora a poesia não se dissociasse totalmente da música, durante a segunda fase, a poesia deixou de ser musicada pelo próprio compositor do texto literário; normalmente essa poesia, agora escrita para ser dita, declamada (não cantada), podia, contudo, receber

uma melodia musical, composta, via de regra, por músicos que desfrutavam também do convívio da corte.

E assim se explica que, só nos fins do século XV e princípios do século XVI, é que vamos surpreender as primeiras individualidades poéticas, surgindo com elas, então, novas formas poéticas, novos ritmos novas combinações estróficas e um temário exuberante. Isso não quer dizer que, entre os trovadores do século XIII e princípios do século seguinte, não se encontrem afirmações pessoais, uma consciência de sua arte e tentativas individuais de superação de um formalismo cansado. Estas individualidades, porém, perderam-se no acervo esmagador de jograis e trovadores que floresceram durante um século e meio.

Após essa breve explanação acerca das origens das cantigas medievais e sua migração para cultura ibérica, mais especificamente a galego-portuguesa, passemos agora à caracterização de seu estilo, no sentido mais lato da palavra, isto é, *modo de escrever*.

Recursos Estilísticos na Lírica Trovadoresca.

A poesia provençal legou à posteridade não somente sua contribuição literário-musical, mas também manuais de versificação bastante informativos sobre esse movimento lírico. Na contramão da História, a poesia dos trovadores galego-portugueses, dos séculos XIII e XIV, deixou-nos, apenas, um “esboço” de arte de versejar, imperfeito e mutilado. No entanto, ainda que mutilada, ele nos fala de alguns conceitos estruturais e recursos para a elaboração de suas poesias, de sua disposição estrófica, do número de versos, da metrificação, da rima, etc. Atentemos ao que Spina (1971: 73) fala sobre isso:

(...) da contagem silábica, da rima, de processos métricos tais como o *dobre* e o *mordobre*, da *fiinda*, do cacófato e do hiato; podemos, também, extrair ainda a terminologia do tempo: ao verso se dava de *palavra*, à estrofe *cobra*, à estrutura poemática *talho*, ao verso sem rima *palavra perduda*, à repetição da mesma palavra na estrofe se dava o nome de *dobre*, à repetição da palavra nos seus cognatos *mordobre*, ao remate ideológico da composição *fiinda*, e ao processo que consiste em conduzir o pensamento até o fim do poema sem interrupção *atafinda*.

Vejamos, então, algumas exemplificações desses recursos.

O dobre, na concepção de Spina (1996: 376),

consiste em repetir cada palavra uma ou mais vezes ao longo de uma estrofe, com a condição de se repetir na mesma posição em todas as estrofes do poema e na *fiinda*, e com a ressalva de poder tratar-se de palavras diferentes em cada uma das estrofes desde que se respeite sempre a sua posição.

Embora se desconheça a origem do termo, ele fora adotado por toda norma hispânica na versejadura trovadoresca, a qual prestava uma notável atenção às figuras de repetição de palavras. Mais tarde, no entanto, observou-se que o *dobre* tinha uma correlação com o *rim equivoc* dos provençais, a chamada *rima equívoca* o que provocou discussões acerca de sua aplicabilidade. Foi Celso Cunha (1961: 203-219) quem acabou por trazer uma luz a essa problemática, ao apresentar as quatro variedades de dobre identificadas nos textos trovadorescos: 1) Repetição de uma mesma palavra no final de cada um dos versos duma estrofe; 2) Repetição de uma mesma palavra em enunciados

sucessivos (este é o único caso em que não se exige a sua presença na rima); 3) Repetição na posição *rimante* de dois versos da mesma estrofe, geralmente o primeiro e o último; 4) Alternância de duas palavras diferentes em cada uma das rimas de uma estrofe.

Estudiosos posteriores, em especial Giuseppe Tavani (2002: 144), ampliaram este conceito a todo tipo de repetição, mesmo que não se situe na rima, desde que seja singular:

A estes quatro tipos podem juntar-se outros que estabelecem a ligação interestrófica juntando à repetição a ambigüidade semântica, ou colocando a palavra iterada em posição quer anterior quer final, ou ainda, repetindo uma mesma palavra no mesmo lugar — mais raramente em dois ou mais lugares — em todas as *cobras*.

Um bom exemplo, que abarca a visão de Tavani sobre o conceito amplo de *dobre*, seria essa *cobra* (estrofe) da cantiga *Mya senhor, quen me vos guarda*, de Afonso Sánchez, que merece uma apreciação especial pelo fato de se vislumbrar nela, como uma intenção do poeta de compor um verdadeiro “equivoco”, levando à ambigüidade semântica:

Mya senhor, quen me vos *guarda*
Guarda min e faz pecado
 d’aver ben e nem *aguarda*
 Como faz desaguisado,
 Mays o que vos dá por *guarda*
 Em tan bon dia foy nado
 Se dos seus olhos ben *guarda*
 O vosso cos ben talhado

Como dissemos, o pouco registro de estudos na versejadura galego-portuguesa suscita dúvidas quanto à terminologia a ser empregada, eis o fato que nos levou ao *Cancioneiro da Biblioteca Nacional* (doravante CBN, como empregam os estudiosos do assunto).

O CBN é o mais importante dos três principais códices (estruturação do livro tal qual o concebemos hoje, isto é, conjunto de cadernos solidários entre si por um fio de costura e uma mesma cobertura) da lírica profana galego-portuguesa. Com efeito, não é só aquele que contém o maior número de textos e autores, como também é o único que transmite a fragmentária *Arte de Trovar*.

Por consenso, adotou-se a *Arte de Trovar*, do CBN, como o manual oficial, para o processo classificatório da versificação trovadoresca ibérica, embora muitos estudiosos, ao longo dos séculos subseqüentes, tenham questionado e feito acréscimos teóricos.

Assim, tal qual o *dobre*, o *mordobre* (também conhecido como *mozdobre*) apresenta controvérsias no que tange à classificação. Via de regra, o *mordobre* é o processo de ornamentação retórica baseado na repetição de palavras com variações morfológicas (cf. anominação e poliptoto). Nesse sentido, retomando o que se dissera para o *dobre*, o *mordobre* consiste em repetir cada palavra uma ou mais vezes ao longo de uma estrofe, com a condição de repeti-la na mesma posição em todo o poema e na *finda*, ainda com a ressalva, de poder tratar-se de palavras diferentes em cada uma das estrofes, sempre que se repete a sua posição. A única diferença radica no fato de o *mordobre* ser construído a partir de palavras onde mudam os tempos, o que se interpreta no sentido de haver variações morfológicas. Dessa forma, tal como o fizemos no caso do *dobre*, temos de relativizar quer as instruções evidentes na *Arte de Trovar* (a mesma posição em todas as estrofes) quer as criadas pela crítica (identificação da palavra no refrão, ou repetida ou na rima).

Em relação às instruções da *Arte de Trovar*, percebemos que a repetição de palavras nestas condições é muita escassa, e aquela que não as segue é tão abundante que temos de aceitá-la como *mordobre* ou criar uma nova terminologia (ou aproveitar as classificações existentes da retórica latina). Aceitamos, portanto, que o *mordobre* é a repetição léxica no quadro do poema que diz respeito a termos com variações morfológicas; pois as diferenças entre repetições sem ou com variações formais que opõem o *dobre* e o *mordobre* provêm de retóricas latinas, que assimilam duas variedades fundamentais de figuras de repetição léxica, segundo Tavani (2002: 136): *a repetitio (sem variação morfológica)* e *a anonomatatio (com variação morfológica)*.

Vejamos agora uma cantiga, de João Garcia de Guilhade, que apresenta o recurso do *mordobre*, em uma visão mais abrangente, ou seja, ele não aparece na mesma posição em todos os versos e ainda pode contribuir para a construção da rima. Atentemos ao fato de que o *mordobre* ocorre com duas palavras distintas (não fizemos o apontamento do recurso na tradução, pois esta, às vezes, “quebra” a regularidade do fenômeno fonético original):

Ai, dona fea, fostes-vos queixar
 que vos nunca **louv'** en(o) meu cantar³;
 mais ora quero fazer un cantar
 en que vos **loarei** toda via;
 e vedes como vos quero **loar**:
 dona fea, velha e sandia!

Ai, dona feia, foste-vos queixar
 que nunca vos louvo em meu cantar;
 mas agora quero fazer um cantar
 em que vos louvarei de qualquer modo;
 e vede como quero vos louvar
 dona feia, velha e maluca!

Dona fea, se Deus mi perdon⁴,
 pois avedes (a) tan gran coração
 que vos loe, en esta razon
 vos quero já **loar** toda via;
 e vedes qual será a **loaçõ**:
 dona fea, velha e sandia!

Dona feia, que Deus me perdoe,
 pois tendes tão grande desejo
 de que eu vos louve, por este motivo
 quero vos louvar já de qualquer modo;
 e vede qual será a louvação:
 dona feia, velha e maluca!

Dona fea, nunca vos eu **loei**
 en meu **trobar**, pero muito **trobei**;
 mais ora já un bon cantar farei,
 en que vos **loarei** toda via;
 e direi-vos como vos **loarei**:
 dona fea, velha e sandia!

Dona feia, eu nunca vos louvei
 em meu trovar, embora tenha trovado muito;
 mas agora já farei um bom cantar;
 em que vos louvarei de qualquer modo;
 e vos direi como vos louvarei:
 dona feia, velha e maluca⁵!

Um outro recurso estilístico era o *leixa-pren* que consiste na repetição da mesma palavra no fim dum verso ou estrofe e no começo do seguinte, ou na repetição do mesmo verso no fim duma estrofe e no começo da outra que se segue, imediatamente ou através de uma estrofe interposta. Mais uma vez, notamos imprecisões quanto à definição, pois se observou usos diferentes, devida à, já falado anteriormente, precariedade do *Arte de Trovar*.

O *leixa-pren*, como processo de articulação estrófica, tem uma importância extraordinária na construção paralelística da escola, em particular na *cantiga de amigo* mais ligada à tradição popular. Normalmente, ele opera sobre um dístico com estribilho. A segunda estrofe repete o texto da primeira, exceto as palavras da rima, que mudam-lhe a ordem ou são substituídas por um sinônimo; a terceira estrofe começa repetindo o

³ Há versões que registram *trobar*.

⁴ Há registros da forma *ardon*.

⁵ Cf. In <http://aprender.unb.br/mod/resource/view.php?id=56045>

segundo verso da primeira e termina com um de nova criação que rima com aquele, a quarta realiza a mesma operação com o segundo verso da segunda, e assim sucessivamente, até o máximo de oito estrofes, cada uma das quais dá passagem ao estribilho, como nesta composição de Nuno Fernandez Torneol⁶:

A	Levad', amigo, que dormides as manhãas frias;	Ergue-te, amigo, que dormes nas manhãs frias!
B	<i>todas-las aves do mundo d'amor dizian:</i>	todas as aves do mundo, de amor, diziam:
R	leda m'and'eu.	alegre eu ando.
A'	Levad', amigo, que dormide'-las frias manhãas;	Ergue-te, amigo, que dormes nas manhãs claras!
B'	<i>todas-las aves do mundo d'amor cantavan:</i>	todas as aves do mundo, de amor, cantavam:
R	leda m'and'eu.	alegre eu ando.
B	<i>Todas-las aves do mundo d'amor dizian;</i>	Todas as aves do mundo, de amor, diziam;
C	<i>do meu amor e do voss'en ment'avian:</i>	do meu amor e do teu se lembrariam:
R	leda m'and'eu.	alegre eu ando.
B'	<i>Todas-las aves do mundo d'amor cantavan;</i>	Todas as aves do mundo, de amor, cantavam;
C'	<i>do meu amor e do voss'i enmentavan:</i>	do meu amor e do teu se recordavam:
R	leda m'and'eu.	alegre eu ando.
C	<i>Do meu amor e do voss'en ment'avian;</i>	Do meu amor e do teu se lembrariam;
D	<i>vós lhi tolhestes os ramos en que silan:</i>	tu lhes tolheste os ramos em que eu as via:
R	leda m'and'eu.	alegre eu ando.
C'	<i>Do meu amor e do voss'i enmentavan;</i>	Do meu amor e do teu se recordavam;
D'	<i>vós lhi tolhestes os ramos en que pousavan:</i>	tu lhes tolheste os ramos em que pousavam:
R	leda m'and'eu.	alegre eu ando.
D	<i>Vós lhi tolhestes os ramos en que silan</i>	Tu lhes tolheste os ramos em que eu as via;
E	<i>e lhis secastes as fontes em que bebian:</i>	e lhes secaste as fontes em que bebiam:
R	leda m'and'eu.	alegre eu ando.
D'	<i>Vós lhi tolhestes os ramos en que pousavan</i>	Tu lhes tolheste os ramos em que pousavam;
E'	<i>e lhis secastes as fontes u se banhavan:</i>	e lhes secaste as fontes em que as refrescavam:
R	leda m'and'eu.	alegre eu ando.

Antes de darmos continuidade ao estudo dos recursos estilísticos na lírica trovadoresca, pois agora abordaremos a problemática questão do uso da *fiinda*, gostaríamos de retroceder um pouco na teoria das cantigas.

A poesia lírica galego-portuguesa, autóctone, de longa tradição neste recanto da Península, conseguiu manter a sua vivacidade durante o florescimento da lírica cortês, que “vegetava” na corte sob a influência da poesia culta provençal. Disto, ao lado de uma lírica literária, que repudiava os processos da poesia folclórica, viveu a lírica tradi-

⁶ Tradução de Natália Correia.

cional, caracterizada pelos elementos corais — como o refrão e a paralelística (recurso que será visto mais adiante). Às composições cultas, em que o trovador prestava o seu culto amoroso à mulher e respirava um ambiente de vida palaciana, dava-se o nome de *cantiga de amor*; às composições de tipo tradicional, de caráter folclórico ou burguês, a designação de *cantigas de amigo*.

Tal distinção, entretanto, não fora absoluta metricamente, pois, desde cedo, processou-se uma mútua influência entre as duas formas poéticas: daí a denominação de *cantigas de maestria* àqueles cantares de amor não contaminados pelos processos da poesia coral, em oposição às *cantigas de refrão*, tradicionais e populares. Além do refrão, que se seguia normalmente a cada *cobra*, podia, ainda, a composição apresentar, como remate da idéia, uma estrofezinha final monóstica, ou em dístico, ou em terceto ou, até mesmo, em quadro, a que se dava o nome de *fiinda*, sobre a qual temos a seguinte afirmação de Cunha (1961: 223): *Em contraste com a maioria de suas informações sumárias e por vezes confusas, o autor da Arte do Trovar, que inicia o CBN de Lisboa, chega a ser quase minucioso ao tratar das fiindas ou epílogos das cantigas trovadorescas*. Vejamos o que o anônimo tratadista afirma, em Cunha (1961: 223):

As findas som cousas que os trovadores sempre usaron de poer en acabamento de sas cantigas para concludirem e acabarem melhor e<m> elas as razones que disserom nas cantigas, chamando lhis “fi<n>da” porque tanto diz<er> come acabamento de razom. E esta finda podem fazer de unha, ou de duas, ou de tres, ou de quatro palavras [versos → grifo nosso]. E se for a cantiga de mestria, deve a finda rimar com a prestumeira cobra; e se for de refram deve de rimar com o refram. E como quer que diga que a cantiga deve d’aver uma d’elasm e taes i houve que lhe fezerom duas ou tres, segundo as vontarde de cada um d’eles. E ataes i houve que as fezerom sem findas, pero a finda é mais comprimento⁷.

Como acontece com a maior parte das normas fixadas no compêndio *Arte de Trovar*, também neste assunto — ao lado de indicações “exatas” — encontramos outras que se revelam imprecisas, se não mesmo erradas: em particular, parece sobrevalorizada a incidência do fenômeno quando, no início, sustenta-se que a delimitação da cantiga, por meio da *fiinda* foi prática usual entre os trovadores (*sempre usaron*), e, no fim, ad-

⁷ Atualização em português contemporâneo: As *fiindas* são coisas que os trovadores sempre usaram para dar acabamento às suas cantigas, pois concluem e acabam-nas melhor com as idéias que disseram nas cantigas, chamando-lhes *fiindas*, porque quer tanto acabamento quanto idéia. E esta finda pode ser feita com um, dois, três ou quatro versos. E se for a cantiga de maestria, deve a fiinda rimar com a última estrofe; e se for de refrão deve rimar com o refrão. Isso quer dizer que as cantigas devem ter uma delas, mas houve aqueles que fizeram duas ou três, segundo sua vontade. E houve aqueles que as compuseram sem *fiindas*, visto que é a *fiinda* é mais um complemento. (T. do A.)

mite-se a presença de um número limitado de exceções (*taes i houve que as fezerom sem fiindas*), ainda que reforçando logo a seguir sua importância e funcionalidade estético-estrutural (*pero fiinda é mais comprimento*). Mas as exceções são muito mais numerosas do que a leitura das duas últimas frases poder-se-ia dizer pensar, visto que os textos rematados por uma ou mais *fiindas* representam um quarto do que total das cantigas registradas, como bem aponta Cunha (1961: 224-225):

Analisando o acervo trovadoresco, Henry R. Lang observa a propósito: “Subtraindo do total de 1195 cantigas do *Cancioneiro da Vaticana* as 54 de textura paralelística, achamos que de entre as 1141 somente 297 têm *fiindas* (106 sendo maestria, 191 de refrão). O *Cancioneiro da Ajuda* (...) contém 455 cantigas completas, 255 de mestria, 230 de refrão. Do primeiro grupo, 77 têm *fiinda*, do segundo 59”. (...)

Realmente, excetuando-se os casos isolados de Vaasco Praga, de Sandin, de Ayras Enjeitado, de Roi Gomes e de algum outro que por acaso nos tenha passado despercebido, os trovadores e jograis do Ocidente peninsular na apuseram às suas cantigas epílogos de mais de quatro versos.

A *fiinda*, portanto, não pode ser considerada um elemento funcionalmente imprescindível da cantiga galego-portuguesa, nem parece, tampouco, que sua presença possa ser encarada como distintivo do gênero, ainda que a mais assídua ocorrência deste tipo de remate textual esteja entre as cantigas de amigo, parecendo indicar uma certa preferência desse gênero por uma mais nítida delimitação, mesmo formal, da fronteira “inferior” do texto. No entanto, não será por essa predileção ao não uso da *fiinda*, que deixaremos de exemplificar uma de suas ocorrências. Abaixo veremos um exemplo de *fiinda* (os dois últimos versos que aparecem formando estrofe eles mesmos) numa cantiga Paio Gomes Charinho⁸.

*Muitos dizem com gran coita d'amor
que querriam morrer e que assi
perderian coitas, mais eu de mi
quero dizer verdad?a mia senhor:
queria-me lh?eu mui gran ben querer,
mais non queria por ela morrer*

Muitos dizem com grande sofrimento de amor
que queriam morrer e assim
livrar-se-iam dos seus sofrimentos, mas de mim
quero dizer a minha senhora em louvor
queria-lhe eu em muito bem-querer
mas não quereria por ela morrer.

*Com?outros morreron, e que prol ten?
ca, des que morrer non a veerei
nen boo serviço nunca lhi farei;
por end?a senhor que eu quero ben
queria-me lh?eu mui gran ben querer,
mais non queria por ela morrer*

Como outros morreram, e o que eles têm?
Caso eu morra, não mais a verei
nem bom serviço nunca lhe farei;
entenda, senhora, que lhe quero bem
queria-lhe eu em muito bem-querer
mas não quereria por ela morrer.

*Com?outros morreron no mundo ja,
que depois nunca poderon servir*

Como outros no mundo já morreram
e depois não poderão servir

⁸ T. do A.

*ás por que morreron, nen lhis pedir
ren, por end?esta que m?estas coitas dá
queria-me lh?eu mui gran ben querer
mais non queria por ela morrer,*

àquelas por quem morreram, nem lhes pedir
nada, e saber que estas sofrimentos de amor deram
queria-lhe eu em muito bem-querer
mas não queria por ela morrer.

*Ca nunca lhi tan ben posso fazer
serviço morto, como sse viver?*

Caso eu nunca possa tanto bem lhe fazer
sirvo morto, pois como hei de viver?

Aproveitando, ainda, essa cantiga, salientamos que ela também apresenta *atafinda*. A *atafinda* não é propriamente um recurso estilístico, mas uma técnica literária. Mais exatamente, é um procedimento de ordenação das *cobras* (estrofes) de tal maneira que, para a compreensão de uma *cobra*, poderíamos precisar de alguma palavra ou verso da *cobra* seguinte. É, na verdade, um encadeamento poético, no qual um determinado sentido liga ininterruptamente os versos e as estrofes, desde o princípio até o último (incluindo a *fiinda*, dáí o nome, que procede a descrição: “até a *fiinda*”). Como curiosidade, ressaltamos o fato de que a poesia galego-portuguesa apresenta, entre todas as escolas poéticas românticas, a particularidade de considerar que esta ligação tem um mérito relevante, próprio de um estilo elevado; daí a frequência deste recurso nas *cantigas de amor* esteticamente mais ambiciosas.

Passemos agora ao último recurso estilístico trovadoresco: o *paralelismo*, que é um princípio estruturante desses textos poéticos, muito usado na poesia de gosto popular de todos os tempos e de todos os países (até os nossos dias). Tal recurso consiste na repetição, com cadências fixas, de segmentos textuais ou de elementos temáticos, dispostos alternando elementos invariantes (iterados sem modificações) e elementos variantes (submetidos a variações mínimas, de forma ou de significado).

Há, no entanto, divergência quanto à classificação. Alguns autores chamam de *paralelismo formal* (*perfeito*) e *paralelismo semântico* (*imperfeito*). O paralelismo formal — que, diferentemente do paralelismo semântico, determina a própria estrutura da cantiga — apresenta-se na poesia lírica galego-portuguesa sob vários aspectos. Todos eles, no entanto, caracterizados pela ação simultânea do *paralelismo literal* (ou *verbal* ou da *palavra*); o primeiro é resultado da repetição — em lugares estrategicamente resumidos do texto — da primeira parte de um verso (com variações sinonímicas ou com exíguos desenvolvimentos conceituais na segunda parte), o outro consite na réplica (também aqui em lugares preestabelecidos do texto, mas com material verbal diferente) de uma dada construção sintática e rítmica.

Dessa forma, podemos entender que, no *paralelismo formal (perfeito)*, a única variação seria a substituição da última palavra do verso por um sinônimo ou a troca de ordem dos elementos do verso (fazendo variar a rima), como nessa clássica cantiga de Pero Meogo⁹:

— *Digades filha, mia filha* velida,
por que tardastes na fontana fria?
os amores ei.

— Responde, filha, formosa filha,
por que tardaste na fontana fria?
Amores eu tenho!

— *Digades filha, mia filha* louçana,
por que tardastes a fria fontana?
os amores ei.

— Filha, formosa filha, responde
por que tardaste na fria fonte?
Amores eu tenho!

—*Tardei, mia madre, na fontana fria,*
cervos do monte a augua volviam:
os amores ei.

— Tardei, minha mãe, na fonte fria,
cervos do monte a água volviam.
Amores eu tenho!

—*Tardei, mia madre, na fria fontana,*
cervos do monte volviam a augua:
os amores ei.

— Tardei, minha mãe, na fria fonte,
volviam a água cervos do monte.
Amores eu tenho!

— *Mentir, mia filha, mentir por amigo;*
nunca vi cervo que volvess 'o rio:
os amores ei.

— Que escondes, filha, por teu amigo?
cervos do monte não volvem o rio.
Amores eu tenho!

Mentir, mia filha, mentir por amado;
nunca vi cervo que volvess 'o alyo:
os amores ei.

— Por teu amado, filha, que escondes?
O mar não volvem cervos do monte.
Amores eu tenho

Sobre esse tipo de construção paralelística, assim fala Tavanio (2002: 139):

Trata-se de um dístico mono-asonante (raramente também, ou apenas, monorrímo), seguido de um verso de refram, segundo o esquema aaB: na maioria dos casos este modelo aplica-se numa extensão de seis cobras, mas não faltam exemplos de cantigas em que a concatenação se desenvolve em quatro ou em oito e, de qualquer modo, sempre num número para de unidades estróficas. As repetições ligam sempre os versos de cada par de dísticos com os primeiros versos do para seguinte em seqüência alternada, enquanto nas variações estão implicados sempre os primeiros versos de cada para de dísticos em seqüência contínua. Daqui resulta que o primeiro versos do primeiro par e o segundo do último par não são nunca objeto de repetição, mas somente de variação.

Assim, podemos verificar, na referida cantiga, que, no interior de cada par de dísticos, vigora exclusivamente o princípio da variação que, neste tipo de estrutura, realiza-se através da substituição da última palavra do verso por um sinônimo: têm-se,

⁹ Tradução de Natália Correia.

assim, as variantes sinonímicas *velida & louçana, amigo & amado*, nos dísticos do meio, entretanto, vigora, por serem pares contíguos intermediários, ao contrário dos pares extremos, o princípio da repetição, com a anteposição para o primeiro lugar — vindo do segundo par precedente — do verso iterado.

Por outro lado, no caso do *paralelismo semântico (imperfeito)*, a repetição seria ou bem da estrutura sintáctica (*paralelismo estrutural*) ou bem do significado dos versos (*paralelismo semântico*). Vejamos um exemplo desse paralelismo na tão famosa cantiga de Martim Codax¹⁰:

<i>Ai, ondas do mar de Vigo, se vistes meu amigo! e ai Deu, se verrá cedo!</i>	Ondas do mar de Vigo, Se vistes o meu amigo, Dize-me: voltará cedo?
<i>Ondas do mar levado, se vistes meu amado! e ai Deu, se verrá cedo!</i>	Ondas do mar levantado, Se vistes o meu amado, Dize-me: voltará cedo?
<i>Se vistes meu amigo, o por que eu suspiro! e ai Deu, se verrá cedo!</i>	Se vistes o meu amigo, aquele por quem eu suspiro! Dize-me: voltará cedo?
<i>Se vistes meu amado, por que ei gram cuidado! e ai Deu, se verrá cedo!</i>	Se vistes o meu amado, Que me pôs neste cuidado, Dize-me: voltará cedo?

Assim, podemos perceber que o efeito mais relevante que o paralelismo produz é o de dar ao texto uma maior coesão formal, fazendo-o numa rigorosa seqüência estrutural.

Na verdade, a escolha de Martim Codax, para exemplificar o recurso do paralelismo é algo bastante recorrente entre os estudiosos do tema, por ter esse poeta lançado mão do recurso paralelístico amplamente em sua obra. Como nos aponta Simões (1998: 26):

O autor que escolhemos — MARTIM CODAX — para demonstrar a expressividade do paralelismo na poesia medieval está incluso entre os que produziram as barcarolas ou marinhas. Tratam-se estas de cantigas de amigo que versam sobre assuntos referentes ao mar ou ao rio. Afóra um certo número em que a moça vai apenas banhar-se ao rio, ou da margem vê o barco deslizar pelas águas, nas barcarolas ela geralmente se lamenta do amado, ou, durante a sua ausência, pede às ondas notícias dele, ou ainda, ansiosa, vai esperar os navios para tornar a vê-lo.

¹⁰ Tradução de Natália Correia.

Dando continuidade à leitura do texto de Simões, mais à frente, ela nos aponta outras características que corroboram o uso do paralelismo em determinadas cantigas.

Leiamos:

Os cantares d'amigo apresentam um quadro paisagístico com quase todos os seus elementos: a costumada espera do amigo no porto depois de sua longa ausência; a presença da mãe e da irmã como confidentes do drama sentimental da donzela; a igreja como ponto de referência dos fatos mais importantes da vida amorosa das populações burguesas da época; e a participação da natureza: as ondas, o mar encapelado, cuja função é meramente utilitária. A feição paralelística, rudimentar, justifica a repetição das pequeninas imagens que dão contorno poético a um conteúdo circunstancial.

No cancionero galego-português, todavia, são freqüentes, também, outras combinações paralelísticas, vinculadas a esquemas menos rígidos, e, portanto, mais maleavelmente reativos às exigências do discurso poético. E isto não diz respeito única e exclusivamente às *cantigas de amigo* nas quais a exuberância expressiva ou descritiva tem de se estender necessariamente para lá dos limites da repetição, mas também às *cantigas de amor* e às *cantigas de escárnio e mal-dizer* cuja componente narrativa poderia dificilmente se adaptar aos severos constrangimentos de um paralelismo inflexível.

Passemos, então, à análise do corpus.

6 AS CANTIGAS DE AMIGO E A LÍRICA DE CHICO BUARQUE

As *cantigas de amigo* originaram-se na própria Península Ibérica, tendo surgido como uma expressão do sentimento popular. Cronologicamente, são anteriores às cantigas de amor, mas inicialmente não eram escritas. Somente com a chegada das cantigas provençais e o desenvolvimento da *arte poética trovadoresca* é que se concretizaram em textos. Além disso, o ambiente descrito nas *cantigas de amigo* não é mais a corte, e sim a zona rural; a mulher é sempre camponesa. Dessa forma, podemos observar, também, que a principal distinção entre a *cantiga de amor* e a *cantiga de amigo* está no eu-lírico, ou seja, no sujeito da enunciação: se o "dono" da voz é homem (*amor*) ou se a "dona" da voz é a mulher (*amigo*).

Essa diferenciação reside no fato de a principal característica das cantigas de amigo ser o sentimento feminino que elas exprimem, apesar de terem sido escritas por homens. Esse fenômeno reflete a sociedade do período medieval, que marcada pelo patriarcalismo. Há uma inversão temática, pois, na *cantiga de amor*, é a mulher quem sofre por se ver separada do amigo (amante ou namorado); a mulher, pois, angustiada por não saber se o amigo voltará ou não, se a trocará por outra etc., como bem aponta Lapa (1966: 157):

A cantiga d'amigo, na sua expressão literária de paralelismo impuro, não é, felizmente para nós, uma coisa ingénua; é um produto reflectido de arte, um feixe de observações do mais alto valor sobre o feitio da mulher. Toda a escala sentimental da vida amorosa da menina nos é comunicada com o mais vivo realismo: a timidez, o pudor alvoroçado e a inexperiência do amor, a garridice, a travessura, a alegria e o orgulho de amara e ser amada, os pequeninos arrufos, as tristezas e ansiedades, a saudade, a impaciência e o ciúme, a crueldade e a vingança, a compaixão, o arrependimento e, finalmente, a reconciliação. Toda esta gama de emoção está representada em espécimes graciosos ou vibrantes de ternura e paixão femininas. Forcejemos por reconstituir, com base na totalidade das cantigas, o romance completo e ideal da namorada.

Outro aspecto interessante a se destacar é que, além da mulher que sofre, as *cantigas de amigo* normalmente apresentam outros personagens, que servem como seus confidentes (a mãe, uma amiga, ou mesmo um elemento da natureza que aparece personificado), montando-se, assim, um poema com estrutura de diálogo. Ainda sobre isso, como um diferencial entre as duas modalidades de cantigas, atentemos às palavras de Lapa (1966: 153):

Esta distinção baseia-se principalmente em caracteres exteriores de versificação. Uma outra convém fazer, baseada nos caracteres intrínsecos da acção e nos temas. O tipo mais freqüente de cantiga d'amigo é naturalmente o monólogo lírico semelhante ao da canção d'amor, mas com uma naturalidade, um realismo desconhecidos dela. A amiga invoca o amigo ou então a mãe ou as suas amigas.

As *cantigas de amigo* apresentam, ainda, um trabalho formal mais apurado em relação às *cantigas de amor*. É comum a utilização do *paralelismo* e do *refrão* (ou estribilho — nome dado ao(s) verso(s) que se repete(m) no final de cada estrofe) que, segundo Lapa (1966: 151), *costuma ser aliás o enfeite obrigado da cantiga d'amigo*.

Sintetizando, podemos, então, dizer que a *cantiga de amigo* reflete o sentimento amoroso de uma mulher de posição social inferior (pastora, camponesa), mas quem a compõe é um trovador, que assume a posição feminina. É, na verdade, uma confissão amorosa em que a mulher, abandonada pelo o amado ou distante dele, desabafa os seus sentimentos com a natureza, com os amigos, ou com a mãe. E devemos entender a palavra *amigo*, nesse tipo de composição, com valores semânticos de "namorado, amante".

Destarte, elegemos, para compor o corpus de *cantigas de amigo*, as letras de música de Chico Buarque que trouxessem um *eu-lírico* feminino, isto é, a voz do sujeito enunciador seria uma mulher, e, ainda, dividimos o corpus em perfis femininos distintos. Lançamos mão desse critério, por considerarmos o cantar no feminino como uma herança das cantigas medievais, não pelo fato de as letras em questão apresentarem um conteúdo ou um tema ou mesmo uma estrutura *ipsis literis* das *cantigas de amigo*. Sabemos que há um hiato de mais de quinhentos anos, tanto na estrutura da língua quanto na produção literária, entre os dois tópicos de nossa pesquisa — as cantigas medievais e a lírica de Chico Buarque —, e o que buscamos, na verdade, são pontos de interseção, resquícios estilísticos das poesias cantadas dos trovadores da Idade Média com a produção contemporânea de Chico Buarque.

Com base no que delimitamos acima, passemos, então, à análise do primeiro subconjunto do corpus. Gostaríamos, no entanto, inserir como preâmbulo de análise uma música não selecionada para nenhum dos dois subconjuntos do corpus, por considerarmos essa letra como uma grande homenagem feita por Chico Buarque à alma feminina, trata-se da música “Mulheres de Atenas”, que não apresenta *eu-lírico* feminino, mas apresenta traços medievais.

“MULHERES DE ATENAS” (Chico Buarque — Augusto Boal)

- 1 Mirem-se no exemplo daquelas mulheres de Atenas
Vivem pros seus maridos, orgulho e raça de Atenas
Quando amadas, se perfumam
Se banham com leite, se arrumam
- 5 Suas melenas
Quando fustigadas não choram
Se ajoelham, pedem, imploram
Mais duras penas
Cadenas
- 10 Mirem-se no exemplo daquelas mulheres de Atenas
Sofrem por seus maridos, poder e força de Atenas
Quando eles embarcam, soldados
Elas tecem longos bordados
Mil quarentenas
- 15 E quando eles voltam sedentos
Querem arrancar violentos
Carícias plenas
Obscenas
- Mirem-se no exemplo daquelas mulheres de Atenas
- 20 Despem-se pros maridos, bravos guerreiros de Atenas
Quando eles se entopem de vinho
Costumam buscar o carinho
De outras falenas
Mas no fim da noite, aos pedaços
- 25 Quase sempre voltam pros braços
De suas pequenas
Helenas
- Mirem-se no exemplo daquelas mulheres de Atenas
Geram pros seus maridos os novos filhos de Atenas
- 30 Elas não têm gosto ou vontade
Nem defeito nem qualidade
Têm medo apenas
Não têm sonhos, só têm presságios
O seu homem, mares, naufrágios
- 35 Lindas sirenas
Morenas
- Mirem-se no exemplo daquelas mulheres de Atenas
Temem por seus maridos, heróis e amantes de Atenas
As jovens viúvas marcadas
- 40 E as gestantes abandonadas
Não fazem cenas
Vestem-se de negro se encolhem

Se confortam e se recolhem
 Às suas novenas
45 Serenas

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

In: BUARQUE, Chico (19). *Meus Caros amigos*. CD Philips nº 842013-2, f.2.

“Mulheres de Atenas” mesmo sendo uma letra de música, portanto um texto para ser ouvido, é mais que uma letra, é um poema musical que apresenta um primoroso trabalho formal cuja composição pode ser assim descrita: o texto se constrói, fundamentalmente, com cinco nonas; as estrofes apresentam um esquema fixo de rimas: o primeiro verso rima sempre com o segundo, o quinto o oitavo e o nono; o terceiro rima com o quarto; o sexto com o sétimo, criando uma seqüência rímica do tipo AABBACCAA. Do ponto de vista métrico, é inegável a habilidade do autor que abusou de uma métrica muito bem elaborada: os dois primeiros versos têm 14 sílabas poéticas (bárbaros); o terceiro, o quarto, o sexto e o sétimo têm oito (octossílabos); o quinto e o oitavo têm quatro (polissílabos); e o nono tem duas (dissílabos). Analisemos apenas a primeira estrofe quanto à métrica, pois as demais seguem o mesmo padrão:

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14	
Mi/rem/-se/ no e/xem/plo/ da/que/las/ mu/lhe/res/ de A/te/nas	A
1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14	
Des/pem/-se/ pros/ ma/ri/dos,/ bra/vos/ gue/rrei/ros/ de A/te/nas	A
1 2 3 4 5 6 7 8	
Quan/do e/les/ se en/to/pem/ de/ vi/nho	B
1 2 3 4 5 6 7 8	
Cos/tu/mam/ bus/car/ o/ ca/ri/nho	B
1 2 3 4	
De ou/tras/ fá/le/nas	A
1 2 3 4 5 6 7 8	
Mas/ no/ fim/ da/ noi/te, aos/ pe/da/cos	C
1 2 3 4 5 6 7 8	
Qua/se/ sem/pre/ vol/tam/ pros/ bra/cos	C
1 2 3 4	
De/ suas/ pe/que/nas	A
1 2	
He/le/nas	A

Os dois primeiros versos funcionam como refrão contendo as idéias básicas do poema que são sempre reafirmadas a cada estrofe. Devido a esse rol de particularidades

versificatórias, podemos verificar uma situação cíclica na letra em questão, como a das ladainhas, por exemplo, que parecem nunca pretenderem parar, algo semelhante ocorre nesse poema; pois, ao concluir a letra, repetindo os versos que introduzem cada estrofe, como se fosse iniciar uma nova, o autor deixa livre, para possíveis reflexões, o leitor, que poderá buscar, no seu subconsciente, qualquer fato que se assemelha às advertências anteriores para complementar a estrofe. E acreditamos ser exatamente por conta disso que o refrão vem no início de cada nona.

Então, à luz da estilística medieval, constatamos que o refrão apresentado, nessa letra de música, remete-nos à mesma estrutura usada nas cantigas medievais. O paralelismo nele presente é bastante semelhante ao das cantigas, porém, com ligeiras alterações no segundo verso. O primeiro verso do refrão sempre se repete identicamente em todas as estrofes, introduzindo uma idéia de múltiplas escolhas para o segundo verso, havendo poucas variações entre si em todas as estrofes, e mantendo-se fixas as formas *pros seus maridos* e *Atenas*. A semelhança não reside somente no paralelismo, mas também na métrica de 14 sílabas poéticas, uma contagem marcante na *Cantiga de Amor* de Bernardo de Bonaval¹¹, entre os séculos XII e XIII, aproximadamente.

Ressaltamos, ainda, que a métrica ainda nos remete a outra possibilidade de leitura: é um afunilamento métrico provocado pelo esquema rímico das palavras com terminação em {-enas}, cuja tonicidade está centrada na vogal anterior [e] e nos remete à idéia de *pequenez e estreiteza* (Martins: 1997: 31). Dessa forma, podemos visualizar uma dualidade da estrutura estrófica: 1) os versos começam longos, chamando a atenção para as mulheres de Atenas, e diante do que elas passam, o autor, como se não tivesse mais o que falar, dá uma pausa e finaliza a estrofe com um verso de valor adjetival; 2) o afunilamento se dá por conta do próprio *esgotamento* das mulheres, por todo o sofrimento e por toda penitência a que se submetem, o que acaba por gerar um processo de enfraquecimento e debilitação corroborado com o último verso da letra: *Secam por seus maridos*.

Apesar das estruturas medievais, o texto, no entanto, traz uma outra temática: faz referência a aspectos da sociedade ateniense do período clássico e a alguns episódios e personagens da mitologia grega. Isso nos fica bem evidente, quando percebemos as

¹¹ Cf. Correia, Natália. pp 84-86.

alusões feitas aos famosos poemas épicos *Iliada* e *Odisséia* — ambos atribuídos a Homero. Observemos como Chico Buarque explora as duas figuras femininas centrais dessas epopéias.

Penélope, mulher de Ulisses, herói do poema *Odisséia*, viveu a ausência de seu marido por vinte anos, período em que ela se porta com dignidade e absoluta fidelidade; mas, por um lado, sua formosura, e, por outro, os bens familiares atraem a cobiça de pretendentes, a quem convinha julgar morto seu marido. Ela lhes dizia que só escolheria o futuro marido após tecer uma mortalha, que, a bem da verdade, não fazia questão de terminar: passava o dia tecendo e, à noite, às escondidas, desmanchava o trabalho realizado. E enquanto seu marido se mantinha ausente, embora por tanto tempo sem notícia, ela se vestia de longo, tecia longos bordados, ajoelhava-se, pedia e implorava para a deusa Atena que providenciasse o retorno de seu amado.

No entanto, é importante notar a forma subentendida com que o autor se refere à Penélope no poema. Segundo a história de Penélope, na *Odisséia*, a virtuosa esposa de Ulisses convence seus pretendentes de que deveria fazer uma túnica, que serviria de mortalha para cobrir o corpo de Laertes, o venerável pai de Ulisses, que, com a notícia do casamento de sua nora, morreria de depressão, dado ao avançado da idade. E como era costume as mulheres tecerem uma mortalha para os entes queridos que se encontravam prestes a deixar esse mundo, Penélope usa desse artifício para ganhar tempo ante seus pretendentes, que aquiesceram de pronto, por ser uma proposta justa. Entretanto, ela nunca a terminaria, pois sua intenção era a de fazer com que seus pretendentes desistissem da idéia de disputar o lugar de Ulisses, devido à demora na confecção da mortalha. Então, a esposa do aventureiro Ulisses é conhecida, na mitologia grega, como o símbolo da mulher que *tece longos bordados*, enquanto seus maridos se ausentam por períodos delongados.

Assim, como uma referência histórica de um momento da humanidade que data de cinco séculos antes de Cristo, os autores de “Mulheres de Atenas” valem-se da ideologia da *Odisséia* para chamar a atenção das mulheres que ainda *vivem e secam* por seus maridos, ao estilo ateniense. Após a narrativa da morte dos pretendentes de Penélope, o

rei Agamênon, filho de Atreu, lamenta profundamente a morte dos que lhes eram caros e faz a seguinte referência à esposa de Ulisses, descrita na *Odisséia*¹²:

A alma do filho de Atreu exclamou: “Ditoso filho de Laertes, industrioso Ulisses, grande era o mérito da que tomaste por esposa. Nobres os sentimentos da irrepreensível Penélope, filha de Icário, que soube manter-se sempre fiel a seu esposo Ulisses! Por isso, jamais perecerá a fama de sua virtude, e os Imortais inspirarão aos homens belos cantos em louvor da prudência de Penélope”.

Todavia, faz-se necessário pontuar a maneira como Chico Buarque faz essa referência à Penélope, na segunda estrofe: *Quando eles embarcam, soldados / Elas tecem longos bordados / Mil quarentenas*. Vemos que é bastante sutil e demanda por parte do ouvinte ou do leitor algum conhecimento da história de Penélope para entender, nessa passagem, a intertextualidade, recurso que ocorre quando um texto reporta-se a outros textos, ou refere-se a eles, ou recupera-os de alguma forma, como se fosse um diálogo constante. Na verdade, a intertextualidade é uma “voz” mais explícita do enunciador. Valente (1997: 122) refere-se a esse fenômeno lingüístico da seguinte forma:

A intertextualidade sempre foi — e continuará sendo — um recurso lingüístico bastante usado na linguagem literária. (...) Reconhece-se, hoje, o fenômeno da intertextualidade como fator importante na leitura e na produção de textos. Diversos estudos têm ressaltado seu caráter didático-pedagógico. (...) A intertextualidade pode ser **externa** (referência a outro autor) ou **interna** (quando o autor se refere a si próprio). Subdivide-se a externa em **explícita** (citação na íntegra) ou **implícita** (citação parcial).

Ainda em relação ao mito de Penélope, gostaríamos de apresentar um apontamento de Cafezeiro (1999: 123), quando diz: Penélope tece uma mortalha que significa o seu desespero entre a esperança e a morte, mas no texto e no tecido se incluem estratégia e astúcia. Ela tece e destece para alongar o tempo e o espaço do texto. Não seria, então, essa possibilidade de “tecer & destece” o texto que levou Chico Buarque a deixar o último refrão em aberto para a “confecção” de mais uma estrofe?

Passemos, então, à outra alusão feminina da música: Helena, filha de Zeus, que era considerada a mulher mais bela do mundo. Sua história é uma das mais conhecidas na mitologia grega. Esposa de Menelau, rei de Esparta, foi seduzida e raptada por Páris, filho do rei de Tróia. Esse rapto deu origem à guerra de Tróia, que os gregos promoveram para resgatar Helena; fato narrado na *Iliada*. Na verdade, Helena fora usada pela deusa Vênus para servir como prêmio para o príncipe Páris. Ao apaixonar-se por ele, ela

¹² Homero (1981). “Rapsódia XXIV”, in: *Odisséia*. Rio de Janeiro: Abril Editora. p. 216.

é tida como vulgar, por haver deixado de amar seu verdadeiro marido. Essa situação foi abordada e defendida por Górgias, um sofista e mestre da retórica clássica grega, que escreveu um discurso intitulado *Elogio a Helena*, em 414 a.C. A questão levantada por Górgias era que Helena, apesar de casada com Menelau e, do ponto de vista moral ligada a ele, tinha também o direito de apaixonar-se por Páris, dando vazão aos seus sentimentos. Consta-se que Vênus prometera a Páris não apenas Helena, mas o amor dela também, dizendo:

[...] Se o amor é um deus, como poderia ter resistido e vencer o divino poder dos deuses quem é mais fraco do que eles? Se se trata de uma enfermidade humana e de um erro da mente, não há que se censurar como se fosse uma culpa, mas considerá-la apenas uma má sorte. (Górgias. Apud: Abreu: 2000: 99).

Embora Ulisses não figurasse no primeiro plano da *Iliada*, nela é freqüentemente mencionado, como um viajante conduzido a terras distantes e herói da batalha de Tróia. Por essa escolha, Homero, o poeta, relaciona as duas epopéias. A esposa de Ulisses, a prudente Penélope, opõe-se à esposa infiel — senão verdadeiramente culpada — Helena, que, na *Iliada*, é apontada como a causa inicial da guerra. Por essas e outras razões, a *Odisséia* está intimamente ligada à *Iliada*.

Entretanto, não é nosso ofício nos deter extensivamente com a história que envolvia a sociedade ateniense na época da *Odisséia*. Por essa razão, e colaborando com o trabalho de estabelecer essas intertextualidades, antes de darmos continuidade ao desenvolvimento de nossa análise, de forma sucinta, apresentamos um trecho escrito pelo historiador Edward MacNall Burns (1966: 48) sobre o comportamento das mulheres de Atenas dos séculos V e IV a.C.:

Embora o casamento continuasse a ser uma instituição importante para a procriação dos filhos, que se tornariam os cidadãos do Estado, há razão para se crer que a vida familiar tivesse declinado. Ao menos os homens de classes mais prósperas passavam a maior parte do tempo longe de suas famílias. As esposas, relegadas a uma posição inferior, deviam permanecer reclusas em casa. O lugar de companheiras sociais e intelectuais dos maridos foi ocupado por mulheres estranhas, as famosas *heteras*¹³, algumas das quais eram naturais das cidades jônicas e demonstravam grande cultura. Os homens casavam para assegurar legitimidade ao menos a alguns de seus filhos e para adquirir prosperidade por meio do dote. Era também necessário, naturalmente, ter alguém para tomar conta da casa.

¹³ *mulher dissoluta, cortesã, prostituta elegante e distinta.*

Assim, ao se referir às mulheres atenienses, o compositor as expõe a uma vida de completa subserviência e à total submissão aos seus maridos. Os versos que salientam essa absoluta despersonalização das mulheres de Atenas estão na quarta estrofe: *Elas não têm gosto ou vontade / Nem defeitos nem qualidade / Têm medo apenas.*

É comum, ainda nos dias de hoje, leitores menos avisados considerarem essa música como uma apologia à submissão e à subserviência feminina ao machismo brasileiro, a exemplo das mulheres da Grécia antiga. Aliás, isso aconteceu com muitas mulheres que se diziam feministas e com algumas leitoras vacilantes e obtusas, que criticaram a letra da música, porque julgaram a música “machista”, segundo elas, a letra sugeria que as mulheres de hoje tivessem o mesmo comportamento das mulheres da antiga Atenas. Não conseguiram perceber a inteligente ironia do texto! Na verdade, onde se lê *Mirem-se...*, sugere-se que se faça exatamente o oposto; dessa forma, o texto pode ser considerado um hino contra a submissão das mulheres que se sujeitaram ou ainda se sujeitam às regras ditadas pelas sociedades patriarcais. O próprio Chico Buarque, em uma entrevista à TV Cultura, ao ser indagado sobre o pensamento das feministas da época em relação a essa música, disse: *Elas não entenderam muito bem. Eu disse: mirem-se no exemplo daquelas mulheres que vocês vão ver o que vai dar. A coisa é exatamente ao contrário.*

Percebemos, então que o diálogo que “Mulheres de Atenas” estabelece com as epopéias de Homero, com a história e a mitologia da Grécia Clássica e com a cultura e a vida social vigentes àquela época é o que identificamos como marca de intertextualidade nessa letra musical..

Uma outra referência à epopéia de Homero é o momento da passagem de Ulisses, em sua longa viagem, pela ilha das Sereias, próximo ao golfo de Nápoles. Segundo o épico, Ulisses tapou com cera os ouvidos de seus companheiros e pediu que o amarrassem ao mastro do navio, para que nem ele nem a tripulação se deixassem seduzir pelo canto de morte das sereias, embora ele quisesse saber como era esse canto. Essa passagem não passa despercebida para Chico Buarque, pois ele alude a ela nos seguintes versos: *O seu homem, mares, naufrágios / Lindas sirenas / Morenas.* Sirenas, segundo o dicionário *Aurélio*, é o mesmo que sirene (objeto emissor de som, muito usado em navi-

os) ou sereia. O aparelho tem esse nome por produzir um som que lembra o hipnotizador canto das sereias da mitologia.

Com relação à estrutura lingüística do texto, podemos destacar, do ponto de vista sintático, a relação entre os sujeitos presentes na canção e seus respectivos predicados e predicativos. Essa relação tem seu ponto mais importante, na canção, no segundo verso de cada estrofe, pois a sua carga significativa está centrada no verbo, sempre em terceira pessoa do plural no presente do indicativo, tendo como sujeito *ELAS, as mulheres de Atenas*; mantendo-se, assim, o eixo paradigmático da canção marcado pela predicação verbal, mais notadamente com a presença dos verbos no presente do indicativo, como uma ação que ainda ocorre.

Tais verbos marcam uma situação cíclica, denunciando a desafortunada vida das mulheres de Atenas que *vivem, sofrem, despem-se, geram, temem, secam*. Temos, assim, um ciclo que se inicia com o verbo *viver* e se fecha com o verbo *secar*, isto é, morrer. No meio desse trajeto as mulheres de Atenas despem-se para seus maridos com a finalidade única de gerarem os filhos, pois o amor deles é desfrutado pelas famosas *heteras* (falenas), ou amantes; afora isso, só fazem sofrer e temer. Esses verbos resumem uma existência quase sem muito propósito e sem autonomia, como escravas de seus próprios maridos.

Atentemos ao fato de que todos os verbos acima relacionados, os que pertencem ao segundo verso de cada estrofe, são transitivos indiretos e sobre cuja expressividade estilística assim escreve Martins (1997: 134-135):

[...] As frases com verbo transitivo exprimem o dinamismo da vida, com seres em todos os tipos de relacionamento — físico, emocional, social.
[...]

Frases com verbos transitivos têm, pois, a função de comunicar o que se passa num mundo em que os seres atuam uns sobre os outros, e de cuja atividade resultam produtos e efeitos que se refletem na vida de uns ou outros.

Os verbos transitivos indiretos igualmente estabelecem relações, sendo o seu objeto ligado por preposição. Numa conceituação mais restrita, objeto indireto é apenas o beneficiário da ação.

Em todos esses versos, o objeto indireto é sempre o mesmo: *pros seus maridos*, ou seja, eles são os beneficiários de toda uma gradação verbal transitiva indireta: *vivem, sofrem, despem-se, geram, temem, secam*, ações estas praticadas pelas mulheres de Ate-

nas, embora apareçam no coletivo, são, na verdade, representadas pelas figuras de Penélope e Helena.

Mas *mulheres de Atenas* não é o único sintagma nominal a exercer a função de sujeito, eles, os maridos, também aparecem como actantes da predicação verbal (e também verbo-nominal). Isso ocorre na segunda e na terceira estrofes somente. É nelas que mais uma vez percebemos o comportamento submisso da mulher, pois os atos praticados pelos homens estão impregnados de “macheza”, “virilidade” e outros comportamentos ditos masculinos: *soldados, sedentos, violentos, aos pedaços* (bêbados). Então, seus maridos buscam os carinhos de outras *falenas*, mas mantêm, em suas residências, uma mulher de beleza maior para quem sempre voltam para os braços, sem reminiscência de seus atos extraconjugais, afinal, elas são as suas *Helenas*.

No entanto, não é só do ponto de vista estrutural que “Mulheres de Atenas” é surpreendente. Semanticamente, ela se pauta sobre uma grande ironia. Assim, a grande surpresa da canção fica por conta do sentido irônico que o autor estabelece na mensagem que procura passar para as mulheres que não perceberam que ainda vivem, como há centenas de séculos, secando-se por seus maridos, sem serem amadas ou tratadas com dignidade. Temos consciência de que o movimento feminista, nas últimas décadas, trouxe várias conquistas para a mulher, e a evolução da condição feminina tem alterado o comportamento geral, de homens e mulheres, no sentido de um equilíbrio maior na distribuição de funções, no trabalho e na vida em família. Entretanto, há mulheres que ainda não perceberam essa mudança nem a importância de seu papel na sociedade contemporânea. Por isso, Chico faz a advertência, sugerindo que elas mudem de conduta e tomem outros rumos, para que não se tornem *mulheres de Atenas*.

A ironia, todavia, não se prende somente à falta de clareza da própria condição da mulher. O autor estende sua ironia também aos homens que se consideram superiores e elevados, em relação ao sexo feminino. Tomando como base o segundo verso de cada estrofe veremos que sempre quando se refere aos homens atenienses, Chico faz complementos enaltecendo suas características. O exagero e a insistência da exposição das qualificações superiores masculinas tornam-se cansativos e chamam bastante atenção àqueles homens que, na visão das mulheres de Atenas, são heróis, mas, por outro lado, são cativos de suas *falenas*, de sereias, aventuras, naufrágios e morte prematura, por

inconseqüências de seus atos vulgares. Assim, o que parece querer enaltecer as habilidades e as características dos maridos atenienses torna-se outra ironia de grande dimensão. Os seus maridos, *orgulho e raça, poder e força, bravos guerreiros, procriadores, heróis e amantes*, na verdade são ausentes, agressivos, maus amantes, violentos, irresponsáveis, inseguros e infiéis. É nesse sentido que, ironicamente, o autor se refere à supremacia masculina dos maridos das “Mulheres de Atenas”.

Os autores, além de terem realizado um apurado trabalho com a linguagem, no que se refere tanto à construção das frases quanto à seleção e ao emprego das palavras, não descartaram, também, o uso de uma marca de oralidade, como se observa somente no refrão, mais notadamente no segundo verso de cada estrofe com a conjunção (em contração) *pros*.

Quanto aos marcadores discursivos, na instância da narrativa, não observamos fortes demarcações de tempo (não se define época ou momento histórico; considera-se um tempo genérico, falando no presente, mas se referindo a um passado indeterminado). Isso é constatado, quando observamos o emprego dos verbos na letra da música, uma vez que podemos afirmar que eles direcionam a função da narrativa, exibindo a condição dos sujeitos atenienses: mulheres & homens. Entretanto, do ponto de vista gramatical destacamos que o autor dirige a narrativa ao conjunto de mulheres que ainda se submetem aos valores da sociedade patriarcal no instante presente. Esse conjunto está representado gramaticalmente pelo sujeito da forma verbal de terceira pessoa do plural do imperativo afirmativo *mirem-se* (vocês). Observemos que o verbo no imperativo não admite a classificação de sujeito indeterminado (a norma culta diz que só se emprega o imperativo quando se tem certeza do enunciatário da mensagem, daí não ser possível classificar esse sujeito ou qualquer outro imperativo como indeterminado).

Quanto ao espaço, este é demarcado como a cidade de Atenas, havendo menções de mares e de guerras (supostamente em terras distantes, fato denunciado pelas ausências e naufrágios de seus maridos), mas sem maiores especificações, seguindo o intuito da narrativa de fazer uma denúncia de um social que perdura ao longo do tempo e do espaço.

Como podemos observar, é inegável que o texto de “Mulheres de Atenas” seja bastante requintado e muito bem elaborado, tanto na sua estrutura quanto nas referên-

cias à cultura grega do período clássico. Numa primeira leitura ou acompanhamento da música, somos fisgados pela emoção estética da letra, podemos, até mesmo, deter-nos em algumas passagens específicas. Mas, só com sucessivas leituras, realizando um trabalho mais racional (sem perder a emoção) é que chegamos a uma interpretação mais rica do texto.

A canção é inteiramente metaforizada. Isso faz dela um poema, embora haja um indício de narrativa, por não apresentar um *eu-lírico* e por passar uma idéia do que acontecia com as mulheres em Atenas ou ainda acontece com muitas mundo afora. No entanto, algumas metáforas mais expressivas podem ser destacadas facilmente na canção e sua significação é, quase sempre, muito sutil.

Verso	Estrofe	Metáfora	Possível interpretação
4º	1ª	<i>Se banham com leite</i>	Não vêem o sol, pois não devem sair de casa. Por esta razão, sua tez é tão branca que parece que se banha com leite.
4º	2ª	<i>Tecem longos bordados</i>	Preservam-se. É também uma alusão implícita ao mito de Penélope.
14º	2ª	<i>Mil quarentenas</i>	Anos a fio (no duplo sentido), à espera de seus maridos, agarrando-se à fé.
15º	2ª	<i>E quando eles voltam, <u>sedentos</u></i>	Cheios de desejos sexuais.
17º	2ª	<i>Carícias Plenas</i>	Querem mais que carinhos, querem sexo.
20º	3ª	<i>Despem-se pros maridos</i>	Sentido polissêmico: preparam-se para o sexo ou abdicam de tudo a favor de seus maridos.
24º	3ª	<i>Aos pedaços</i>	Cansados, fatigados, também, bêbados, pois a expressão está relacionada ao verso <i>Quando eles se entopem de vinho</i> .
25º	3ª	<i>Voltam pros braços</i>	Recolhem-se às suas casas.
27º	3ª	<i>Helenas</i>	Mulher bela. Alusão explícita à Helena de Tróia. A luz ¹⁴ dos homens.
30º	4ª	<i>Não têm gosto ou vontade</i>	Vida vazia
33º	4ª	<i>Não têm sonhos</i>	Incapacidade de uma realização pessoal.
38º	5ª	<i>Temem por seus maridos</i>	Inseguras, afinal, se enviuvarem, terão de aceitar algum pretendente, que pode ser pior do que o marido.
39º	5ª	<i>Jovens viúvas marcadas</i>	As viúvas marcadas eram as que recebiam a culpa pelo erro cometido pelo

¹⁴ Segundo Obata (1986: 99), Helena significa luz, tocha.

			marido, levando-o à morte.
41°	5ª	<i>Não fazem cenas</i>	Subserviência, sem murmurar.
42°	5ª	<i>Vestem-se de negros</i>	Estão viúvas, e o uso da cor negra era a forma de demonstrar publicamente sua situação.
47°	6ª	<i>Secam por seus maridos</i>	Morrem.

Um outro recurso estilístico muito presente é a *antítese*. Ao expressar a condição feminina da mulher ateniense, o autor valoriza suas palavras com idéias contrárias. No entanto, gostaríamos de ressaltar que o caráter antitético nem sempre se apresenta em pares de oposição imediata, muitos casos ocorrem ao longo do texto, ou seja, vemos a ocorrência da antítese, pois a idéia contida numa estrofe é oposta à idéia presente numa estrofe anterior. Assim, podemos destacar:

Verso	Estrofe	ANTÍTESE		Verso	Estrofe
2°	1ª	<i>Vivem pros seus maridos</i>	<i>Secam por seus maridos</i>	47°	6ª
3°	1ª	<i>Quando amadas</i>	<i>Gestantes abandonadas</i>	40°	5ª
12°	2ª	<i>Quando eles embarcam</i>	<i>E quando eles voltam</i>	15°	2ª
20°	3ª	<i>Despem-se pros maridos</i>	<i>Vestem-se de negro</i>	42°	5ª
22°	3ª	<i>Costumam buscar carinho / De outras falenas</i>	<i>... voltam pros braços / de suas pequenas</i>	25°	3ª
23°				26°	
31°	4ª	<i>Nem defeito...</i>	<i>...nem qualidade</i>	31°	4ª
33°	4ª	<i>Não têm sonhos...</i>	<i>... só têm presságios</i>	33°	4ª

Outro recurso, menos abundante, o *anacoluto*, é usado, apenas, para manter a construção rímica idêntica das estrofes, e esse recurso ocorre na primeira e na quarta estrofes.

Devido à estruturação das rimas estarem em ABBACCAA e ao fato de o autor ter optado pelas terminações soantes (equivalência de vogais e consoantes), a seleção vocabular de palavras terminadas em *-enas* fez com que Chico Buarque usasse termos bastante incomuns ao uso cotidiano da língua e, também, não freqüentes em letras de música. Assim, palavras como *melenas*, *cadenas*, *obscenas*, *falenas*, *sirenas*, *serenas* compõem um léxico que merece ser observado. E foi justamente essa observação que nos levou a identificar que, em alguns casos, a necessidade de manter a estrutura estrófica levou às construções anacolúicas.

No entanto, mas uma vez vamos na contramão da “norma”, tal qual fôramos na identificação do refrão iniciando as estrofes, quando o usual é que ele venha ao fim de-

las. Para entendermos a “contramão”, atentemos ao que Said Ali (1971: 21) define como estrutura de anacoluto:

Expressão anacolútica é a oração que começa de um modo e, em vez de ter o seguimento pedido pela sintaxe, termina por uma construção nova. Resulta esta anomalia em geral do fato de não poder a linguagem acompanhar o pensamento em que as idéias se sucedem rápidas e tumultuárias. É a precipitação de começar a dizer alguma coisa sem calcular que pelo rumo escolhido não se chega diretamente a concluir o pensamento. Em meio do caminho, dá-se pelo descuido, faz-se pausa e, não convindo tornar atrás, procura-se saída em outra direção.

Se entendemos que a ocorrência de um anacoluto se dá quando um termo que inicia a oração fica sem função sintática própria, na letra de “Mulheres de Atenas”, ele aparece no final da oração, solto, isolado, empregado como uma saída para se manter a estrutura estrófica. Vejamos os três casos identificados: *Quando amadas se perfumam / Se banham com leite, se arrumam / Suas melenas*, vemos que o substantivo *melenas* — sinônimo de madeixas — não faz referência, ou seja, não serve como complemento a nenhum dos verbos acima, pois o pronome reflexivo *se* já funciona como objeto direto dos verbos. Estaria, então, implícita a idéia de que além de banharem-se e perfumarem-se, também cuidam dos longos cabelos (outra definição para *melenas*); no entanto, esse sintagma nominal não apresenta qualquer relação sintática com nenhum elemento do período, seria, então, um caso de anacoluto, mesmo que ocorrendo no final da estrutura.

Na mesma estrofe, temos, nos versos finais, um curioso caso de anacoluto: *Quando fustigadas não choram / Se ajoelham, pedem, imploram / Mais duras penas / Cadenas*. Vemos um período misto, composto por coordenação e subordinação, sendo o verso *mais duras penas* o objeto direto de *pedem* e *imploram*, e o substantivo *cadenas* solto, sem relação sintática. Interessante de se ressaltar é o fato de haver duas possibilidades significativas para esse substantivo, segundo Cunha (1997: 135): *meio empregado para tirar dos chifres do touro, sem perigo, o laço que o prende* ou *cadeia, laço*, derivado do latim catēna. No texto musical, ambos os significados são metafóricos, indubitavelmente, pois podemos entender que elas, as mulheres de Atenas, estão “laçadas”, “presas” como um touro pelos seus maridos e pelos costumes da sociedade, ou a idéia de cadeia, como forma de penitência, estaria associada ao verso *mais duras penas*, no qual o substantivo *pena* assume a acepção semântica de punição, castigo, corroborando a idéia de cadeia. A polissemia da palavra *cadenas*, nesse contexto, não implica impossibilidades de aceitação das duas leituras. E identificamos esse verso como anacoluto

por não haver função sintática para ele. Podemos considerar, ainda, que o anacoluto, nessas passagens, tem implicações estilísticas, como se a quebra da seqüência sintática nos levasse à reflexão do uso desse anacoluto, como bem assinala Said Ali (1971: 25):

É de notar a pausa entre as duas partes da construção anacolítica, e depois da qual se pronunciam as palavras em tom diferente. Aviva a atenção do ouvinte, de sorte que certas orações extensas muitas vezes agradam mais sob a forma de anacoluto do que dispostas regularmente segundo as exigências da sintaxe.

Na quarta estrofe, na seqüência de versos *Elas não têm gosto ou vontade / Nem defeito nem qualidade / Têm medo apenas / Não têm sonhos, só têm presságios / O seu homem, mares, naufrágios / Lindas sirenas / Morenas*, apresenta uma um período marcado pela coordenação. No entanto, ao dizer o verso *O seu homem, mares, naufrágios*, associamo-lo à idéia dos presságios das mulheres, mas a estrutura nominal não está presa a nenhum verbo, o mesmo ocorre com o verso *Lindas sirenas*, uma alusão às sereias. A compreensão se dá no nível mental não no nível frasal, como se, no processo interpretativo, “costurássemos” as idéias pretendidas. A esse respeito, Said Ali (1971: 23) tece o seguinte comentário:

Com feito, o orador tem bastante inteligência para compreender que o cérebro do ouvinte não é simples máquina receptora, que se deixe impressionar sem nunca reagir. Mentalmente, sem proferir palavra, o ouvinte dará por vezes um reparo, uma pergunta, uma objeção. O orador adivinhando o que se passa e querendo atalhar, põe logo em evidência a idéia do ouvinte e depois, ainda com sacrifício da lógica e da sintaxe, prossegue na exposição dos seus pensamentos.

Said Ali (1971: 28) ainda faz a seguinte ponderação quanto ao anacoluto:

A definição do conceito de anacoluto permite que sob a mesma rubrica se reúnam anomalias sintáticas de tipos bem diferentes. No estudo particular dos fenômenos, costumam-se entretanto restringir o domínio e considerar muitos fatos sob outros aspectos.

No entanto, queremos ressaltar que não procuramos outros aspectos que poderíamos classificar as estruturas estudadas como não sendo anacolutos. A letra dessa música trabalha com grandes inversões, a começar pelo refrão inicial da estrofe com a idéia contrária do que se diz, pois *Mirem-se...*, na verdade, quer dizer o contrário, ou seja, mirem (olhem bem) o que elas faziam e como viviam, é isso que vocês querem? Seguindo essa linha de raciocínio, o da inversão dos valores, não vemos problema de o anacoluto vir no final do período, tal inversão de uso somente corrobora a estrutura do texto.

Ainda do posto de vista, um outro recurso estilístico identificado foi a *zeugma*. Chico Buarque se vale desse recurso para imprimir um ritmo de reflexão maior ao comparar a condição (ou estilo de viver) da mulher com a do homem; exemplo: *Elas não têm gosto ou vontade / Nem defeito nem qualidade / (elas) têm medo apenas / (elas) Não têm sonhos, só têm presságios / O seu homem (tem) mares, naufrágios / Lindas sirenas / Morenas*. A *zeugma* é marcada pela elipse de um termo integrante da oração que foi mencionado anteriormente. Quando se refere à mulher, o autor usa a forma verbal *têm*, considerando que *elas não têm sonhos*, mas apenas prenúncios e agouro a respeito do futuro, portanto, *têm medo apenas*; já seu homem, esse tem o mar, o naufrágio (aventura) e lindas sereias morenas, ou mulheres para seus deleites, enquanto as esposas ficam encarceradas em casa, *banhando-se com leite*, pela ausência do ar da rua.

Há, no texto, também, alguns eufemismos, expostos pelo autor, que são empregados com o intuito de atenuar a condição de dramaticidade vivida pelos personagens. Destaquemos alguns:

Verso	Estrofe	Eufemismo	Significação não suavizada
21º	4ª	<i>Se entopem de vinhos</i>	Embriagam-se.
22º	4ª	<i>Costumam buscar os carinhos</i>	Traem suas mulheres.
23º	4ª	<i>De outras falenas</i>	Espécie de borboleta noturna, uma associação semântica à mariposa, sinônimo de <i>prostituta</i> . ¹⁵
24º	4ª	<i>Mas no fim da noite aos pedaços</i>	Bêbados, cansados.
26º	4ª	<i>De suas pequenas</i>	Esposas. <i>Pequena</i> foi, durante um tempo, uma gíria que designava namorada. Há todo um valor semântico nesse uso, como se a pequenez da mulher merecesse uma atenção redobrada do homem.
43º	5ª	<i>Se confortam e se recolhem</i>	Aprisionam-se à fé.

Um outro recurso expressivo que aparece ao longo do texto, que denuncia a degradante condição das mulheres de Atenas em total subserviência e a superioridade dos homens é o emprego da *gradação*, que se apresenta nas duas formas: *clímax* (ascendente) e *anticlímax* (descendente). Observemos a seleção:

¹⁵ Souto Maior (1988: 102).

Versos	Estrofe	Gradação	Tipo
3º 4º	1ª	<i>Quando amadas, se perfumam Se banham com leite, se arrumam</i>	clímax
7º 8º 9º	1ª	<i>Se ajoelham, pedem, imploram Mais duras penas Cadenas</i>	clímax
34º	4ª	<i>O seu homem, mares, naufrágios</i>	clímax
42º 43º 44º	5ª	<i>Vestem-se de negro se encolhem Se conformam e se recolhem Às suas novenas</i>	anticlímax

Não podemos nos furtar de observar, no entanto, a gradação existente com o segundo verso de todas as estrofes que alude à figura masculina. Os maridos são *orgulho e raça, poder e força, bravos guerreiros*, e os procriadores dos *novos filhos de Atenas*. Após a luta e a reprodução, passam a ser *heróis e amantes e orgulho* (devido à bravura) e *raça* (devido à perpetuação da espécie). É uma gradação ascendente (clímax) com valor semântico de positividade na qual se observa a exaltação da virilidade masculina contrapondo-se às gradações, mesmos as ascendentes, femininas.

Voltando mais uma vez ao refrão, gostaríamos de ressaltar que ele apresenta dois recursos estilísticos: a *epístrofe* (repetição da mesma palavra no fim dos versos) e a *epanáfora* (repetição do mesmo verso no início de cada estrofe).

Mas o recurso estilístico mais importante dessa música fica reservado para a *ironia*, como apontamos ao longo da análise, pelo fato de esse recurso permear toda a canção. A ironia consiste em dizer o contrário do que se está pensando ou em questionar certos tipos de comportamento com a intenção de ridicularizar, de ressaltar algum aspecto passível de crítica. E percebemos que a ironia já começa na primeira palavra da música: *Mirem-se...*

Para finalizar, gostaríamos de ressaltar que, inicialmente, falamos que essa letra não fazia parte do corpus, por não trazer um *eu-lírico*, pois a música é narrada em 3ª pessoa. No entanto, vimo-la como um “hino à mulher” e como iríamos trabalhar com *eus-líricos* femininos multifacetados, resolvemos usá-la como uma análise introdutória, ressaltando nela alguns traços medievais, como o uso invertido do paralelismo que, para nós, nesse caso, apresenta implicações semântico-estilísticas; como métrica de 14 sílabas no refrão, bem ao gosto das cantigas de Bernardo Benaval; as repetições de palavras; o sofrimento amoroso, esse aspecto, no caso, estaria mais voltado para as *cantigas*

de amor; alusão a elementos da natureza — *o seu homem, mares naufrágios*; etc. A ausência de um narrador feminino, no entanto, distanciou-nos de uma análise mais voltada para a estrutura medieval, pois não temos uma mulher que clama por seu "amigo" nem um homem que sofre pela amada inacessível. Na verdade, consideramos esse texto e essa análise como uma grande epígrafe da voz feminina, pois é uma letra direcionada às mulheres, o imperativo *Mirem-se* indica isso e muitos perfis femininos diferentes enfocaremos nesse estudo. Além de tudo, esse é, sem dúvida, um dos mais majestosos textos de Chico Buarque.

7 ANÁLISE DO CORPUS DE CANTIGAS DE AMOR

7.1 A mulher abandonada

7.1.1 “BASTIDORES”

1 Chorei, chorei
 Até ficar com dó de mim
 E me tranquei no camarim
 Tomei o calmante, o excitante

5 E um bocado de gim

Amaldiçoei
 O dia em que te conheci
 Com muitos brilhos me vesti
 Depois me pinteí, me pinteí

10 Me pinteí, me pinteí

Cantei, cantei
 Como é cruel cantar assim
 E num instante de ilusão
 Te vi pelo salão

15 A caçoar de mim

Não me troquei
 Voltei correndo ao nosso lar
 Voltei pra me certificar
 Que tu nunca mais vais voltar

20 Vais voltar, vais voltar

Cantei, cantei
 Nem sei como eu cantava assim
 Só sei que todo o cabaré
 Me aplaudiu de pé

25 Quando cheguei ao fim

Mas não bisei
 Voltei correndo ao nosso lar
 Voltei pra me certificar
 Que tu nunca mais vais voltar

30 Vais voltar, vais voltar

Cantei, cantei
 Jamais cantei tão lindo assim
 E os homens lá pedindo bis
 Bêbados e febris

35 A se rasgar por mim

Chorei, chorei

37 Até ficar com dó de mim

In: BUARQUE, Chico (1980). *Vida*. CD Philips nº 634.943-5, f.5.

Iniciamos aqui a análise do corpus referente às *cantigas de amigo* cuja característica para eleição, inicialmente, é o fato de ter sido escrita por um homem, Chico Buarque, e apresentar um *eu-lírico* feminino, ou seja, a voz do sujeito da enunciação é uma mulher, característica indispensável para a classificação desse tipo de cantiga.

Do ponto de vista estrutural, essa composição é formada por sete quintetos com isocronismo, ou seja, um paralelismo rítmico, pois os versos variam entre quatro, seis e oito sílabas poéticas. Mais especificamente: o primeiro verso é tetrassílabo; o segundo, o terceiro e o quarto são octossílabos; e o quinto é hexassílabo. As variações ocorrem na terceira, quinta e sétima estrofes, no quarto verso, cuja métrica está com seis versos.

Curiosa essa predileção pelos versos com esses números de sílabas! Conscientemente ou não, Chico Buarque resgata as formas mais antigas de métrica da poesia em língua portuguesa, como nos fala Said Ali (1999: 49):

(...) O verso propriamente dito começa com o trissílabo.

Usam-se linhas daí para cima até um limite determinado por tradição antiga e modificações ulteriores. Na cantiga popular portuguesa, os versos graves constam, desde tempos remotos, de oito sílabas, às vezes de seis. Durou esta limitação até a época em que escritores eruditos começaram a compor poemas uns em octossílabos outros em versos de onze e doze.

Quanto à rima, o texto musical não apresenta um padrão quanto à posição, ora é ABBC/CB (primeira estrofe), ora ABBA (segunda estrofe), ora ABCCB (terceira, quinta e sétima estrofes), ora ABBBB (quarta e sexta estrofes), no entanto algo é curioso de se salientar: excetuando-se o quarto verso da primeira estrofe, que apresenta um *homeoteleuto*, recurso que consiste no *aparecimento de uma terminação igual em palavras próximas, sem obedecer a um esquema regular, ocorrendo numa frase ou verso* (Martins: 1997: 40), isto é, uma rima interna e soante com as palavras *calmante* e *excitante* (ambas paroxítonas), todas as rimas são soantes e agudas.

Retomando a citação de Said Ali, vemos que ele fala em versos graves, mas, na letra de música, a predominância é de versos agudos. Tal ênfase, na classificação como grave, provavelmente se deva ao fato de a língua portuguesa ser uma língua com predominância paroxítona, logo a ocorrência de versos graves ser mais evidenciada que os

demais e, diante dessa constância, formulou-se a teoria. Cumpre salientar que Chico Buarque é dado, vez por outra, a esses malabarismos lingüísticos, vejamos, como exemplos, as letras de “Rosa-dos-ventos”, com um grande número de versos esdrúxulos e agudos e “Construção”, composição com todos os versos esdrúxulos. Atentemos ao que Nóbrega (1965: 229) a respeito disso discorre:

Na poética dos cancioneiros galaico-portugueses, as rimas paroxítonas diziam-se *breves* ou *curtas*; a versificação portuguesa do século XVIII designava-as como inteiras, por isso que eram contadas na medida do verso as suas sílabas átonas finais. Por predominantes em nossa língua, as rimas graves constituíam o padrão prosódico, ficando as vozes esdrúxulas, quando ao fim dos versos, sujeitas à perda métrica da sílaba derradeira, e as agudas, ao acrescentamento teórico de uma sílaba, como ainda se verifica na versificação tradicional italiana e espanhola. O cômputo silábico até a tônica final do verso, à francesa, embora já preconizada por Couto Guerreiro, em meados do século XVIII, só se generalizou, na poética da língua portuguesa, por influência de Castilho. O professor Said Ali defendeu o regresso ao sistema antigo, deslembrando de que, além de inoportuna, sua proposta importaria, em última análise, uma simples troca de nomes, na classificação métrica dos versos.

Retornando, ainda, à questão da escansão, cumpre lembrar que a métrica de um verso de se dá pela contagem das sílabas e esta se faz até a última sílaba tônica da última palavra do verso. Se a última palavra for oxítone ou um monossílabo tônico, contar-se-á até a última sílaba e é chamado de verso agudo; se for paroxítone, sobrará uma sílaba e o verso é classificado como grave; e, em sendo proparoxítone, sobrarão duas sílabas, e o verso é esdrúxulo. Assim teoriza Carvalho (1991: 19):

Em cada palavra o valor acentual é o da última sílaba (em palavra aguda, como, por exemplo, *implicitar*), ou da penúltima sílaba (em palavra grave como *implicitava*) ou da antepenúltima sílaba (em palavra esdrúxula como *implicito*), porque essas sílabas se fazem distinguir das anteriores em razão de se lhes suceder ou o silêncio (na palavra aguda), ou uma sílaba branda (na palavra grave) ou duas sílabas brandas (na palavra esdrúxula).

À luz dessa teoria, observamos, em nossa leitura pelas cantigas medievais, que os versos, com rima final aguda ocorriam, com certa freqüência, durante a primeira metade do século XVI, e todos os versos que apresentam rima aguda, faziam-no com final vocálico. Cremos, também, que a própria evolução da língua encarregou-se de certa adequação do ritmo imposto pelo tipo de acentuação que vinha predominando, a tendência grave do português, e pela natureza da matéria tratada, uma vez que o uso apenas de rimas agudas poderia limitar a intenção do autor, pois cabe aos acentos rítmicos e ao acento terminal o papel de objetivar o ritmo, apoiando-o, e aos acentos rítmicos articu-

lando os grupos silábicos que formam esse ritmo. Vejamos o que nos fala sobre isso Carvalho (1991: 17):

Este processo de contagem das sílabas, que suprime as átonas finais do verso, não deve ser tomado por mera convenção, pois assenta no facto de, na pausa terminal do verso, a sílaba ou sílabas *átonas* (sem acento tónico) não terem interferência rítmica. Equivalem a sílabas de transição, de descaimento suave da voz para o silêncio. Tanto que os versos terminados com palavra aguda prolongam-se, quando cantados.

Assim, podemos entender que o verso agudo serve para marcar mais a suspensão, como uma quebra de idéias, como convém à letra em questão empregar versos agudos, aspecto que veremos mais à frente. Isso demonstra que o nímio rigor de um preceito, criado por alguns trovadores italianos, de proscreever-se o uso do esdrúxulo e do agudo não vigorou, pois bons poetas não têm, à risca, seguido essa regra; e tais versos, quando bem empregados, tem uma graça particular.

Teorizando um pouco mais sobre a classificação quanto à tonicidade, vejamos o que nos diz Nóbrega (1965: 234): *O primeiro tratado de metrificação a mencionar a conveniência de intercalação de rimas oxítonas e paroxítonas foi o de Jean Molinet, em 1490; seguiu-se-lhe o de Fabri, em 1521, a recomendá-la no canto-real.* No entanto, as formas únicas de terminação do verso, ainda hoje, sofrem restrições por parte de alguns críticos, que julgam que elas não devem ser empregadas sós, a não ser no reforço de intenções burlescas, sendo, portanto, intencional, por parte do autor, essa criação. Leiamos o exemplo que Nóbrega (1965: 236) nos dá desse efeito, num trecho de “Lusitânia Transformada”, de Fernão do Oriente: *Nas ribeiras selváticas / Ferida a corça pávida / Da seta que tingiu erva mortífera, / Não flores aromáticas, / Busca na fonte ávida / Da vida, que acha na água salutífera.* Da mesma forma que alguns poetas de nossa língua lançaram mão de construções com versos agudos com intenções picarescas, como nesses tercetos que finalizam o soneto “A um que se fazia fidalgo”, de Gregório de Matos Guerra (2004: 58-59): *Que é fidalgo nos ossos cremos nós, / pois nisto consistia o mor brasão / daqueles que comiam seus avós. / E como isto lhe vem por geração / lhe ficou por costume em seus teirós¹⁶ / morder aos que provêm de outra nação.* Há inúmeros sonetos satíricos de Gregório de Matos que obedecem a esse ritmo de tonicidade que não convém, ao momento, arrolar. No entanto, *a idéia de que a rima aguda não se presta à poesia lírica nunca foi seguida, rigorosamente, por nossos*

¹⁶ *teirós*: contendas, rixas.

poetas (Nóbrega: 1965: 238) ao longo dos séculos. E um dos sonetos mais célebres de Camões, ao nosso ver, o magnífico “Sempre a razão vencida foi de Amor”, tem seus versos todos com terminação aguda, e cuja beleza nos força a reproduzi-lo em sua íntegra¹⁷:

Sempre a Razão vencida foi de Amor;
mas, porque assi o pedia o coração,
quis Amor ser vencido da Razão.
Ora que caso pode haver maior!

Novo modo de morte, e nova dor!
Estranheza de grande admiração,
que perde suas forças a afeição,
porque não perca a pena o seu rigor.

Pois nunca houve fraqueza no querer,
mas antes muito mais se esforça assim
um contrário com outro por vencer.

Mas a Razão, que a luta vence, enfim,
não creio que é razão; mas há de ser
inclinação que eu tenho contra mim.

Sabemos, contudo, que os versos graves produzem as rimas mais harmoniosas de nossa língua e, também, as mais abundantes. Salvo os casos de emparelhamento seguido, o qual monotoniza a composição, como no poema “Vila Rica”, de Cláudio Manuel da Costa, mas nele há intuito estilístico, pois tem o caráter descritivo da epopéia dos bandeirantes paulistas no desbravamento dos sertões e suas lutas com os emboabas indígenas, até a fundação da cidade de Vila Rica.

O uso dos versos graves, com intercalação de agudos e esdrúxulos, enseja recursos rítmicos variados que foram valorizados, ao longo do tempo, pelo hábil trabalho de distanciamento na disposição das palavras, em esquemas regulares e chegando até à desarticulação do verso moderno. No entanto, podemos verificar que, em nossa poesia, esse hábil entrelaçamento de versos de diferentes tonicidades pode produzir rimas que revelam efeitos estilísticos no ritmo e na fonética, e essa alternância fônica acaba por se tornar vantajosa em prol da harmonia poética e sua intenção semântica. Um exemplo é

¹⁷ <http://www.sonetos.com.br/sonetos.php?n=312>

essa magnífica estrofe que inicia o poema “Cântico dos Cânticos”, de Guilherme de Almeida (1920: 29):

Este é o meu Cântico dos Cânticos, **A**
 a exaltação da minha vida, **B**
 toda a expressão do meu amor. **C**
 Meus pobres olhos são românticos **A**
 porque me viram refletida **B**
 nos olhos bons do meu Senhor. **C**

Retomando o conceito de Carvalho (1991: 19) de que essas sílabas se fazem distinguir das anteriores em razão de se lhes suceder ou o silêncio (na palavra aguda), ou uma sílaba branda (na palavra grave) ou duas sílabas brandas (na palavra esdrúxula), observamos que a mescla das três tonicidades para compor a rima, além obliterar a predileção pelas graves também evoca valores estilístico-semióticos. No entanto, gostaríamos de acrescentar que o referido poema é composto por sete sextetos, e, em todas elas, observamos a mesma estruturação: versos octossílabos e rimas em ABCABC.

No primeiro par rímico (AA) — *cânticos & românticos* —, os versos são proparoxítonos; vemos, pois, que a idéia de brandura acentuada está no próprio campo semântico que essas palavras encerram, pois o *cântico* é algo que traz alento e o *romântico* é o que não tem pressa, pois vive a “eternidade do momento”. Em relação ao par BB, os versos são paroxítonos, cuja breve brandura nos remete a um duplo raciocínio: a *vida* e a *reflexão* (no texto essa palavra se apresenta na forma adjetival com função predicativa) não podem ser um silêncio, pois do contrário ninguém tomaria conhecimento de suas existências, nem algo que se espera por um longo tempo, pois a vida é breve e a reflexão, se prolongada, perde sua razão de ser. Nesse sentido, vemos essas palavras relacionadas ao campo semântico da ponderação, caráter este corroborado pelo contexto, uma vez que *a exaltação da vida* e *a imagem de si refletida* estão relacionadas aos olhos do Senhor. Já o último par rímico (CC), formado por versos oxítonos, remete-nos, de fato, ao silêncio. O que mais pode haver depois da concretização do *amor* e dos olhos do *Senhor*?

Acrescentamos, ainda, que a construção da rima utilizando-se sempre o mesmo procedimento —AA→ esdrúxula, BB→ grave e CC→ aguda — remete-nos a uma idéia de gradação que só pode ser ascendente, independentemente da ótica em que se analise. Vejamos as duas possibilidades: 1) se entendermos que a tonicidade é contada a partir

da última sílaba, é uma gradação ascendente (clímax); 2) se entendermos que a rima começa na antepenúltima, depois vai para a penúltima e, por fim, ocorre na última, também temos uma gradação ascendente, como se o último verso da estrofe fosse o ápice e, nessa estrofe em questão, o ápice é o *Senhor* que faz a rima com *amor* (outro ápice).

Então, se entendemos que o amor é via para a comunhão (e só nesta comunhão a existência ganha sentido e esplendor), na letra de “Bastidores” é também um estado de “calamidade”. Vulnerável, acesa de sensibilidade, o *eu-lírico* vive atormentado pelo excesso de sentir. Nesta perspectiva, (e recorrendo à metáfora de Roland Barthes em *Fragmentos de um Discurso Amoroso*, no que tange à questão da angústia da espera), poderíamos encarar “Bastidores” como um mapa de acupuntura cujos meridianos — cada um dos seus versos — indicariam não os pontos energéticos e nevrálgicos, mas os machucados do ser e do amar. Marcas dessa “ambígua descortesia amorosa” surgem na recorrência de lexemas como *jamais, nunca, nem, não*, com a sua carga semântica de exclusão e negação definitivas, e alguns outros lexemas cuja carga semântica, embora sem a idéia de exclusão, também trazem uma conotação de negatividade: *dó, amaldiço-ei, cruel, caçoar, ilusão*. E, também, na presença privilegiada de qualificantes superlativos como *brilhos, bis, lindo*, ou nos sintagmas oracionais *aplaudiu de pé* e *a se rasgar por mim*, desenhando uma constelação ou campo semântico de excesso, como na hipérbole *bêbados e febris / a se rasgar por mim*. Afirmando, assim, a dualidade de um *eu-lírico* conflitante, quer pela sua solidão irreduzível, quer pelo seu movimento incessante para uma comunhão tão desesperadamente ansiada quanto transitória, porque ela é humana, mas, ao mesmo tempo, é artista, e, como tal, *tem de fingir que é dor, a dor que deveras sente* (“Autopsicografia”. In: Pessoa: 1997:176).

Obtemos, assim, pela reiteração de motivos e palavras-chave e, ainda, pelo caráter conciso da maior parte dos versos, um efeito de máxima concentração, pois essa letra nos leva longe, para um caminho iniciado nas cantigas medievais, já que temos a presença de uma voz feminina que canta — *cantigas de amigo* — e essa mesma voz canta o sofrimento amoroso — *cantigas de amor* —. Podemos dizer que um exemplo flagrante desse processo de máxima concentração são os versos agudos que encerram quase que a totalidade da letra, uma espécie de vértice que, com o título, equilibra todo o texto no interior de um triângulo rítmico e semântico: o *amor* e a *dor* vivenciados e a *alegria* representada. Afinal, se entendemos os versos agudos como um indicador de

silêncio, os bastidores de uma casa noturna também o são, pois é no silêncio dos camarins que o artista se prepara e se concentra para o palco. É lá que ele joga todos os seus problemas para encarnar um personagem que, às vezes, não vivencia tais turbulências emocionais na encenação.

Nesse sentido, vemos que a letra apresenta um ritmo nervoso, sincopado, de inusitadas quebras de versos e estrofes, produzindo surpreendentes associações e, sobretudo, uma tensão rítmica para a qual o *eu-lírico* busca instintivamente alívio. Mas esse alívio é sempre adiado para o verso seguinte, para a estrofe seguinte, em sucessivos transportes sintáticos e melódicos, ensaiando rupturas discursivas e poéticas (como o quarto verso da primeira estrofe que rompe com o padrão agudo dos versos), subvertendo a dor; afinal, *o show de todo artista tem que continuar* (In: “O Bêbado e a Equilibrista”, de João Bosco & Aldir Blanc).

Sucedem-se, então, versos com a rima aguda em [i] (nasal e oral), elevando o tônus emocional do conteúdo, insubmisso à ordem lógica do pensamento e dos fatos; o *eu-lírico* privilegia seus sentimentos e emoções; pois, segundo Martins (1997: 31), a vogal [i] é *própria para exprimir sons agudos, estridentes, ajustando-se seu valor ao significado de palavras*, ela cita, também, que o [i] é *o estreitamento do conduto bucal que se coaduna com a expressão de pequenez, estreiteza, agudez*. Temos, no entanto, dois pares rítmicos com essa vogal oral que não correspondem à definição, à motivação sonora, aos chamados recursos fonoestilísticos, se os enfocarmos isoladamente. Em *conheci & vesti* (segunda estrofe) e *bis & febris* (sétima estrofe), as palavras não estabelecem relação de *estreitamento, pequenez ou agudeza* (Monteiro: 1991: 101), no entanto, *pode acontecer também que a vogal fechada só intervenha secundariamente no termo pelo jogo normal das transformações fonéticas; nesse caso a virtude expressiva do termo também só é produzida secundariamente* (Wartburg & Ullmann: 1975: 122).

Diante disso, podemos inferir que essa relação fonoestilística não opera isoladamente. Para entendermos a motivação sonora do [i], nessas passagens, precisamos focar todo o contexto, ou seja, toda a letra da música. Assim, podemos associar a noção de pequenez e estreitamento aos sentimentos do *eu-lírico*, uma vez que, na verdade, a crise amorosa leva a mulher a um estado de tristeza que a reduz à comiseração total, como nos versos que iniciam e finalizam a letra: *Chorei, chorei / Até ficar com dó de mim*. E

a presença do intensificador *até* reforça esse sentimento de autocomiseração vivido pelo sujeito do discurso, fato corroborado pelo complemento nominal *de mim*.

Nesse sentido, podemos entender que essa convencionalidade da simbologia sonora não se estende a ponto de se sinonimizar a arbitrariedade. Existe de qualquer forma um nexos entre o significante e o significado — o que faz a motivação, no caso, fundada no som. *Entretanto, esse nexos não se funda em valores objetivos, funda-se em valores subjetivos* (Sousa, 1973: 61).

Temos consciência de que o foneticismo possui os seus mistérios — há segredos de sons por vezes inexplicáveis. O estilólogo e o lingüista nem sempre podem explicar o quid de determinados habitualismos sonoros que se observam na linguagem. Por entendermos a Estilística como uma “psicologia da linguagem”, vemos que somente com a ajuda do psicológico, que vai mais além na interpretação dos fatos, conseguiremos de-vassar os motivos iniciais, as razões primeiras que impulsionam a simbologia sonora.

Leiamos:

Entre as figuras de *motivação sonora*, destaca-se como a mais intensa em complexidade a *simbologia sonora*. Com efeito, enquanto nas demais (onomatopéias e ilustração sonora) o relacionamento entre “significante” e “significado” fundamenta-se em referenciais *físicos, sensoriais e objetivos*, na simbologia sonora tal relacionamento é marcado por valores *psicológicos e subjetivos*. (Sousa, 1973: 60).

Ainda sobre a questão da motivação sonora, atentemos ao que Wartburg & Ullmann (1975: 121) falam:

O que revela a etimologia popular é uma preocupação de expressão perfeita, a necessidade e o desejo de se fazer coincidirem, tão exatamente quanto possível, as palavras com os conceitos que elas traduzem. Daí se passa logo à questão do valor expressivo das palavras em geral. Esse valor expressivo resulta para nós geralmente do fato de que, desde a nossa infância, e durante todo o curso de nossas experiências lingüísticas, um certo conteúdo sempre esteve associado a uma certa palavra.

Contudo, a identificação entre significante e significado operar-se-á em função do próprio grau de sensibilidade do leitor/ouvinte que os identifica pelo fato de a vogal [i] ocorrer predominantemente em signos de conotação aguda, idéias de pequenez e estreitamento, acabando por adquirir uma simbologia mais ou menos cristalizada na mentalidade daqueles que estão envolvidos nos conhecimentos lingüístico e literário. Cumpre lembrar que, em Lingüística, a distribuição (E. Ling. *Conjunto de contextos em*

que uma unidade lingüística pode ocorrer. Aurélio, s.u.) e a frequência (*Repetição amadurada de fatos ou acontecimentos; reiteração*. Aurélio, s.u.), são critérios relevantes de análise. Assim, para “costurar” todas as idéias que tecemos a respeito da motivação sonora, observemos o que diz Mattoso Câmara (1978: 41):

É evidente que esses valores sônicos não ficam aderidos permanentemente às palavras em que assim os surpreendemos. É preciso que o estágio psíquico do sujeito falante e o dos ouvintes tenham transposto a linguagem para além do plano meramente intelectual. A frase puramente informativa é neutra a esse respeito, e nela a motivação sônica se esvai.

Seguindo, então, essa esteira de raciocínio da motivação sonora e sua simbologia, vejamos as outras rimas orais agudas. A quarta e sexta estrofes são, praticamente, idênticas, pois só há alteração no primeiro verso; e, curiosamente, apresenta apenas um padrão rímico: ABBBB, ou seja, todas as palavras que rimam mantêm a mesma terminação soante: *lar, certificar, voltar, voltar*. Segundo a fonoestilística, o fonema [a], sendo o mais sonoro, mais livre, de todo o nosso sistema fonológico, traduz sons fortes, nítidos e *reforça a impressão auditiva das consoantes que acompanha* (Martins: 1997: 30). Mais à frente, Martins ainda afirma que *a sonoridade do [a] presta-se à transferência de brancura, amplidão, alegria, etc.* Nesse sentido, observamos que todas as palavras que formam a rima — *lar, certificar, voltar, voltar* — apontam para a noção de uma alegria que não ocorre. Para que melhor se entenda essa visão, é louvável que façamos alguns comentários.

No que concerne à seqüenciação das estrofes, observamos que as duas primeiras relacionam-se ao momento anterior à entrada no palco, momento realçado pelo estado depressivo no qual se encontra *o eu-lírico*, e por não saber o que fazer com seus sentimentos, um misto de amor & ódio, temos o verso antitético *Tomei o calmante, o excitante*. O que é melhor: acalmar-se ou excitar-se? A resposta vem no verso seguinte: *E um bocado de gim*, ou seja, embriagar-se. É curioso observar que os substantivos *calmante* e *excitante* estão determinados pelo artigo definido, que dá ao substantivo a que se refere *valor de totalidade* (Lapa:1991: 85), levando-nos a pressupor que se trata de artifícios previsíveis na rotina dessa artista, antes de ela iniciar o espetáculo. Na oposição, o verso *E um bocado de gim* tem como determinante o artigo indefinido, cujo valor estilístico, segundo Lapa (1991: 91), *está na imprecisão que dá às representações (ser-*

ve, pois, para traduzir a indeterminação e o mistério), sugerindo o desconhecido ou imprevisível, haja vista o emprego do substantivo bocado (*porção que se leva de uma vez à boca*. Aurélio, s.u.), em vez de “a dose de gim”. Temos, assim, que a imprecisão do artigo indefinido contrapondo-se à precisão do definido mostra a necessidade de liberdade do *eu-lírico*: sendo uma profissional do palco, não ficaria presa a uma única possibilidade, e o *gim* é saída, pois ele poderá substituir tanto o *calmante* quanto o *excitante*, uma vez que o álcool ajudá-la-ia a esquecer a dor da perda e, conseqüentemente, a sensação de um falso torpor de alegria.

Como um desejo de fuga e de isolamento, ela tranca-se no camarim, mas o dever a espera e ela precisa cantar. Aflora, então, a raiva, presente no verbo *amaldiçoar* em *Amaldiçoei o dia em que te conheci*, sugerindo que teria sido melhor não ter conhecido o amante, pois os momentos felizes vividos não compensam a dor da falta que eles lhe causam, e essa idéia é reforçada pelo artigo definido presente no sintagma *o dia*. Ainda na segunda estrofe, o emprego da metonímia no verso *Com muitos brilhos me vesti*, enfatiza uma realidade superficial, ou seja, para não deixar que as pessoas (o público que fora vê-la se apresentar) notassem como estava abatida e triste, ela resolve vestir-se com roupas brilhantes e usa uma maquilagem excessiva, escondendo as expressões e as marcas deixadas pelo pranto. Tal idéia é sugerida pelos versos *Depois me pintei, me pintei / Me pintei, me pintei*, cujo valor estilístico-semântico dessa epizeuxe (figura pela qual se repete a mesma palavra, para amplificar, para exprimir compaixão, ou para exortar [Rei: 1989: 21]) nos leva a inferir a indisposição de sair diante do espelho, para enfrentar o público, como se ela estivesse em estado de choque (compreensível depois da mistura do calmante, do excitante e do gim) ou estivesse querendo esconder a própria face, mascarar-se; afinal, ela teria de ser outra no palco. Notemos, ainda, que *me pintei, me pintei* encerra não somente uma epizeuxe, como também uma epístrofe que consiste na repetição da mesma palavra em fim de versos ou frases (Rei: 1989: 21).

Eis que, finalmente, depois de tantos preparos, ela adentra ao palco, e o verso que inicia a terceira estrofe — *Cantei, cantei* — repetir-se-á na quinta e sétima estrofe, criando uma espécie de paralelismo (o primeiro verso se mantém e há uma pequena modificação no segundo verso, como em alguns modelos medievais¹⁸). Na terceira es-

¹⁸ Cf. comentários a respeito da cantiga de Pero Meogo, no capítulo sobre Estilística Medieval.

trofe, ainda se sentindo invadida, pois o artista não tem sequer o direito à privacidade de sofrer sozinho ou demonstrar a sua dor, ela tem de cantar mesmo que esteja chorando por dentro, afinal é um cabaré, uma casa de “alegria” (com todo valor polissêmico que a palavra encerra), ela afirma: *Cantei, cantei / Como é cruel cantar assim*. E, num possível estado de embriaguez (devido ao calmante, ao excitante e ao gim), percebemos a confusão mental dessa mulher abandonada: *E num instante de ilusão / Te vi pelo salão a caçoar de mim*. Tal imagem sugere o desejo incontável de rever o amante, de que aquela visão fosse realidade, mesmo que ele a ridicularizasse em público, pois isso seria para ela uma forma de ver que ela ainda representava algo para ele, não apenas o esquecimento ou a sensação de inexistência.

Vem o intervalo da apresentação e ela não se troca. Numa atitude obsessiva, ela retorna ao lar, para certificar-se que o amado não voltara ou nunca mais voltará. Nesse contexto, inferimos que tal retorno dá-se apenas no plano psicológico (da ilusão). A epizeuxe, formada pelos versos finais dessa estrofe: *Que tu nunca mais vais voltar / Vais voltar, vais voltar* sugere exatamente o contrário, ou seja, o desejo de que ele, dessa vez, não tenha ido embora ou que tenha voltado. Tal fato é constatado na omissão do advérbio *nunca* no verso seguinte: *Vais voltar, vais voltar*, afirmando (como numa mentalização positiva) que seu desejo será realizado. Na realidade, essa passagem se aproxima de um litotes, que consiste na afirmação pela negação do contrário (Rei: 1989: 26). Temos, ainda, o lexema *lar* (cujo pendor semântico é maior que o de casa), determinado pelo possessivo *nosso*, denota a harmonia e a felicidade que um dia eles conquistaram. Eis, então, o contexto que justifica o fato de as rimas dessa estrofe serem agudas em [a]: é o desejo do retorno do amado, que se enfatiza com a ocorrência da epístrofe nos últimos versos da estrofe, e da alegria já vivida.

Apesar da constatação do abandono, ela volta ao palco e canta sem saber como, incorporando o personagem que deve estar no palco, como um processo de esquecimento, dando-se conta disso apenas quando percebe que todo *o cabaré a aplaudiu de pé*. Notemos que, nesse contexto, a rima aguda entre *cabaré & pé*, utilizando-se da vogal anterior [ɛ], que *indica sons estridentes* (Martins: 1997: 31), é muito pertinente, uma vez que se presume que o aplaudir de pé está relacionado à estrutura metonímica *todo o cabaré* remeter-nos-á a uma idéia de ovação, assovios, interjeições de admiração etc.

No entanto, apesar de sentir-se reconhecida profissionalmente, ela não retribui o carinho do público imediatamente, pois precisa retornar ao lar. Vemos, então, que a sexta estrofe é praticamente uma repetição da quarta, uma vez que ela precisa se certificar que nada a prende em casa, ninguém a espera, e é o público quem vai dar alguma razão à sua existência.

Mantendo o paralelismo, a sétima estrofe encerra a gradação iniciada na terceira. Se o verso *Cantei, cantei* não sofre alteração o seu subsequente apresenta clímax: *Cantei, cantei / Como é cruel cantar assim* (na terceira estrofe), *Nem sei como eu cantava assim* (na quinta estrofe) e *Jamais cantei tão lindo assim* (na sétima estrofe). Acreditamos que essa gradação ocorra no *eu-lírico* devido à constatação de que o amado não volta, então vivendo um conflito interno, num misto de emoção e revolta, ele se esforça cantando com mais graça e beleza, provocando o desejo daqueles homens que, hiperbolicamente, rasgavam-se por ela: *Bêbados e febris / a se rasgar por mim*. Ao mesmo tempo, temos, também, a metáfora do adjetivo *febris*, isto é, quentes, cheios de desejos sexuais.

Para concluir a questão rímica dessa letra de música, apontamos o grande número de rimas nasais que ocorrem nela: *mim, camarim & gim*, na primeira estrofe; *assim & mim, ilusão & salão*, na terceira estrofe; *assim & fim*, na quinta estrofe; e *assim & mim*, na sétima estrofe. Martins (1997: 32-33) esclarece que *a ressonância nasal torna as vogais aptas a exprimir sons velados, prolongados e a sugerir distância, lentidão, moleza, melancolia*, ilustrações sonoras bem condizentes com a intenção da letra de “Bastidores”, pois todas essas sensações sugeridas estão relacionadas ao *eu-lírico*: os versos agudos que tendem a ser *prolongados quando cantados* (Carvalho: 1991: 17); a *distância* do amado e do lar; a *lentidão* ao sair do espelho; a *moleza* provocada pela mistura do excitante, do calmante e do gim; a *melancolia* pela dor da perda do amor. Ainda em relação às nasais, Monteiro (1991: 111) afirma: *a vogal nasal, a fechada e o ditongo com vogal fechada assinalam a tristeza presente*. Mais uma vez vemos corroboradas nossas intenções fonoestilísticas, pois encontramos, em “Bastidores”, rimas com esses três tipos de ocorrências: as nasais já citadas; as fechadas: *conheci & vesti, bis & febris* (inferimos que a tristeza se dá por não haver *bis* — *Mas não bisei* — e por *febris* não corresponder ao desejo dos homens que a querem); e os ditongos fechados: *pintei & pintei*, a necessidade de esconder, com o auxílio da maquilagem, o rosto triste.

É claro que outras impressões podem ser atribuídas, desde que o contexto assim o possibilite. Mattoso Câmara (1978: 42), a esse mesmo tipo de rima — aguda nasal em [i]: *Bonfim & mim* —, no poema “Os Sinos”, de Manuel Bandeira, atribui uma expressividade simbólica de *um som agudo de desespero*. Esse enquadramento de conteúdo intelectual ressalta não apenas a virtude latente da constituição sonora do poema de Bandeira, como também a letra aqui estudada. Afinal, “Bastidores” não é um grito agudo de desespero pela perda do amado? Vejamos o que acrescenta Mattoso Câmara (1978: 45) a essa discussão:

É a motivação sonora que especialmente justifica do ponto de vista estilístico a rima. O poeta se fixa, para ela, nos sons que a sua intenção poética condiciona, ou num vocábulo que é praticamente evocado pelos sons que encerra. O pensamento lógico da poesia decorre não raro dessa atmosfera sônica, que se estabelece por um impulso de exteriorização anímica. [...] A insistência no som o torna, por sua vez, o centro emotivo da composição e prepara a ambientação emotiva do leitor e do ouvinte.

Do ponto de vista da língua, Chico Buarque mantém o tratamento em *tu*, sugerindo a intimidade existente entre o casal. O emprego da próclise iniciando oração — *me pinte, me pinte; te vi pelo salão; me aplaudiu de pé* — demonstra uma opção pelo registro informal da língua, realçando não só os aspectos sociais (o ambiente do texto é um cabaré), como também o estado emocional do sujeito que, curiosamente, mantém-se elíptico em todo o texto, revelando o desejo do *eu-lírico* de se esconder. Ressaltamos, no entanto, que no segundo verso da terceira estrofe — *Nem sei como eu cantava assim* — aparece o pronome pessoal *eu*, numa função de sujeito, com intenções semânticas, pois se a elipse é uma tentativa do apagamento de si mesma, processo identificado nas duas primeiras estrofes, ao entrar no palco, ela consegue cantar, como se estivesse espantada e surpresa consigo mesma por ter conseguido fazê-lo.

Destarte, percebemos que o texto mostra uma antítese entre os verbos *cantar* e *chorar*, revelando os sentimentos conflitantes da mulher, sujeito do discurso, que, com seu pranto copioso, reafirma a sua autocomiseração iniciando um dístico (a última estrofe do texto) com os mesmos versos que iniciam a primeira estrofe. Ou seja, é um caráter cíclico, uma repetição, algo bem ao estilo medieval, hoje ela *nem sabe como chegou ao fim*, no entanto, amanhã é outro dia, e mais uma vez ela terá de camuflar sua dor e *cantar, cantar*. Afinal, *quem canta seus males, espanta-os*.

No entanto, percebemos que não existe a panfletagem da música de protesto, característica de Chico Buarque à época dessa composição, mas a repercussão interior do fracasso amoroso transmutado pela representação no palco que revitaliza *eu-lírico* como se fosse uma válvula de escape para a dor.

7.1.2 “ATRÁS DA PORTA”

Quando olhaste bem nos olhos meus
E o teu olhar era de adeus
Juro que não acreditei
Eu te estranhei

5 Me debrucei sobre teu corpo e duvidei
E me arrastei e te arranhei

- E me agarrei nos teus cabelos
 Nos teus pêlos,
 Teu pijama
- 10** Nos teus pés
 Ao pé da cama
 Sem carinho, sem coberta
 No tapete atrás da porta
 Reclamei baixinho
- 15** Dei pra maldizer o nosso lar
 Pra sujar teu nome, te humilhar
 E me vingar a qualquer preço
 Te adorando pelo avesso
 Pra mostrar que ainda sou tua
- 20** Só pra provar que ainda sou tua...

In: Chico, Buarque (1993). *A arte de Chico Buarque*. CD Universal Music nº 042.283.6243-12, f.9.

Os versos dessa composição apresentam métrica variada, as rimas são soantes, agudas, graves, algumas internas e versos livres. Na primeira estrofe, vemos uma tentativa de manter as rimas emparelhadas, no entanto, a partir do nono verso, elas perdem esse padrão. Somente na segunda estrofe, elas estarão emparelhadas.

Na primeira leitura, criamos que esses versos livres revelavam o intenso dilaceramento de um *eu-lírico-estilhaçado* diante da dissolução da continuidade propiciada pelo relacionamento amoroso, como se o momento vivido não desse espaço para se pensar em ritmo, devido ao desespero provocado pela dor do abandono. No entanto, em nossas leituras acerca da obra buarqueana, encontramos o seguinte comentário sobre a origem de “Atrás da Porta”:

Ele era, e continuaria sendo, incapaz de compor à vista de outras pessoas. “Não sei fazer na frente dos outros”, explica, “tenho um certo pudor”. (Há notícia de uma solitária exceção em sua obra: a letra de *Atrás da porta*. Francis Hime lhe mostrou a música em Petrópolis, numa noite em que havia muita gente e se bebia bem, e Chico foi fazendo os versos no meio da algazarra, como um compositor de filme americano. Mas depois de *reclamei baixinho* não saiu mais nada. No dia seguinte também não. Foi preciso que Elis Regina gravasse até aquele ponto para que Chico, ouvindo a música, arrematasse a letra: *Dei pra maldizer o nosso lar...*) Na casa da Rua Buri, a porta de vidro da sala de jantar lhe assegurava a sensação de estar sozinho — embora, segundo Ana, toda a família já soubesse a música de cor quando ele saía de lá, exultante para mostrá-la. (Werneck: 2004: 62)

Nesse sentido, podemos dividir o texto em três movimentos, os dois primeiros inseridos na primeira estrofe e o terceiro, na segunda estrofe.

O primeiro movimento apresenta o movimento da separação, quando a mulher percebe que está sendo abandonada: *Quando olhaste bem nos olhos meus / E o teu olhar era de adeus* e se recusa a acreditar que tudo aquilo estivesse, de fato, acontecendo. Essa atitude é anunciada pelos verbos *(não) acreditei, estranhei e duvidei*.

O segundo movimento, que seria do sexto até o último verso da estrofe, mostra o desespero causado pelo abandono, mais especificamente até o décimo sexto verso. A reação do *eu-lírico* configura-se em profunda desmedida refletindo a perda da autoestima e do autocontrole, num rebaixamento da dignidade ao nível da humilhação: *E me arrastei e te arranhei / E te agarrei nos teus cabelos*, cuja repetição do [R], em aliteração, dimensiona o rastejar do ser emissor do texto, e cuja expressividade abordaremos mais à frente. Também nos versos seguintes esse recurso é utilizado para reforçar uma série de atitudes impulsivas, provenientes do desespero da separação. Observe-se a reincidência da consoante bilabial [p]: *Nos teus pêlos / Teu pijama / Nos teus pés / Ao pé da cama*.

Os três últimos versos da estrofe, no entanto, redimensionam o sentimento de perda pela fragilidade da mulher, como se o rompimento do amante lhe trouxesse a nostalgia da continuidade uterina, rompida com o nascimento, resultando na imagem de carência e abandono: *Sem carinho, sem coberta / No tapete atrás da porta / Reclamei baixinho*. Aliás, a força contida na despedida é antecipada no título, "Atrás da porta", imagem que enfatiza a brusca ruptura entre os amantes, e a barreira que se instala pela porta que se fecha.

O terceiro movimento, que seria toda a segunda estrofe, e cujo teor inusitado dos versos pode ser sintetizado por um desejo de vingança, perfaz um manifesto de reação por parte do *eu-lírico* após o abandono. Movida pelo sentimento da perda e pelo orgulho ferido, começa um processo de afastamento definitivo do homem amado, com atitudes extremas: *maldizer, sujar, humilhar* e *vingar* que, no entanto, são atenuadas pelo desejo latente de aproximação, representado por *Te adorando pelo avesso*. Essa atitude é reafirmada pelo *eu-lírico* nos dois últimos versos: *Pra mostrar que ainda sou tua / Só pra provar que ainda sou tua*, nos quais Chico Buarque desvela, com extrema sensibilidade, o desejo de retorno do amado, resultando em uma epístrofe de forte valor poético.

Consideramos essa composição a mais fiel no que tange à alma feminina, quando se sente rejeitada, Chico Buarque consegue captar o sentimento da mulher abandonada, a dor da perda, o apego ao lar, utilizando-se da gradação dos verbos *arrastei*, *arranhei* e *agarrei* e dos substantivos *cabelos*, *pêlos*, *pijama*, *pés*, *pé* em cuja sonoridade subjazem-se efeitos fonoestilísticos de grande valor semântico, uma vez que a aliteração (*repetição insistente dos mesmos sons consonantais, podendo ser eles iniciais, ou integrantes das sílabas tônicas, ou distribuídos mais irregularmente em vocábulos próximos* [Rei: 1989: 7]) é uma recorrência poética que, segundo Martins (1997: 38), caracteriza-se por *um processo generalizado em línguas de todas as épocas, podendo ser uma exigência de versificação em certos tipos de poesia, como a germânica medieval*.

Nos versos *E me arrastei e te arranhei / e me agarrei nos teus cabelos*, a aliteração formada pela repetição do fonema vibrante [R] revela diferentes sensações. Monteiro (1991: 102), assim divide as sensações provocadas pela velar [R]: *auditivas: vibrações, rasgos, percussões demoradas; cinéticas: rapidez, tremor; tácteis: aspereza*. Observamos que as três sensações podem ser atribuídas a cada um dos verbos que compõe a aliteração: como sensação auditiva, temos o verbo *arrastei*, indicando a vibração e percussão de quem anda pelo chão; no que tange ao aspecto cinético, temos o verbo *agarrei*, indicando a rapidez com que a mulher pega o marido e o tremor causado pelo medo da perda; no que concerne ao aspecto táctil, temos o verbo *arranhei*, indicando a própria aspereza dessa ação verbal. Martins (1997: 37) ainda nos dá uma boa contribuição sobre a expressividade dessa velar: *a vibrante dupla [R], sozinha ou em grupo com oclusivas, se ajusta à noção de vibração, atrito, rompimento, abalo*. Tais considerações só vêm a corroborar nossa associação, ainda mais se levarmos em conta que tanto *arrastei* quanto *agarrei* apresentam fonemas oclusivos: [t] e [g].

Gostaríamos de mais uma vez retomar a questão da motivação sonora, perfilando-nos aos conceitos de Kayser (1970: 155):

Às vezes, pode-se ficar em dúvida sobre se, realmente, se pretende reproduzir um determinado som do exterior, ou se o som e a articulação tensa ou suave não quererão “significar” um movimento, uma impressão visual ou qualquer outra impressão do exterior. [...] Já Platão aludia à sua influência na formação da língua, quando relacionava a diferença dos sons *mi-*

kros e *makros* com a diferença de seus significados: correlaciona-se o “i” com o pequeno, delicado, e o “a” com o grande, poderoso.

Mais à frente, diz Kayser (1970: 157): Muitas vezes, no entanto, se ficará em dúvida até que ponto o som se relaciona realmente com determinados fenômenos do exterior, ou ele é simplesmente um valor próprio, isto é, cria a atmosfera sentimental em que devem ser recebidos os significados.

Fica-nos, então claro que não reina unanimidade quanto à interpretação simbólica dos sons. No entanto, quando um som se torna notado pela acumulação, ou posição especial, pode, então, exercer efeitos simbólicos, pois, no domínio das emoções, a possibilidade de se esgotar ou sistematizar as correlações será mais difícil, visto que serão fatores subjetivos que irão defini-las; pois, na realidade, o que fazemos é traduzir uma impressão intelectual — o valor semântico da palavra — por uma impressão sensorial — o valor estilístico da palavra —. Assim, à luz desses conceitos, podemos afirmar que os estudos estilísticos nos ensinam que não importa se existe realidade nas relações entre os elementos expressivos os quais se destacam num dado texto e os *fenômenos do exterior*, de Kayser, basta que esse elemento expressivo seja capaz de estabelecer a verossimilhança desse fenômeno no âmbito do universo ficcional em que está inserido. Havendo realidade nessa relação imediata, ocorre apenas um enriquecimento do efeito estilístico, assim como afirma Grammont (apud: Mattoso Câmara: 1978: 40):

É preciso que a acepção da palavra em que eles se acham, favoreça o efeito que está latente em cada um deles. Quando isso acontece, a palavra se nos impõe na sua motivação sonora, e à sua significação representativa se acrescenta uma significação estilística.

Dando continuidade à análise da expressividade fônica da letra da música, vejamos uma outra aliteração: *Nos teus pêlos / Teu pijama / Nos teus pés / Ao pé da cama*, cuja sonoridade da bilabial [p] remete-nos, segundo Martins (1997: 34), a idéias que exprimem *uma explosão de surpresa, espanto, raiva, indignação*. Monteiro (1991: 102), no entanto, atribui os valores descritos por Martins como uma sensação auditiva dessa oclusiva bilabial e acrescenta a ela uma outra impressão, a táctil, indicando a idéia de *pesadume*¹⁹. Se os versos que compõem essa aliteração são uma enumeração de objetos

¹⁹ 1. peso, carga, carregamento. 2. Azedume, acrimônia, aspereza. 3. Tristeza, desgosto, pesar. (Aurélio, s.u.).

indiretos do verbo *agarrei*, podemos observar, então que todos os valores, tanto o auditivo quanto o tátil, são pertinentes, uma vez que a iminência do abandono provoca no *eu-lírico* todas as sensações fonostilísticas atribuídas a essa bilabial. Convém ressaltar, aqui, que a versão com a qual estamos trabalhando é a original e não a gravada inicialmente por Elis Regina, por ter a censura do regime militar, vigente à época da composição dessa letra, obrigado Chico Buarque a trocar a palavra *pêlos* por outra com menor conotação sexual. A esse respeito fala Conde (2004: 245):

Mescla-se, em parte, crítica social e disjunção amorosa na gênese da obra [*de Chico Buarque*] por uma questão conjuntural que escapa aos domínios estéticos do compositor da reconversão semântica de suas canções, de maneira que, a reboque da sexualidade materializada em discurso “transgressor” mundo afora, parte do foco visado pela censura é justamente de apelo erótico: “e me agarrei nos teus cabelos, *nos teus pêlos*” por “no teu peito” (“Atrás da Porta”); “sou Ana da cama, da cana, fulana, *sacana*” por “bacana” (“Ana de Amsterdã”); “vamos fazer um pecado safado debaixo do meu cobertor” por “vamos fazer um pecado rasgado, suado, a todo vapor (“Não Existe Pecado ao Sul do Equador”). Ou seja, reivindicar direitos civis e de liberação sexual caracterizam discursos que partilham da mesma semântica, o que é um passo para que toda canção passional possa ser metáfora de uma “provocação” institucional.

No entanto, mesmo com a mudança de *pêlos* para *peito*, não alterou a carga semântica da letra da música, uma vez que o processo gradativo de “agarrção” começa nos *cabelos*, que é o termo designado para os pêlos da cabeça; parte para o *peito*, já que é comum homens terem pêlos no peito, na verdade Chico Buarque lançou mão de um recurso metonímico para burlar a censura; vai para o *pijama*, que seria parte inferior desse traje de dormir, pressupõem-se que ele estivesse sem a camisa do pijama e que o desafeto amoroso tenha ocorrido na parte da manhã; para chegar aos *pés*, demonstrando que, num total ato de desespero o *eu-lírico* foi abraçando o amado até sentar-se no chão, sem forças diante do choque do abandono. Notemos o jogo de palavras existente nos versos *Nos teus pés / Ao pé da cama*, em que a polissemia da palavra pé — a parte inferior do corpo humano e a catacrese que indica a parte inferior que sustenta a cama e dá altura a ela — remete-nos à idéia do ditado popular *amarrar ao pé da cama para não fugir*, numa atitude extremada de desespero. No tocante ao padrão rímico do texto, há

um certo equilíbrio no que tange à tonicidade, pois ocorrem onze versos agudos e nove graves, sendo somente com os graves a ocorrência de versos livres os quais, segundo Goldstein (1998: 36-37), *não obedecem a nenhuma regra preestabelecida quanto ao metro, à posição das sílabas fortes, nem à presença ou regularidade de rimas*. Muitas pessoas chamam os versos livres de versos brancos, no entanto há uma diferença entre eles, à guisa de esclarecimentos, recorreremos mais uma vez à Goldstein (1998: 34): *quando os versos obedecem à regras métricas de versificação ou acentuação, mas não apresentam rimas, chamam-se versos brancos*. Seguindo, então, a conceituação de que os versos agudos indicam silêncio, percebemos que os seis primeiros versos da primeira estrofe, aos quais atribuímos o primeiro movimento do texto, exemplificam essa sensação diante do choque com a perda. Do sétimo ao décimo quarto, o segundo movimento, os versos são graves (excetuando-se o décimo — *Nos teus pés* —, por indicar o fim da gradação iniciada nos cabelos, parte superior do corpo; pois, por não haver nada mais sob os pés, há o fim, o silêncio), o que indicaria uma pequena pausa, uma reflexão. Na letra da música, a seqüenciação de atos realizados pelo *eu-lírico* mostra a tentativa de reverter o quadro que se lhe apresenta: a ida do homem que ama.

A segunda estrofe, o terceiro movimento, é iniciada com a forma verbal *dei* com o sentido de “passar a fazer algo”, caracterizando a transformação ocorrida na personalidade dessa mulher, movida pelo desespero e revolta. Temos, então, os dois primeiros versos dessa estrofe agudos: *lar* (o silêncio, pois ela está sozinha) e *humilhar* (a sensação solitária e silenciosa do gosto da vingança). Em seguida um par rímico grave, cujo teor metafórico é bastante acentuado, pois o *preço* da vingança é o adorar pelo *avesso*. E o que é adorar pelo avesso? Adorá-lo de uma forma paradoxal, pois, 1) ela o adoraria pelo ódio, pela raiva, vivendo não das lembranças boas que o relacionamento propiciara, mas da dor que o abandono causara; 2) adorá-lo pelo que ele representava, quando tinham um *lar*²⁰, e não por agora, quando ele se foi, como se ela adorasse o inverso (o avesso) do que ele é hoje. Eis aí a ponderação induzida pelo verso grave. No entanto, os dois últimos versos são agudos e, na sua essência, quase idênticos, reforçando a idéia de que, apesar do desejo de destruí-lo moralmente, tê-lo de volta é, na verdade, a sua meta. O advérbio de modo *só*, introduzindo o último verso da letra, indica que todas as ações

²⁰ Curiosamente, Chico Buarque utiliza a mesma expressão nosso lar, nas duas composições (“Bastidores” e “Atrás da Porta”) mostrando que, para as mulheres, o que mais dói em uma separação, é a perda do lar, da estrutura familiar.

praticadas — *maldizer, sujar, humilhar e vingar* — são tentativas desesperadoras de uma reconquista do amado.

Tendo visto a tonicidade dos versos, passemos, então, à análise das rimas. O texto não apresenta o padrão fixo para a classificação das rimas quanto à posição final, embora haja um número bem significativo de rimas emparelhadas, como nos oito primeiros versos da primeira estrofe e toda a segunda estrofe. Segundo Nóbrega (1965: 346), *a rima emparelhada é a disposição clássica da poesia dramática francesa, com alternância de consoantes masculinos e femininos*. Mais à frente, Nóbrega (1965: 454) retoma a questão das emparelhadas com alternância de tonicidade tecendo uma mordaz crítica: *O emparelhamento de rimas, tradicional na poesia dramática francesa, concorreu, sem dúvida, para agravar a sensação desagradável de martelamento rímico, que a lei da alternância de graves e agudos acentua, em enfadonha regularidade*. Na realidade, o que Nóbrega aponta seria uma possibilidade de, em alguns casos, a disposição em intervalos regulares de versos agudos e graves, ecoando sempre na mesma ordem, gerar uma deprimente monotonia na leitura do texto.

No entanto, achamos que essa alusão a um “martelamento rímico”, é pertinente com a temática da letra de “Atrás da Porta”, uma vez que a letra se estrutura em três movimentos, nos quais o revolver de emoções por que passa o *eu-lírico* é demonstrado pela mudança de tonicidade, sem, necessariamente, cair na monotonia. O emparelhamento dos versos que iniciam a letra (AABBBB) é todo formado por palavras com ditongo oral fechado o que, fonostilisticamente, sugere *uma tristeza presente* (Monteiro: 1991: 111). As próximas rimas, também emparelhadas, CC — *pêlos & cabelos* — tem na anterior fechada, como já vimos, a idéia de afunilamento, o que com condiz com as ações da gradação que começa na cabeça e termina no pé, ratificando-se com a última palavra da estrofe: *baixinho*. Os demais versos da estrofe não apresentam emparelhamento, pois muitos são livres.

Na segunda, o emparelhamento é total: AABBC, sendo BB um par rímico grave entre dois agudos. No par AA, a sensação de alegria provocada pela rima aguda em [a] está diretamente relacionada à semântica dos versos; pois, se o intuito é de vingança, *maldizer o lar* (uma possível metonímia para designar o tipo de homem que ele era em casa, em todos os níveis, inclusive os sexuais) e *sujar o nome* para *humilhar*, deve tra-

zer, para quem se vinga, um entorpecimento de demasiada alegria. Contudo, essa alegria se afunila para um par rímico com *preço* e *avesso*, cuja expressividade fônica da vogal tônica [e] nos remete à idéia de pequenez, estreiteza, bem condizentes com a semântica da estrofe, pois o *preço* será adorar pelo *avesso*. Por fim, temos o par CC, formado pelo pronome *tua*, pois, como a rima é uma epístrofe, indica o intuito do *eu-lírico* que é o de ser novamente a mulher do homem a quem ama, mesmo que o faça pelo *avesso*. As marcas de diferença entre os dois últimos versos são o acréscimo do advérbio *só* e a troca do verbo *mostrar* por *provar*, demonstrando uma reação gradativa por parte do *eu-lírico*, pois mostra com o objetivo de provar (*estabelecer a verdade, a realidade de. Aurélio, s.u.*).

Quanto aos aspectos estilístico-sintáticos, à exceção do primeiro verso, que é uma oração subordinada adverbial, todo o corpo do texto é formado por parataxe, caracterizando o discurso lírico e a função emotiva presentes nessa letra de música. Em relação à coordenação, vemos a sua ocorrência nas duas estrofes. Na primeira estrofe, o emprego do polissíndeto (figura de linguagem que consiste *na repetição da mesma conjunção, com o intuito de dar ênfase, uma vez que destaca cada uma das orações* [Rei, 1989: 33]) reforça a atitude de desespero do sujeito do discurso para tentar comover o homem amado ou demovê-lo de suas intenções: *e duvidei, e me arrastei, e te arranhei e me agarrei...* Notemos, nessa passagem, também a ocorrência de uma outra figura sintática, o homoptoto, que consiste no *emprego sucessivo de verbos diferentes no mesmo tempo verbal, ou de nomes nos mesmos casos ou nas mesmas funções sintáticas* (Rei, 1989: 24).

Na segunda estrofe, no entanto, podemos verificar uma ocorrência maior de construções assindéticas, ou seja, com ausência de conectivos de coesão. Na realidade, a coesão entre esses versos é de natureza semântica, as orações se apresentam uma após a outra mostrando as ações praticadas no processo de vingança, como aponta Martins (1997: 137): *a construção assindética é mais comum na língua oral, tem um tom mais espontâneo, menor rigor lógico; é mais ágil, sugere a simultaneidade ou a rápida sequência dos fatos*. Esse grau de coloquialismo também é marcado na forma sincopada da preposição *pra* nos versos: *Dei pra maldizer..., Pra sujar..., Pra mostrar... e Só pra provar...* No entanto, apesar dessas marcas de oralidade, Chico Buarque não mistura as pessoas do discurso, como tão comumente ocorre na língua oral. O pronome tu marcado

elípticamente logo no primeiro verso — *Quando olhaste bem nos olhos meus* — é seguido ao longo de toda letra: *eu te estranhei, teu olhar, teus pêlos, sou tua*.

Esses aspectos acima citados pertencem ao que, convencionalmente, chamamos de estilística da palavra e, nesse estudo, está inserida, também, a estilística morfológica. Fizemos esse adendo com a intenção de mostrar os efeitos estilísticos provocados pela substantivação do verbo olhar (uma derivação imprópria) em: *E o teu olhar era de adeus*. Vejamos as possibilidades expressivas desse verso.

Se enfocarmos o verso sob a ótica do adágio popular de *que os olhos são o espelho da alma*, a relação metafórica se faz presente, visto que as palavras são desnecessárias, o silêncio proposto pelo verso agudo diz tudo. Se entendermos que são os olhos que dizem, temos uma relação sinestésica: visão & audição, afinal ela “ouve” o marido pelo olhar. Se as intenções e os atos do homem são detectáveis pelo olhar, configura-se uma relação metonímica: a parte pelo todo. Há, ainda, a possibilidade de se lê esse verso sob a égide da Filosofia, caracterizando-o como um animismo²¹.

Além dessas relações, o verso estabelece uma outra expressividade estilística com o anterior. Assim, no par *Quando olhaste bem nos olhos meus / E o teu olhar era de adeus*, identificamos uma figura chamada anominação, cuja definição (uma delas) encontra semelhança no mordobre das cantigas medievais. Atentemos às possíveis definições encontradas em Morier²²: 1º) Alusão que consiste em evocar um nome em meio a outro devido à sonoridade análoga: *Eu queria tanto lhe dizer / Da minha solidão, da minha solidez / Do tempo que esperei por minha vez / Da nuvem, que passou e não choveu* (Morais, Orlando. “A Montanha e a Chuva”); 2º) Repetição aproximativa de uma palavra em que se acrescentam afixos ou o afixo venha a modificá-la, isto é, palavras derivadas do mesmo radical, como nesse dístico de “Caso Pluvioso”: *Chuvadeira maria, chuvadonha, / chuvinhenta, chuvil, pluvimedonha!* (Andrade: 2004: 193); 3º) Interpretação que tira de um substantivo próprio o valor expressivo para dá-lo a um substantivo comum de mesma sonoridade: *Um tom pra gritar / Um tom pra calar / Um tom pra dizer / Um tom para a voz / Um tom para mim / Um tom pra você / Um Tom para todos nós* (Veloso, Caetano. “Um Tom); e 4º) Interpretação que consiste em ler, explicitamente ou

²¹ Tendência a considerar todos os seres da natureza como dotados de vida e capazes de agir conforme uma finalidade. (Aurélio, s.u.)

²² Tradução e exemplificação em português feitas pelo Autor.

não, as palavras sob as palavras, reencontrando nelas, graças à analogia sonora, valores alusivos, como nessa transcrição de uma pichação de muro, em São Paulo: *Amar eternamente / Amar é ter na mente / Amar, eterna mente / Amar, éter na mente*.

Julgamos relevante essa exposição não só por, de fato, ocorrer a anominação, especificamente o segundo caso, como também ser um traço medieval, o mesmo conceito de mordobre. Além disso, todo o contexto do olhar é significativo para a análise dessa letra de música.

Ressaltamos, no entanto, que o mordobre não é o único traço medieval desse texto musical. A presença de um *eu-lírico* feminino que confessa seu sofrimento amoroso, nas cantigas de amigo, ela o fazia à mãe, a uma amiga, ou até mesmo à natureza, atesta essa caracterização. E o caráter narrativo e descritivo dessas cantigas ainda está presente nessa letra, na qual Chico Buarque assume a perspectiva da mulher na enunciação. Essa herança medieval é assim analisada por Ramos (2006: 138):

O eu-lírico confessa a dor sentida pela ausência do amado, clama não só para vê-lo, mas também para lhe falar. Clamar pelo amor do outro é um tema reiterado na lírica, independentemente da época e do local da enunciação, uma vez que ocorrem desencontros nas relações amorosas.

Nessa perspectiva, de acordo com Moisés (1970: 34):

Na época do Trovadorismo, avultam com importância estética e histórica a poesia e as novelas de cavalaria. Outras formas, literárias ou paraliterárias, ainda se cultivam, mas possuem reduzida significação, seja em confronto com aquelas duas superiores manifestações estéticas, seja quando julgadas isoladamente.

Nesse sentido, podemos inferir que, se alguns aspectos do filão poético das cantigas medievais encontram-se ultrapassados, há outros que ainda ecoam entre os escritores e leitores desse tipo de composição. O primitivismo, a naturalidade de um lirismo que parece brotar da sensibilidade, a agudeza analítica das *cantigas de amor*, com seu platonismo que encobre apelos sensuais, e o discurso feminino das *cantigas de amigo*, com sua afetividade que descortina a essência da alma da mulher, parecem-nos a melhor herança de traços estilísticos medievais nas composições líricas de Chico Buarque.

7.1.2 “NOVO AMOR”

Eu sei, ai eu sei
 Que brilha um novo amor nos olhos seus
 O olhar de uma mulher faz pouco até de Deus
 Mas não engana uma outra mulher

5 Eu sei, ai eu sei
 Que esse seu novo amor lhe quer também tão bem
 Que até comove aquele olhar que um homem tem
 Quando ele pensa que sabe o que quer

Porém, ai porém

10 Visto que a vida gosta de uns ardis
 No dia em que ao seu lado ele sonhar feliz, feliz assim
 Feche então você seus olhos por favor
 E pode estar certa que o seu novo amor
 Resolveu voltar pra mim

15 Ai de mim
 Ai de mim

NUNES, Clara (2005). *Clara Canta Tom & Chico*. CD EMI nº 72.438.608.432-3, f. 9.

A terceira letra de música eleita para compor o perfil da mulher abandonada traz os versos totalmente irregulares, vai do trissílabo ao bárbaro e, até mesmo a composição estrófica mantém a irregularidade, pois há duas quadras e uma oitava. No entanto, percebemos que ela mantém um diálogo com as outras duas no que tange ao aspecto da estrutura rímica. Os versos são todos oxítonos, com vogais fechadas, inclusive as orais, e ditongos também fechados.

Dando continuidade à linha de análise das outras duas letras anteriores, vemos que o estado de abandono pelo amado, vivenciado pelo *eu-lírico*, contribui para essa seleção rímica, se levarmos em conta os dados já analisados naquelas letras e que são reiterados nesta.

Temos, então, na primeira estrofe, apenas um par rímico — *seus & Deus* — formado por dois monossílabos terminados em ditongo fechado, que indica, fonostilisticamente, *uma tristeza presente* (Monteiro: 1991: 111), encerrando uma rima rica (pronome possessivo rimando com substantivo próprio). O primeiro verso — *Eu sei, ai eu sei* — é livre e mantém, com o primeiro verso da segunda estrofe, uma relação paralelística. O quarto verso também é livre, não mantém um paralelo com o último da segunda estrofe, mas mantém o padrão rímico, pois ambas as palavras que finalizam as duas

primeiras estrofes apresentam a mesma sonoridade: *mulher & quer*. Essa relação é bastante curiosa! Pelo distanciamento e pelo desencadeamento rímico, não podemos dizer que eles rimam entre si, no entanto, se os lermos seguidamente, como se fizessem parte do mesmo sintagma superoracional: *Mas não engana uma outra mulher* (v. 4), *Quando ele pensa que sabe o que quer* (v.8), teremos uma outra interpretação: a idéia de que, numa relação amorosa, o pensamento do homem é inferior à intuição feminina, ou seja, como se de alguma forma, mesmo sem que o homem fale, a mulher é capaz de adivinhar os pensamentos dele.

A segunda estrofe apresenta a mesma estrutura: apenas um par rímico, emparelhado, sendo o primeiro e o quarto livres, mas mantendo relações com os da primeira estrofe. A rima *bem & tem* também é formada por monossílabos nasais, logo são sons fechados, e é rica (advérbio rimando com a forma verbal). Curiosamente, nesses versos, ocorre uma sucessão de nasais em cada final de verso que culmina com a rima: *Que esse seu novo amor lhe quer também tão bem / Que até comove aquele olhar que um homem tem*, demonstrando, por parte do *eu-lírico*, toda a noção de melancolia e distanciamento provocados por esse tipo de som: *as nasais lembram gemidos e trazem-nos a depressão* (Monteiro: 1991: 111). E por ser bem pertinente com a temática da letra, a tristeza da mulher que fora abandonada, tal recurso será repetido na última estrofe.

Se em cada um dos primeiros quartetos, observamos a presença de um par de rimas emparelhadas, nessa oitava, temos uma formação rímica interpolada ou oposta (ABBA). No primeiro par — *assim & mim* —, temos, mais uma vez, rima aguda e rica (advérbio rimando com pronome) e também nasal, cuja sonoridade nos faz lembrar Mattoso Câmara (1978: 42), quando diz que [i] revela uma expressividade simbólica de *um som agudo de desespero*. Tanto que o pronome *mim*, além de fazer rima com *assim*, é repetido no final dos dois versos que sucedem a ele, formando uma rima por epístrofe. O segundo par — *favor & amor* —, encerra uma rima aguda oral pobre (substantivo rimando com substantivo) sem maiores expressividades fônicas.

Identificamos, ainda, que o diálogo com “Atrás da Porta” não se encontra apenas nas rimas emparelhadas e nos versos agudos, mas na presença do *olhar*, que tão significativo é naquela música, também se faz presente nesta. Observamos que as “certezas”

são todas demonstradas pelo olhar. Na primeira estrofe, a anominação ocorrida em *Que brilha um novo amor nos olhos seus / O olhar de uma mulher faz pouco até de Deus* indica que os olhos da mulher irradiam a felicidade pelo novo amor. Abramos um parênteses, a título de distinção, pois, como a música tem uma estrutura de diálogo, convém distinguir as mulheres. A que fala é o *eu-lírico* e a quem ela se dirige é a rival, portanto, doravante será usado o termo *rival*, para designar a mulher a quem o *eu-lírico* se dirige. Fechemos o parênteses.

Na segunda estrofe, o *olhar* é descrito no sétimo verso, mas refere-se ao homem: *Que até comove aquele olhar que um homem tem*, contrapondo-se ao *olhar que faz pouco até de Deus*, demonstrando que, para o homem, o amor indica a felicidade da conquista e, para a mulher, uma superioridade, nesse contexto, causada pela rivalidade, por ter ficado com o marido da outra.

No entanto, o brilho dos olhos da rival, pela sensação de ter vencido, tende a ser ofuscado na última estrofe: *Feche então seus olhos por favor / E pode estar certa que o seu novo amor / Resolveu voltar pra mim*. Eis aí um ponto de distanciamento entre os *eu-líricos* das três músicas: a auto-confiança da mulher abandonada. Se em “Bastidores” ela se *certifica que ele nunca mais vai voltar* e, em “Atrás da Porta”, ela *o ama pelo avesso*, o *eu-lírico* dessa letra afronta a rival, demonstrando uma total ausência de ressentimentos em relação ao amado, como se isso fosse “essas maluquices de homem”. Vemos aí a crítica de Chico Buarque feita em “Mulheres de Atenas” (*quando eles se entopem de vinho / costuma buscar carinhos / de outras falenas / mas ao fim da noite / aos pedaços / quase sempre voltam pros braços / de suas pequenas / Helenas*) em relação à submissão da mulher que é criada “aprendendo” que os homens são todos iguais e que podem tudo, enquanto elas têm de saber se preservar e manter a dignidade.

Nesse sentido, vemos que as duas primeiras estrofes, iniciadas pelo verso paralelístico *Eu sei, ai, eu sei* mantêm uma relação, não pelo paralelismo com a repetição do mesmo verso, mas pelo valor semântico que encerra, com o primeiro verso da terceira estrofe: *Porém ai porém*. O verso *Eu sei, ai eu sei* funciona como oração principal do verso seguinte, tanto na primeira quanto na segunda estrofe, e o *Porém, ai porém* não funciona como coordenada adversativa do verso seguinte, que é uma oração causal iniciada pela locução conjuntiva *visto que*, nem dos demais. Na verdade, ele

funciona como uma oposição às idéias das duas estrofes anteriores devido ao contexto que desenvolve na última estrofe, por essa razão, mantém a estrutura de diácope (figura que consiste *na separação de palavras repetidas* [Rei: 1989: 16]), com a interjeição quebrando a repetição imediata.

A esse respeito, gostaríamos de traçar algumas linhas. A interjeição é a palavra ou conjunto de palavras que expressam os sentimentos vivos e espontâneos de nossa alma (Bueno: 1968: 156), por essa razão tem a particularidade de só serem utilizadas nas chamadas funções emotiva e conativa da linguagem (Azeredo: 2000: 149). Bechara (1999: 331) nos dá um outro acréscimo à teoria das interjeições: Em certas situações, algumas [interjeições] podem estabelecer relações com outras unidades e com elas constituir unidades complexas. Acompanham-se de um contorno melódico exclamativo. Bechara ainda atribui à interjeição *ai* com um valor de expressão de dor. Eis aí a razão de todo esse arcabouço teórico, pois o contexto não justifica uma relação de dor, embora tenha sido abandonada e esteja se dirigindo à rival, o eu-lírico mostra alguma altivez em relação à situação, ratificada pela ênfase na repetição, seja da forma verbal — *Eu sei, ai eu sei* —, seja na estrutura paralelística, mesmo quando ela se altera — *Porém, ai porém* —, a interjeição permanece no mesmo lugar, na posição de diácope.

Por considerarmos esse *ai* como uma grande manifestação de ironia por parte do *eu-lírico*, buscamos informações ou suportes teóricos que justificassem nossa interpretação. E foi em Vilela & Koch (2001: 276) que encontramos o suporte desejado:

Nas interjeições, temos expressões com valor frásico mas sem qualquer forma frásica. Exprimem de forma condensada sentimentos e emoções, em que o seu significado depende da situação e do contexto, em que intervêm também a entoação, a mímica, o gesto do falante, etc. Uma mesma expressão pode significar alegria, surpresa, ódio, receio, etc.

Interessante ressaltar é o fato de esses autores atribuírem ao capítulo destinado às interjeições o título de *Interjeições e outros marcadores de expressividade*, demonstrando que as injeções estão relacionadas à questão da subjetividade da língua, e isso reflete estilo, logo é um fato estilístico, e cremos ser essa expressividade das interjeições que suscita toda uma imprecisão classificatória e até mesmo algumas

contradições, como observamos nesse apontamento de Mário de Andrade (apud. Pinto, 1990: 171, 172)²³:

“(...) a interjeição é o único remanescente esporádico da linguagem primitiva e que permaneceu nas línguas organizadas para expressar os casos de sentimento intenso(...)” “(...) a interjeição não tem qualificação nem classificação relacional dentro da frase (...)” “(...) permanece infinitamente variável, subjetiva, e individualística e também universal (...)” “(...) é a única parte do discurso que tem significação internacional por si mesmo que isenta organização.

“Por vezes ela tenta tomar caráter nacional ou simplesmente regional como em Puxa! Puta vida! etc. etc. Mesmo aí ela é de significação internacional dada a flexão oral intensiva que a realiza. Porém mesma essas interjeições lingüísticas estão por assim falar fora da organização lingüística. Nas linguagens organizadas a interjeição foi transformada intelectualmente em frase de caráter interjeitivo de admiração, de espanto, raiva, etc.”

E essa universalidade da significação das interjeições remeteu-nos à cantiga de Martim Codax: *Ai, ondas do mar de Vigo, / se vistes meu amigo! / e ai Deu, se verrá cedo!*, na qual podemos observar a presença da mesma interjeição aqui discutida — *ai* — sem os valores de dor, que normalmente são descritos em nossas gramáticas. O primeiro *ai* indica um lamento, algo copioso, inserido num verso de tristeza e de cunho evocatório. O segundo *ai* tem uma conotação de desejo ou ansiedade, correspondente ao *tomara, oxalá*.

Temos, assim, que o uso da interjeição *ai* é *índice* de uma ironia mordaz do *eu-lírico* em relação à rival, chegando mesmo ao deboche, como nos versos que finalizam a letra da música, *Ai, de mim / Ai, de mim*, no intuito *de coitada de mim*, pois ele voltará para meus braços e você ficará só.

Voltando à questão da subordinação, notamos que Chico Buarque a emprega sobejamente na letra; acreditamos que isso se deva também, à ironia, uma vez que o texto mostra o discurso proferido de uma mulher abandonada para a sua rival. No lugar de partir para as ofensas, ela emprega, ou tenta empregar, uma construção sintática mais elaborada, o uso da locução conjuntiva *visto que*, não usual na fala

²³ Obedecemos, nessa citação, à mesma forma que se encontrava no livro, isto é, uso das aspas, dos parênteses e a ausência de pontuação entre os termos citados..

cotidiana; o imperativo correspondente em *Feche então você*, tão mais comuns, na oralidade, são os usos em tu (fecha, anda, vai, pega, bebe, conta, diz, etc.); a construção *lhe quer tão bem*, empregando a regência correta nesse uso do verbo querer; o substantivo *ardis*; enfim, o *eu-lírico* tenta mostrar sua superioridade em relação à situação e à rival por meio da palavra, pois, estilisticamente, *a construção de um período mais longo, em que predomine a subordinação, em que as idéias apareçam adequadamente relacioandas, requer maior domínio da língua, maior trabalho de raciocínio* (Martins, 1997: 139). Esse recurso não passa despercebido, por exemplo, em *Viva o Povo Brasileiro*, de João Ubaldo Ribeiro, que constrói períodos bem longos, sobretudo na fala de personagens preocupados em “ostentar” cultura. Um outro aspecto sintático interessante ocorre na terceira estrofe na relação de causa e conclusão entre os versos 10 e 12: *Visto que a vida gosta de uns ardis* e *Feche então você seus olhos por favor*, pois, se as armadilhas da vida são a causa, a consequência ocorrerá com a conclusão da rival ao constatar que perdera o amado.

Porém, o *eu-lírico* falha na tentativa de um purismo lingüístico ao longo de seu discurso, quando emprega termos comuns à fala, como na forma sincopada da preposição *para* — *Resolveu voltar pra mim* — e na regência nominal do adjetivo *certa* — *E pode estar certa que o seu novo amor* —, ambas as passagens refletem a oralidade. No entanto, ela mantém o tratamento uniforme em terceira pessoa: *seus, seu, lhe, feche, você, pode*. Esse também é um ponto de distanciamento com “Bastidores” e “Atrás da Porta”, pois nessas duas letras, ocorre o predomínio do pronome *tu*, indicado a aproximação dos sujeitos do discurso, e, nesta letra, o uso do pronome de tratamento *você* demonstra um distanciamento, como propõe a tradição lusitana.

Em relação à linguagem figurada, a letra apresenta algumas figuras já descritas, como a diácope, a anominação e a epístrofe. Salientamos, também, mais uma vez a presença da metáfora pelo olhar, como ocorre no segundo verso: *Que brilha um novo amor nos olhos seus*, cuja expressividade já fora abordada. O uso da prosopopéia (*dar vida a seres inanimados ou atitudes a seres ausentes, fictícios ou mortos* [Rei, 1989: 33]), no verso 10: *Visto que a vida gosta de uns ardis*. E uma figura sintática que suscita discussões: *No dia em que ao seu lado ele sonhar feliz, feliz assim*, no que tange à classificação. Vemos, nesse verso, apenas a presença de

uma epizeuxe, mas há quem possa apontar a ocorrência de uma anadiplose (*consiste em se começar uma frase ou um verso com a mesma palavra que finalizar a frase ou o verso anterior* [Rei: 1989: 9]). Discordamos da anadiplose pelo fato de *feliz* não iniciar outro verso, nem mesmo uma outra frase, apenas ocorre, com a repetição, a intensificação do adjetivo com o advérbio *assim*.

Cumpre esclarecer que, quando fazíamos a eleição do corpus, descobrimos essa letra no livro *Chico Buarque: Letra & Música*, mas não a conhecíamos. Fazendo uma busca em sua discografia, também não a encontramos registrada em nenhuma de suas gravações. Resolvemos, então, fazer uma busca pela internet e acabamos por encontrá-la num CD de Clara Nunes, intitulado *Clara canta Tom & Chico*. Infelizmente não descobrimos se há alguma razão específica para esse fato, mas uma outra descoberta nos levou a crer que, talvez, essa letra tenha sido escrita como um presente inédito para o CD de Clara Nunes, já que encontramos histórico desse procedimento entre eles dois, como aponta Carvalho (1984: 82:

A parte da letra e da música deixa um pouco a desejar. Como deixa a desejar, acho, toda música de encomenda e de laboratório, como é o caso dessa [“Morena de Angola”]. É que Chico, numa viagem a Angola, para onde foi, num projeto chamado Calunga, juntamente com outros artistas — Martinho da Vila, Dona Ivone Lara, João Nogueira, João do Vale e Clara Nunes, entre outros —, prometeu a esta última que lhe daria uma música para gravar. De volta ao Brasil, cumpriu a promessa.

Dessa forma, não seria de estranhar que “Novo Amor” também tivesse sido uma promessa à Clara Nunes, ainda mais sabendo que não é comum Chico Buarque não gravar as suas músicas.

Vimos, então, mais uma letra de Chico Buarque com traços das cantigas de amigo, pois há uma voz feminina, há um certo paralelismo e uma característica não muito comum das cantigas que é a do *eu-lírico* falar com a rival, como se nos mostra essa fala de Nunes (1928a: 3): *nas cantigas de amigo é ela que fala por forma pouco mais ou menos idêntica, umas vezes com o que a requesta*²⁴, *outras com a mãe e sobretudo com as amigas, outras ainda consigo mesma*. E o que faz o *eu-lírico*? Não é ir em busca do seu amado, provando à rival que ela lhe é superior?

²⁴ **1.** Ato de requestar. **2.** Briga, luta contenta. **Requestar:** **1.** Fazer diligência para possuir ou alcançar, buscar. (Aurélio, s.u.)

7.2 A mulher refeita do abandono

7.2.1 “OLHOS NOS OLHOS”

- 1 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
- 5 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
- 10 Me pego cantando,
 Sem mais, nem porquê
 E tantas águas rolaram
 Quantos homens me amaram
 Bem mais e melhor que você
- 15 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

In: BUARQUE, Chico (19). *Meus Caros amigos*. CD Philips n° 842013-2, f.3

Os versos dessa letra de música não apresentam um padrão métrico, chegam a variar de três a quatro sílabas por verso. As rimas são emparelhadas, com exceção de uma ocorrência de interpoladas na terceira estrofe, na qual também se apresenta uma modificação quanto à tonicidade, ou seja, quatro versos dessa estrofe são graves, contrapondo-se aos demais que são agudos.

Em nossas leituras acerca da obra buarqueana, não encontramos nenhuma referência que pudesse confirmar uma suspeita que, há muito tempo, levantamos de que essa música fosse uma resposta à “Atrás da Porta”. O título, “Olhos nos Olhos”, está diretamente relacionado com os primeiros versos de “Atrás da Porta”: *Quando olhaste bem nos olhos meus / E o teu olhar era de adeus*. Se nesse momento existe a perplexidade causada pelo abandono, “Olhos nos olhos” nos traz “a volta por cima”, mesmo identificando as marcas de submissão do *eu-lírico* comuns às duas letras.

Na primeira estrofe, o discurso do *eu-lírico* nos faz pressupor que se trata de uma mulher (tal qual aquelas medievais), pois, após a constatação do abandono, ela apresenta as características da submissão: *Mas depois como era de costume, obedeci*. Um processo iniciado em “Atrás da Porta”, no verso *Reclamei baixinho*, num comportamento semelhante à obediência infantil. Na verdade, a primeira estrofe nos apresenta o sujeito do discurso que narra o momento crucial da separação, demonstrando de forma hiperbólica o desespero que a dominou: *Quis morrer de ciúmes, quase enlouqueci*, cujo processo de formação verbal sugere uma dor psíquica, não que estivesse louca de fato, mas pelo aspecto estilístico da derivação parassintética: *o valor expressivo dos verbos assim formados está mais no próprio lexema ou no seu sentido conotativo, mas a transferência da categoria nominal para a verbal acrescenta as potencialidades significativas da flexão verbal.*(Martins, 1997: 122), demonstrando um processo gradativo, porém inconsciente, de dor causada pelo abandono. E nisso reside, também, todo o processo rímico dessa estrofe.

Por estarem emparelhadas, o primeiro par rímico realiza-se com uma epístrofe de relação polissêmica²⁵: *meu bem* (substantivo) e *passar bem* (advérbio), numa relação em que o substantivo *bem*, determinado pelo pronome possessivo *meu*, revela a importância do amado para o *eu-lírico*, mesmo no momento de partida, já o advérbio *bem* revela uma insensibilidade do amado, ao desejar que ela *passasse bem*, longe dele, demonstrando uma ironia que tangencia o deboche e o sarcasmo. Essa epístrofe de som anterior nasal, conforme já vimos, sugere distância, lentidão, moleza, melancolia e é corroborada com o outro par rímico emparelhado da estrofe: *enlouqueci & obedeci*, cuja sonoridade do [i] remete-nos não só à noção de estreiteza, pequenez como de desespero, cuja melodia desmente as palavras — *ser feliz, passar bem, obedeci* — e transmite o desalento triste da rejeição que é marcada pelos verbos no pretérito perfeito do indicativo, embora afirme Lapa (1991: 148)

todo o sucesso que se reproduza em um discurso indireto [*como na primeira estrofe dessa letra*] deve levar os verbos no mais-que-perfeito, por que há a noção de dois tempos passado: aquele em que fala ou medita a

²⁵ Convém fazer a distinção entre *homonímia* e *polissemia*. A *polissemia* é um fenômeno diacrônico que se caracteriza pela adição de novos significados, enquanto que a *homonímia*, segundo Rehfeldt (1980: 79), são forma distintas, mas constituídas do mesmo segmento fônico, cujos étimos são diferentes. Essa foi a razão por classificarmos a ocorrência como polissemia e não homonímia, já que, nas duas acepções apresentadas no texto, a palavra se encontra no mesmo verbete do dicionário, indicando não terem raízes distintas. A própria diacronia se encarregou de atribuir à palavra *bem* outras classificações morfológicas.

personagem, e o outro, anterior, em que se passam os fatos que refere.[inserção nossa]

No entanto, mais à frente, Lapa (1991: 149) afirma que convém empregar o perfeito e não o mais-que-perfeito, quando a narrativa progride sem retrocesso nem sobreposição de planos, e que saber essa diferença indica nos escritores uma técnica não apenas gramatical mas estilística. E um bom conhecimento dessas marcas Chico Buarque faz na primeira, na segunda e na terceira estrofes, todas introduzidas pela conjunção temporal quando, sendo na primeira estrofe com verbos no pretérito perfeito, um índice do estado de abandono em que se encontra o eu-lírico; na segunda, como verbos no futuro do subjuntivo, é índice que revela o estado de completo bem-estar do eu-lírico; e na terceira, também no futuro do subjuntivo reiterando o caráter hipotético desse modo verbal com o uso do advérbio talvez, é índice de superação da perda.

Antes de partirmos para a segunda estrofe, gostaríamos de apontar um aspecto curioso observado no quarto verso da primeira estrofe: *Mas depois, como era de costume, obedeci*, em que o uso da conjunção adversativa *mas* estabelece uma oposição em relação às idéias expressas pelas formas verbais *morrer* e *enlouqueci*. Lapa (1991: 201), a respeito dessa conjunção, esclarece que *sempre que vemos o homem revoltar-se contra o seu destino, encontramos mas, ou ainda, poderemos admitir que todo o movimento de surpresa pressupõe um mas*. Vemos, então, que, nessa passagem, além de sua força de oposição, a conjunção também estabelece um transporte passional superior à questão da adversidade, pois traduz, como podemos perceber, jogos complicados do espírito, e estes contrastes são difíceis de analisar porque repousam nas profundidades do subconsciente, conforme observamos nesses apontamentos de Galvão (1979: 55):

[...], afora as linguagens técnicas e científicas, toda expressão de idéias se acha, mais ou menos, impregnada de afetividade.

A rigor é isto consequência de uma verdade mais geral. Qualquer atividade humana traz em si um lastro afetivo.

Quando esse lastro, rompendo as coerções de toda sorte, emerge à tona dos acontecimentos ou da expressão, sempre se faz sentir, pela intensidade das paixões ou pelas perturbações que provoca na estrutura gramatical da frase.

Os estados afetivos, além de provocarem manifestações que contrariam e quebram a normalidade dos fenômenos, constituem, no domínio da expressão, um permanente comentário ao que se diz. [...]

Ao lingüista, porém, só interessam os fenômenos afetivos quando eles perturbam a organização gramatical da língua. Nestas ocasiões, só a aná-

lise estilística nos apercebe para desvendar o segredo da expressão ou descobrir o que realmente pensou ou sentiu o artista.

Notemos, então, como o uso dessa adversativa no último verso da primeira estrofe não marca apenas a oposição aos versos anteriores, como também marca uma nova postura, que é deixar de lado o dilaceramento da dor do abandono pela obediência que, na verdade, revestir-se-á de um desejo de vingança, algo inconsciente como: “Eu obedeci, mas deixe estar!” Esse tipo de leitura, no entanto, não opera isoladamente no plano gramatical, como bem nos aponta Vossler (1947: 139): *Não há caminho mais seguro para compreender erroneamente o que está na mente do autor, expresso numa forma qualquer de linguagem, do que a sua explicação gramatical*. Mais à frente, ainda falando sobre a fonte inesgotável de emoção que determinadas associações, na linguagem, que podem encontrar meios de conciliação nos recursos estilísticos, Vossler (1947: 148) compara as categorias afetivas da linguagem às categorias psicológicas, dizendo que *estas só podem brotar onde já haja prontos esses enxertos gramaticais: enxertos que o impulso psíquico individual, singular, da pessoa falante aproveita e desenvolve*.

Nesse sentido, fica-nos claro que, na base de toda a linguagem expressa, subjazem-se as camadas efetivas que nos remetem às camadas psicológicas, logo a uma inspiração anímica que é de caráter humano primário e, portanto, universal; por outro lado, essa remissão desemboca, também, em possibilidades gramaticais de valor geral. A distinção se nos ocorrerá quando separarmos os fenômenos lingüísticos oriundos do estado puramente emotivo da “tirânica” classificação normativa, observando a participação afetiva do autor na construção da frase e da visão que o leitor faz dela. E fazemos isso, porque que temos plena consciência de que a afetividade lingüística manifesta-se, principalmente, no vocabulário e na sintaxe, atribuindo-lhes outros valores semântico-pragmáticos.

Voltando à letra, temos, na segunda estrofe, o discurso do *eu-lírico* numa temporalidade de futuro (hipotético: *rever*; perifrástico: *vai encontrar*), mostrando sua luta para recuperar a auto-estima e revelando uma completa sensação de bem-estar consigo mesma. “Alfinetando” o ex-amado, ela mostra que o conselho que ele lhe dera de *passar bem* foi seguido à risca, pois agora ela *passa bem demais*. O emprego do intensificador *demais* reforça a idéia de independência e liberdade conquistadas por ela, como também a devolução da ironia.

Outrossim, a segurança faz com que o *eu-lírico* encare-o de frente, e a expressão *olhos nos olhos* remete-nos a um teste de sinceridade, pois, acredita-se, que não se consegue mentir quando se olha dentro dos olhos do outro. Dessa forma, ele constataria que o seu “desejo”, no momento da separação, fora concretizado: *ela passa bem demais*. No entanto, vemos que essa passagem sugere, também, por parte do *eu-lírico*, uma certa curiosidade em saber qual será a reação daquele homem, supostamente machista, ao constatar que ela não se entregara à tristeza, nem ficara esperando, imaculadamente, que ele voltasse um dia. Isso também é perceptível, pelo primeiro par rímico da estrofe — *rever & crer* —, rima soante e pobre, cuja composição nos remete ao ditado é (re)ver para crer. No segundo par rímico, temos *faz & demais* (rima rica e soante), sustentado pela tendência fônica do uso geral da língua em que se dá a epêntese de um /^j/ em vocábulos como paz, faz, traz, etc., fazendo surgir o ditongo crescente /a^j/, cuja sonoridade vocálica sugere *emoções de amplitude, iluminação, alegria* (Araújo: 1973: 69), emoções estas condizentes com estado de euforia do sujeito do discurso por se sentir preparada para enfrentar o causador de sua dor. E isso justifica, em ambos os pares, o uso de versos agudos, pois é a transformação do *eu-lírico* que fará o outro se calar.

A terceira estrofe, no entanto, quebra o ritmo das anteriores, pois é um sexteto e as rimas não todas emparelhadas, apenas os dois primeiros versos, os demais formam uma rima interpolada. Essa ruptura na estrutura do texto demonstra a atemporalidade dessa estrofe em relação às demais. Se, na primeira estrofe, o *quando* indica o pretérito da ação masculina (o abandono) e suas reações no eu-lírico — desespero e submissão —, na segunda estrofe, indica o futuro da enumeração de ações de superioridade, com a altivez do *quero ver o que você faz / ao sentir que sem você eu passo bem demais*. E entre o passado e o futuro, existe o presente, no qual está inserida a terceira estrofe. Acreditamos ser essa a razão de a estrofe ser um sexteto; pois, no momento atual, ela tem mais o que dizer, relacionando o presente com ocorrências passadas intermediárias entre o abandono e o momento em que se dirige ao ex-amado, utilizando de um presente contínuo, com verbos no gerúndio, em locuções verbais (*venho remoçando; pego cantando*), que indicam ações iniciadas no passado com efeitos no presente e que recuperam a juventude e a alegria de viver do sujeito: *E que venho até remoçando / me pego cantando, / sem mais nem porquê*; pois foi só a partir da separação que ela percebeu ser ainda capaz de fazer-se amada por outros homens que a realizaram não só como pessoa, mas

também como mulher: *E tantas águas rolaram, / quantos homens me amaram / bem mais e melhor que você*. Se até então, o *eu-lírico* havia apenas dado algumas “alfinetadas” no seu desafeto amoroso, com esses versos ela lhe dá o “tiro de misericórdia”, atingindo o homem onde mais lhe dói: no orgulho de macho, na virilidade, na comparação do desempenho sexual.

Curioso é esse par rímico — *rolaram & amaram* —, soante e pobre, cujos sujeitos verbais são diferentes, mas estabelecem, entre si, uma relação semântica bastante forte com a estrofe. Não nos esqueçamos ainda de que, como o primeiro par — *remoçando & cantando* —, são versos graves que pressupõem uma breve reflexão, atitude mais comum ao tempo presente, pois, em relação ao passado, analisamos o ocorrido e em relação ao futuro, ponderemos as conseqüências. Nesse momento, o *eu-lírico* compara o que passou e se vê capaz de alegrar-se sem motivo aparente — *me pego cantando / sem mais nem porquê* — e, com isso, vê-se, também, *remoçando*, e todo esse estado de euforia desabrocha um lado sedutor que a faz conhecer novos homens e diferentes formas de amor. O predomínio da tonicidade das rimas em [a], por si só, encarregam-se de passar essa sensação de alegria. Atentemos ao fato de que, em todas as estrofes, o pronome *você*, o interlocutor do *eu-lírico*, aparece como sujeito de todos os primeiros versos, indicando o agente não só da ação como também da intenção da fala. Nessa estrofe, que representa o momento atual, aparece como a última palavra para finalizar a estrofe e como o segundo elemento de uma comparação. Essa inversão de função se acentua ainda mais, quando percebemos que o pronome *você* rima com *porquê*, uma derivação imprópria — uma conversão da conjunção causal em substantivo — inferimos, então, a possibilidade de ler essa rima como se ele (*você*) fosse toda a causa dessa transformação do *eu-lírico*.

Então, com a “alma lavada” na vingança, o *eu-lírico* retoma, na quarta estrofe, o padrão rímico (rimas emparelhadas) e estrófico (quarteto) para finalizar a sua fala que se inicia, como nas duas primeiras, com a conjunção temporal *quando*, sugerindo uma hipótese, quanto ao futuro; pois, depois de tudo que dissera, com os brios de masculinidade feridos, ela julga difícil que ele a procure, por isso o uso do subjuntivo, que já denota um fato hipotético, seguido do advérbio de dúvida *talvez*. O possível desaparecimento do ex-amado já deixa seu registro com a elipse, ou zeugma, se entendermos que o termo já aparecera nas estrofes anteriores, no primeiro verso: *Quando talvez precisar*

de mim, marcando a própria imprecisão de sua presença no futuro, ratificado pelo advérbio de dúvida *talvez* e a aférese do pronome no verso seguinte: *Cê sabe que a casa é sempre sua*, isto é, ou ele desaparece de vez ou tem sua presença resumida à metade, à parte final; na verdade, apostando na submissão do outro, como num desafio. E tal ato é demonstrado na relação paralelística, um traço do medievalismo, de *olhos nos olhos: quero ver o que você faz / ao sentir que sem você eu passo bem demais & quero ver o que você diz / quero ver como suporta me ver tão feliz*, cujos intensificadores *demais* e *tão* reforçam a idéia da superioridade atingida, a sublimação do amor cedeu lugar a uma altivez que não nega o passado, mas não se prende a ele tampouco.

As rimas emparelhadas costumam dar aos textos poéticos um “martelamento”, considerado por alguns como enfadonho. Em “Olhos nos Olhos” o lento ritmo da melodia, com ausência de tensão, conduz a letra a um silêncio, especialmente pelo grande quantitativo de versos agudos. Essa constatação nos levou a observar alguns aspectos fonostilísticos da letra em questão. A lentidão é atribuída à sensação de sussurro, suavidade, demonstrando todo um autocontrole do *eu-lírico* no seu discurso, como se a crise iniciada com o abandono fosse algo distante. E essa idéia é reforçada pelo uso da alveolar [s] transmite a *sensação tátil de suavidade, ou mesmo, pressupõe um sopro* (Monteiro: 1991: 102), ou um vento acompanhado de um silvo longo ou violento. Também sugere cochichos, confissões. A intensidade dessa correspondência sonora é determinada pela vogal sobre a qual se apóia o fonema sibilante, isto é, *acompanhado de vogais agudas a sibilização é menor, e de vogais graves já é maior* (Grammont: 1965: 391).

Vejamos algumas passagens dessa ocorrência: Me disse pra ser feliz e passar bem (v. 2); olhos nos olhos, quero ver o que você faz / ao sentir que sem você eu passo bem demais (vv. 7 e 8); *Cê* sabe que a casa é sempre sua (v. 16); olhos nos olhos, quero ver o que você diz (v. 17), ressaltamos esses por considerarmos mais expressivos devido à presença da aliteração. No entanto, há outros que, isoladamente não chamam tanta atenção, mas contribuem para a realização dessa motivação sonora: Quis morrer de ciúmes, quase enlouqueci (v. 3); E tantas águas rolaram (v. 12); Quantos homens me amaram (v. 13).

Do ponto de vista da língua, identificamos, além do tratamento em terceira pessoa, a próclise do pronome átono *me*, a aférese do pronome você — *cê* —, das marcas cristalizadas na língua *a casa é sua* e *quantas águas rolaram*, que marcam a opção de Chico Buarque pelo registro informal e que caracterizam a linguagem afetiva do sujeito do discurso. Vale, ainda, comentar que, enquanto a mulher de “Atrás da Porta” mescla registro culto com coloquial (culto na primeira estrofe e coloquial na segunda), caracterizando a explosão de sentimentos que a desnor-teavam (*humilhar* e *vingar* contrapondo-se *a provar que ainda sou tua*); o *eu-lírico* dessa letra revela-se calma, serena e equilibrada, fato corroborado pelo ritmo melódico lento e cadenciado e pela escolha lexical e suas implicações semântico-estilísticas.

7.3 A mulher vingativa

7.3.1 “GOTA D’ÁGUA”

- 1 Já lhe dei meu corpo, minha alegria
 Já estanquei meu sangue quando fervia
 Olha a voz que me resta
 Olha a veia que salta
- 5 Olha a gota que falta
 Pro desfecho da festa
 Por favor

Deixe em paz meu coração
 Que ele é um pote até aqui de mágoa

- 10 E qualquer desatenção, faça não
 Pode ser a gota d'água

In: BUARQUE, Chico (1993). *Chico Buarque & Maria Bethânia. Ao vivo*. CD Philips nº 836.018-2, f.9

Esta letra de música faz parte da peça teatral *Gota d'água* que é uma adaptação da tragédia grega *Medéia*, de Eurípides, a versão mais conhecida e, também, a mais sombria do mito de *Medéia*. Segundo Civita (1976: 117), há vários destinos possíveis para ela, mas em todas as versões, o abandono pelo marido, Jasão, é ponto-chave da personagem, o que advém disso é que se configura nas diversas versões

Dividida em dois atos, *Gota d'água* espelha uma tragédia urbana, banal nos grandes centros, nas favelas do Rio de Janeiro, e sua ambiência é: sets que retratam um botequim, local de encontro dos homens e, ao lado, o set das lavadeiras, onde as personagens femininas conversam. No set da oficina, está o velho Egeu, e onde passam alguns amigos (Holanda & Pontes, 1975).

Em síntese, a peça retrata as dificuldades vividas por moradores de um conjunto habitacional, a Vila do Meio-Dia, que, na verdade, são o pano de fundo para o drama vivido por Joana e Jasão que, tal como na peça original de Eurípides, larga a mulher para casar-se com Alma, filha de Creonte.

No entanto, nessa versão, não suportando o abandono e querendo vingar-se, Joana mata os dois filhos e suicida-se. Na cena final, os corpos são depositados aos pés de Jasão, durante a festa de seu casamento.

Em nossas leituras, acabamos por descobrir a gênese da peça num ensaio de Maciel (2004: 234):

[...] Das “tragédias cariocas” de Néelson Rodrigues ao Orfeu da Conceição, de Vinícius de Moraes, muitos autores tentaram cumprir essa tarefa. Contudo, a contribuição mais radical, e que abre caminho para *Gota d’água* nos rumos da forma de representação de nossa tragédia, sairá no terreno da teledramaturgia, com o Caso Especial Medéia, de 1972, escrito para a Rede Globo. Essa adaptação do texto de Eurípedes, empreendida por Oduvaldo Viana Filho, acabou sendo a base para a concepção de *Gota d’água*, que, na realidade, desenvolve planos do próprio Vianinha, o qual veio a falecer em 1974, antes de concretizar sua vontade de levar *Medéia* aos palcos. O *script* desse Caso Especial foi publicado e elucidado os procedimentos adotados pelo autor para a atualização: o enredo clássico é transposto para o ambiente carioca. A vida num conjunto residencial precário, como também a transformação da feiticeira bárbara e devota do Candomblé, soluções que serão desenvolvidas ao máximo por Chico Buarque e Paulo Pontes, são, na verdade achados de Vianinha.

Gota d’água é, então, uma tragédia doméstica na qual o amor é deixado de lado pelos mecanismos da cooptação, alcançando um sentido universal, visto que os destinos individuais, via de regra, estão relacionados aos destinos da comunidade — o amor desmedido de Joana por Jasão é convertido em ódio quando ele a abandona para casar-se com Alma, filha de Creonte, homem de posses (financeiras e na comunidade) que poderia alavancar a carreira de sambista tão desejada por Jasão.

Todo esse levantamento histórico acerca de *Medéia* reside no fato de o texto, que está em primeira pessoa, não fornecer dados que afirmem ser feminino o *eu-lírico*. Era preciso situá-lo no contexto da peça, para que esse dado se comprovasse, pois a letra de música em análise, criada para a peça homônima, revela o desabafo de Joana, a Medéia brasileira.

Na verdade, ocorre uma metalinguagem, pois *Gota d’água* não só é o título da peça, é também o título da grande música composta por Jasão, música que o tiraria da vida de privações por que passa com sua mulher e filhos: *Xulé: O samba do Jasão é coisa muito séria, Cacetão, não é pra babar não. Mas sambista com tamanha inspiração merecer tirar a barriga da miséria* (Holanda & Pontes, 1975: 44). Mais à frente, Alma, a mulher com quem Jasão fica ao abandonar Joana, diz: *Olha, Jasão, a gota d’água do seu samba é o seu olhar fervendo, borbulhando, contagiando a gente* (Holanda & Pontes, 1975: 48). Em conversa com Creonte, pai de Alma e homem capaz de proporcionar o sucesso, Jasão explica comentários da música: *Permita-me então discordar de novo, que o senhor não sabe nada de povo, seu coração até aqui de mágoa. E povo não é o que o senhor diz, não. Ceda um pouco, qualquer desatenção, faça não,*

pode ser a gota d'água (Holanda & Pontes, 1975: 138). Alegando que a vida com Joana estava ruim e que seu sucesso lhe cobrava um novo tipo de vida, e isso incluiria a separação, Joana lhe diz:

Mas, Jasão, já lhe digo o que vai acontecer: tem u'a coisa que você vai perder, é a ligação que você tem com sua gente, o cheiro dela, o cheiro da rua, você pode dar banquetes, Jasão, mas samba é que você não faz mais não, não faz e aí é que você se atocha porque vai tentar e sai samba brocha, samba escroto, essa é a minha maldição. "Gota d'água", nunca mais, seu Jasão. Samba, aqui, ó... (Holanda & Pontes, 1975: 167).

Percebemos, então, que ocorre um clima de mistério, fala-se da música, algumas passagens citam-na, mas ela só aparece quase ao fim do segundo ato; pois, como a peça é centrada na desmedida de Joana, a partir de sua tragédia pessoal, a música aparece como o desabafo do estado emocional do *eu-lírico* (Holanda & Pontes, 1975: 204), atingindo o clímax de desespero nesse desenrolar trágico da letra, percebido por uma métrica predominante curta que salienta o tom de desespero, e ameaça, contido nas palavras. Há, também, um tom de desafio que reveste as ameaças e é fortalecido pelos verbos no imperativo.

Do ponto de vista estrutural, a letra é bastante pequena, apresenta duas estrofes assimétricas: uma sétima e um quarteto, com versos irregulares sem padrão rímico, havendo, inclusive, um verso livre.

A primeira estrofe traz, logo no primeiro verso a constatação de entrega e sublimação do *eu-lírico*. Interessante de se observar a modificação feita por Chico Buarque nele, pois na letra da peça teatral é *Já lhe dei meu corpo, não me servia*, e a gravação comercial saiu com *Já lhe dei meu corpo, minha alegria*. No primeiro caso, temos o verso como *índice* de doação total da matéria, do físico, do sexual; no segundo caso, o verso é *índice* da doação do ser, do espiritual, tornando-se *símbolo* da razão de viver. O segundo verso, com dois fortes verbos acetuando a metáfora que exprime o estado passional — *estanquei e fervia* —, dimensiona o esforço de conter a paixão, o que se reitera pelas expressões contidas na anáfora imperativa dos três versos subsequentes: *Olha a voz que me resta / Olha a veia que salta / Olha a gota que falta*.

Ao ler com atenção a primeira estrofe, observamos que os dois primeiros versos são decassílabos, versos típicos da lírica camonianiana, em cuja temática o sofrer por amor é uma recorrência, demonstrando, assim, não haver nada de anormal com o eu-lírico.

No entanto, quando o sangue *estanca* depois de *ferver*, uma belíssima metáfora para indicar o fim do amor ou que o enfraquecimento dele não aceita mais a submissão, os versos diminuem para hexassílabos, mantendo a linearidade das ações sugeridas no imperativo: *voz, veia, gota e desfecho*, numa gradação descendente que culmina num verso trissílabo: *por favor*. Esse verso, na verdade, revela uma sensação de cansaço em relação ao envolvimento amoroso, numa seqüência que mostra o desgaste do amor, há, também o desgaste das palavras, e o *por favor* soa como uma súplica, uma pausa para a respiração, para que um último pedido seja feito e justificado: *Deixe em paz meu coração / que ele é um pote até aqui de mágoa*, e o não cumprimento da ordem *pode ser a gota d' água*.

Nesse sentido, vemos que as rimas da primeira estrofe também seguem uma relação com a métrica dos versos. Os versos decassílabos rimam entre si, num caso de emparelhamento rímico AA (pobre e soante): *servia & fervia*. Os hexassílabos formam rimas interpoladas ou opostas (BCCB: BB → rica e soante; CC → pobre e soante) muito pertinentes à temática, pois mostra que o casal, hoje, está em situações opostas. E temos a presença de um verso livre: *Por favor*, e de menor medida. E cremos que dada a semântica da estrofe, ele tem essa razão de ser, como podemos constatar no apontamento de Bueno (1964: 217):

Pensam muitos que os *versos livres* são assim denominados porque não estão sujeitos a nenhuma medida. O engano é completo. São *livres* tais versos porque, do primeiro ao último, não se atêm a um metro de antemão escolhido, como o decassílabo, o alexandrino ou outro qualquer. São *livres*, isto sim, porque variam de medida segundo a inspiração do poeta, ao fluxo de sua emoção. Mas cada verso empregado tem a medida certa.

A segunda estrofe, no entanto, não apresenta verso livre. As rimas alternadas corroboram a idéia da possibilidade de escolha que o *eu-lírico* dá a seu interlocutar: *deixe em paz e faça não*, num tom incisivo de ameaça, pois pode ser a *gota d' água*. Os pares rímicos AA — *coração & não* —, rica e soante, e BB — *mágoa & água* — não apresentam, semanticamente, uma relação entre si, apenas no próprio contexto estrófico. No entanto, vale lembrar que os ditongos fechados e os sons nasais nos remetem sempre à noção de *tristeza vivenciada no presente* (Monteiro, 1991: 111). Além desse aspecto, temos, no décimo verso, um homeoteleuto (rima interna): *E qualquer desatenção, faça não*, cujo eco funciona como um intensificador da negativa. Temos, também, a presença

da metáfora nessa estrofe. A associação do *coração* a um *pote cheio de mágoas* indicando o estado insuportável a que a relação chegou, é reitera no último verso com o sintagma *gota d'água*, também cristalizado na fala popular como o limite de tolerância.

Cabe aqui uma rápida digressão, em nossas elocubrações empíricas acerca de uma possível interpretação do tom ameaçador do *eu-lírico*, pois, partindo-se do princípio de que estava sendo abandonada, inferimos, nessa perspectiva, uma submissão feminina. Tal curiosidade remeteu-nos mais uma vez à personagem Medéia. Assim, Civita (1976: 119), em seu verbete sobre Medéia, faz vários apontamentos das razões pelas quais Medéia deveria ser temida:

Apaixonada por Jasão, ajudou-o, com seus encantamentos, a apoderar-se do Tosão de Ouro; ou Para tanto, persuadiu as filhas do rei de que seria possível fazê-lo rejuvenescer. Despedaçou um carneiro velho, cozeu-o numa poção fervente e fê-lo reviver sob a forma de tenro filhote; ou ainda, Antes de partir a feiticeira vingou-se, provocando a morte de Creúsa e Creonte. Matou ainda os filhos que havia tido com Jasão e fugiu para Atenas, sobre um carro puxado por cavalos, que havia recebido do Sol.

De posse dessas informações, recorreremos ao livro sobre a peça, para verificar se havia alguma relação, no que tange ao aspecto esotérico, entre Medéia e Joana. E, felizmente, encontramos o ponto de interseção em diferentes passagens, eis uma delas: *Creonte: Mas tem coisas que não é bom brincar. Ela é dada a macumba, estou sabendo, tem gênio de cobra, pode criar problema, eu estou me precavendo...* (Holanda & Pontes, 1975: 63). Em sua análise sobre o teatro de Chico Buarque, Maciel (2004: 237) não deixa esse fato em branco: *A presença de Joana é ameaçadora para Creonte, que teme a sua religião (ela é devota do Candomblé)*. Mais à frente, ele analisa: *Creonte, no entanto, expulsa as crianças da festa. Novamente Joana recorre aos orixás e descobre o que já deixava transparecer: não bastava matar a noiva, ou seu pai, ela teria de matar um pouco Jasão e fazê-lo sofrer*. Numa passagem brilhante, Joana, como último recurso capaz de mudar o seu destino, prepara-se para um ritual em que orixás, santos católicos e deuses olímpicos são conjurados em favor do desespero da mulher abandonada (Holanda & Pontes, 1975: 122, 123):

Joana: O pai e a filha vão colher a tempestade
 A ira dos centauros e da pomba-gira
 Levará seus corpos a crepitar na pira
 E suas almas vagar na eternidade
 Os dois vão pagar o resgate dos meus ais
 Para tanto invoco o testemunho de Deus,
 a justiça de Têmis,
 os cavalos de São Jorge e seus marechais,
 Hécate, feiticeira das encruzilhadas,
 padroeira da magia, deusa-demônia,
 falange de Ogum, sintagmas da Macedônia,
 suas duzentas e cinquenta e seis espadas,
 mago negro das trevas, flecha incendiária,
 Lambrego, Canheta, Tinhoso, Nunca-Visto,
 fezei desta fiel serva de Jesus Cristo
 de todas as criaturas a mais sanguinária
 Você, Salamandra, vai chegar sua vez
 Oxumarê de acordo com mãe Afrodite
 vão preparar um filtro que lhe dá cistite,
 corrimento, sífilis, cancro e frigidez
 Eu quero ver sua vida passada a limpo
 Creonte. Conto co'a Virgem e o Padre Eterno,
 todos os santos, anjos do céu e do inferno,
 eu conto com todos os orixás do Olimpo!
 (*Encerra-se a ventania e retorna a melodia do Paó.*)
 Saravá!

Todos: Saravá!
 (*Sobem, cantando, dançando.*)
 Paó, Paó, Paó, Paó, Paó, etc.

Como todo texto que está inserido em outro maior, a falta de contextualização dificulta a compreensão de certos elementos ou impede uma leitura mais aprimorada, essa foi a razão para fazermos uma digressão tão extensa, pois atribuímos ao *eu-lírico* uma caracterização de *mulher ameaçadora*, como poderia ser também *mulher vingativa*, no entanto, baseados apenas na letra per si, não poderíamos avaliar a extensão da ameaça nem os valores periféricos que a justificavam. Somente a partir da importação de recortes da peça teatral, da qual a letra faz parte, ficou-nos claro que o tom ameaçador e vingativo do *eu-lírico* era algo relevante, não a simples fala inconseqüente de uma mulher ressentida pelo abandono do amado.

Aliás, o *eu-lírico* dessa letra de música suscita maiores esclarecimentos, pois temos uma voz feminina como sujeito do discurso que não se dirige ao amado na mesma visão das *cantigas de amigo*. Nesse texto, dá-se exatamente o contrário, já que se fala de uma decepção amorosa, do sofrimento da perda. No entanto, não julgamos

essa “distorção” um motivo para não incluí-la no rol das *cantigas de amigo*, uma vez que, embora não sendo usual, algumas *cantigas de amigo* aproximavam-se da temática das de amor, e o determinante para que se atribuísse à cantiga essa ou aquela classificação era o sujeito do discurso. Em sendo feminino, a cantiga era de amigo, como bem demarca Nunes (1926b: X):

Para a presente colecção aproveitei só as *Cantigas de amigo*. Na sua escolha ou distinção regulei-me pela característica já mencionada na referida poética, pela indicação uma ou outra traz, nos apógrafos italianos, de fazer parte dessa espécie e sobretudo pelo sistema adaptado nas poesias de D. Dinis, que nesses códices, únicos que no-las transmitiram, se acham nitidamente separadas, de harmonia com as três divisões costumadas, dele apenas me afastei, inserindo as pastorelas, que ali figuram entre as *cantigas d’amor*, e com razão, visto ser em geral o namorado que fala primeiro; se assim procedi, foi por que a sua forma lhes dá lugar à parte e também por algumas outras que são verdadeiros lamentos de mulher apaixonada. Também são numerosas as *cantigas d’amor* cuja forma popular aproxima-as das de amigo.

Como exemplo, vejamos essa cantiga de Airas Paez (Nunes, 1926b: 315), cujo teor é o sofrer de amor, a coita, característica das *cantigas de amor*, mas fora classificada como *de amigo*, pela presença de um *eu-lírico* feminino.

*Dizen pela terra, senhor, ca vos amei
e de toda-las coitas a vossa maior ei!
e semp’eu, namorado,
ei a viver coitado!*

*Dizen pela terra, ca vos amei [senhor],
e de toda-las coitas a vossa maior ei!
e semp’eu, namorado,
ei a viver coitado!*

*E de toda-las coitas a vossa maior ei!
e non dórmio a noit’e o dia peor ei!
e semp’eu, namorado,
ei a viver coitado!*

*E de toda-las coitas a vossa maior ei!
e non dórmio a noit’e o dia peor ei!
e semp’eu, namorado,
ei a viver coitado!*

Temos, assim, uma visão mais ampla dessa herança medieval em Chico Buarque, à medida que se percebe um “alargamento” na classificação das cantigas; pois, se a enforcarmos sob um ângulo obtuso classificatório, jamais poderíamos fazer associações desses traços. cremos que Chico Buarque não apenas se inspirou nas cantigas medie-

vais, como também deu a esse gênero um avanço, demonstrando a plenitude da experiência feminina em *eus-líricos-multifacetados*, que caíram no agrado popular, sobretudo do público feminino, como aponta Labriola (apud: Fernandez: 2004: 206): *Sucesso que provocou, mais de uma vez, o comentário de que nenhuma mulher traduziu com tamanha desenvoltura o despertar de uma nova consciência da alma feminina.*

E esse caráter inovador com que Chico Buarque trabalha as cantigas medievais, adaptando-as à realidade e às necessidades hodiernas já vem sendo observado por muitos estudiosos, como podemos comprovar nesse excerto de Fernandez (2004: 207):

Se Chico é o compositor que pactua com as dificuldades e esperanças da mulher, é, por conseguinte, o seu porta-voz; então estamos diante de um avanço na perspectiva trovadoresca, pois tanto a mulher-sujeito como a mulher-objeto da canção acenam para o encontro. A mulher não precisa mais permanecer fria como a neve para ser digna de trovas; ela é cantada justamente porque abre possibilidades para a realização amora.

Seguindo, então, essa visão abrangente de que o sujeito-feminino do discurso medieval não precisa, necessariamente, ser a dama que se encontra furtivamente com o namorado ou que evoca a natureza para que lhe traga notícias dele, vamos a um levantamento de múltiplos eus-líricos femininos, esse traço medieval, mas que estão revestidos com uma roupagem inovadora a qual acabou contribuindo para uma perpetuação desse gênero literário.

7.4 Um passeio pelo *eu-lírico* feminino de Chico Buarque

Convictos de que o cantar no feminino é um traço medieval na obra de Chico Buarque, vamos aqui explorar as diferentes manifestações do *eu-lírico* feminino à luz das teorias das *cantigas de amigo*. Neste tipo de texto, portanto, quem fala é a mulher e não o homem. O trovador compõe a cantiga, mas o ponto de vista é feminino, mostrando o outro lado do relacionamento amoroso — o sofrimento da mulher à espera do namorado (chamado "amigo"), a dor do amor não correspondido, as saudades, os ciúmes, as confissões da mulher a suas amigas, etc. Os elementos da natureza estão sempre presentes, além de pessoas do ambiente familiar, evidenciando o caráter popular da *cantiga de amigo*.

Em conseqüência de sua origem popular, quase sempre, as *cantigas de amigo* apresentam uma elaboração estética diferente. Seus compositores não são nobres importantes, suas letras têm menor riqueza vocabular e costumeiramente utilizam paralelismos ou refrãos, bem como outros recursos que auxiliam no "prolongamento" da canção, com a estruturação musical tornando-se mais acessível ao autor.

Analisadas sob o ponto de vista temático, as *cantigas de amigo* apresentam razoável variedade graças às diferenças situações descritas ou abordadas. Nesse sentido, quanto a um possível valor histórico, documental, também o saldo é significativamente positivo, pelo registro de vivências cotidianas, de usos e relações caracterizadoras, ao menos em parte, da sociedade da época. Outro aspecto, ainda, a contribuir para o aumento desse valor documental, é a existência de vários modelos de cantigas relacionados com situações ou acontecimentos, como aponta Moisés (1970: 25): a *alva* (surpreende os amantes no despertar de um novo dia, depois de uma noite de amor); *bailia* ou *bailada* (quando seu cenário é uma festa onde se dança); *romaria* (fato religioso); *mal-maridada* (crise conjugal); *pastorela* (quando seu cenário é o campo, próximo a rebanhos); *serena* (noturna); *marinha* ou *barcarola* (paisagem marítima, falam do temor de que o "amigo" vá às expedições marítimas; do perigo de que ele não volte mais). Spina (1996: 79) ainda fala em *o cantar d'amigo exclusivamente amoroso* (em que a donzela nos narra a separação do namorado e as circunstâncias acessórias dessa partida).

Então, após essa rápida teorização sobre a estrutura das *cantigas de amigo*, salientamos que a análise "costurada" das letras de música que faremos a seguir pretende,

ao menos, traçar um possível caminho de considerações a respeito dessa produção poética que se inspira na poesia trovadoresca, chamada por alguns críticos modernos como neotrovadorismo, como teoriza Silva (2001: 582):

Chamou-se neotrovadorismo o movimento poético que se iniciou nos anos vinte na Galícia e que recria as cantigas medievais numa tentativa de retomar o passado com intenção autonomista. [...] O neotrovadorismo galego está relacionado com a busca da identidade própria, baseado no avivamento da língua galega. A reprodução das cantigas medievais na Galícia tem a finalidade de mostrar a literatura galega atual integrada numa seqüência de continuidade. No entanto, os estudos mais recentes apontam como neotrovadorismo a fórmula poética que é produzida baseada na releitura da tradição poética medieval. Portanto, aquela característica de movimento, dada inicialmente ao neotrovadorismo, se apaga sob este aspecto. Daí considerar que é melhor falar em poesias neotrovadorescas, consideradas aqui como aquelas que se utilizam das cantigas medievais como modelos para, relendo-as, criar um novo texto, prehe de elementos medievais e contemporâneos, apontando para uma forma híbrida que não é tão-somente uma glosa do modelo, é algo novo, inusitado, carregado de cores do tempo e do imaginário em que foi produzida.

Dessa forma, o sentido de trovadorismo que utilizamos para a análise destas letras delineia-se como a “releitura” da produção poética medieval, descontados — porém não desconsiderados — os objetivos ideológicos que esta releitura tenha, caracterizando-se mais como uma prática de uma herança do que como um movimento organizado de resgate. Na verdade, esta releitura expande-se e caminha, por vezes, até o que se produziu nos séculos XIV e XV, misturando os elementos atuais àqueles medievais.

Vemos, então, que falar da mulher na literatura das *cantigas de amigo* é falar duma obviedade. E isto, apesar do paradoxo: todas as *cantigas de amigo* galego-portuguesas foram escritas por homens. Fica-nos, portanto, claro um resultado bem fácil de deduzir: que a voz da amiga é majoritária e constitui, em si mesma, a principal característica definidora desse gênero.

Como sabemos, o surgimento das *cantigas de amigo* se situam no mesmo tempo em que aparecerem as *cantigas de amor*, e a teoria do amor cortês constitui, em conjunto, um modelo bem definido do que seria o papel dos gêneros masculino e feminino na cultura ibérica até do surgimento da chamada revolução feminista, depois do qual a mulher passou a ter, literalmente, sua própria voz na sociedade. No entanto, nas cantigas medievais, o *homem desejoso* é sujeito do desejo, não nos esqueçamos, é ele quem tem a palavra (ainda que o dissimule “baixo” numa aparência feminina) e a *mulher desejada*

é objeto de desejo (que perde a palavra, ainda que a mantenha formalmente, para dar “razão” a um modo de compreensão do mundo oligarquicamente masculino). Esse conceito, hodiernamente, não é mais visto como uma *guerra dos sexos* em relação ao poder ou a uma medição de forças. Atentemos ao que nos fala Meneses (2006: 103):

Com efeito, há uma observação importantíssima a ser feita: é no contexto de uma relação afetiva que se flagra, sempre, o fundamental do feminino; e, ao tratar da mulher, a gente deslizará, inevitavelmente, para o mundo dos afetos, obrigando-nos a descortinar o poderoso veio da lírica amorosa do autor. Assim, não se pode falar da mulher sem falar do homem, sem convocar o masculino.

Assim, pois, as *cantigas de amigo* seriam cantigas em que a voz lírica está suplantada por uma voz feminina, produzindo-se, desse jeito, um fenômeno que poderíamos chamar *eu-lírico* “ex-cênico”, isto é, um modo de enunciação no que a voz que flui no discurso do poema não se corresponde com a voz do autor; mas, nem por isso, deixa de trazer beleza à composição, ainda mais em se tratando de Chico Buarque, cuja sensibilidade provoca reações de surpresa: *No entanto, Chico Buarque não fala apenas da mulher, ou à mulher. Assumindo o eu lírico feminino, ele fala como mulher. E de um ponto de vista, por vezes, espantosamente feminino* (Meneses: 2006: 103).

Partamos, pois, dum conjunto de textos que, na sua totalidade, constituem um “macrotexto” com características comuns e, sobretudo, com a linha de evolução que leva consigo, no seu próprio interior e como resultado da evolução das suas formalidades retóricas, a sua própria criação, à margem das circunstâncias históricas ou políticas que, igualmente, contribuíram a propiciá-la; mostrando que esta evolução interior deve-se fundamentalmente às variações a que levaram seus modos de enunciação. Entendamos por enunciação o conjunto de possibilidades que tem um texto lírico para manifestar-se, para produzir-se, para ser levado a cabo como resultado duma enunciação lírica e com objetivo de criar um discurso lírico.

Assim, vejamos o primeiro conjunto de letras de Chico Buarque que traz um *eu-lírico* feminino na voz da mulher mãe: “O Meu Guri”, “Angélica” e “Uma Canção Desnaturada”, e cada um deles trazendo uma característica, uma visão diferente da mãe. Na

primeira, temos a mãe de filho delinqüente; na segunda, a mãe que perdeu o filho; e na terceira, a mãe desnaturada.

A mulher mãe

*Vossos filhos não são vossos filhos.
São os filhos e filhas da ânsia da
vida por si mesma. Eles vêm através
de vós mas não de vós. E embora
vivam convosco, não vos pertencem.*
(Gibran, 1966: 29)

“O Meu Guri”

1 Quando, seu moço, nasceu meu rebento
Não era o momento dele rebentar
Já foi nascendo com cara de fome
E eu não tinha nem nome pra lhe dar

5 Como fui levando, não sei lhe explicar
Fui assim levando ele a me levar
E na sua meninice ele um dia me disse
Que chegava lá

Olha aí
10 Olha aí
Olha aí, ai o meu guri, olha aí
Olha aí, é o meu guri
E ele chega

Chega suado e veloz do batente
15 E traz sempre um presente pra me encabular
Tanta corrente de ouro, seu moço
Que haja pescoço pra enfiar
Me trouxe uma bolsa já com tudo dentro
Chave, caderneta, terço e patuá

20 Um lenço e uma penca de documentos
Pra finalmente eu me identificar, olha aí
Olha aí, ai o meu guri, olha aí
Olha aí, é o meu guri
E ele chega

25 Chega no morro com o carregamento
Pulseira, cimento, relógio, pneu, gravador
Rezo até ele chegar cá no alto
Essa onda de assaltos tá um horror
Eu consolo ele, ele me consola

30 Boto ele no colo pra ele me ninar
De repente acordo, olho pro lado
E o danado já foi trabalhar, olha aí
Olha aí, ai o meu guri, olha aí
Olha aí, é o meu guri

35 E ele chega

Chega estampado, manchete, retrato

- Com venda nos olhos, legenda e as iniciais
 Eu não entendo essa gente, seu moço?
 Fazendo alvoroço demais
- 40 O guri no mato, acho que tá rindo
 Acho que tá lindo de papo pro ar
 Desde o começo, eu não disse, seu moço
 Ele disse que chegava lá
 Olha aí, olha aí
- 45 Olha aí, aí o meu guri, olha aí
 Olha aí, é o meu guri

In: BUARQUE, Chico (1993). *Almanaque*. CD Ariola nº 201.640, f.3.

Esta composição apresenta métrica irregular, na qual predominam os versos decassílabos, graves e agudos, com rimas soantes (pobres e ricas) e uma predominância curiosa de rimas internas, cuja combinação oferece uma interessante modalidade rítmica chamada rima encadeada, a qual, segundo Carvalho (1987a: 328) *vai bem nos versos decassílabos. Em razão da musicalidade ondulante e bela desses versos, a rima, nos seus acentos rítmicos, faz realçar a musicalidade do poema.* Temos, como exemplos, os seguintes casos: na primeira estrofe, pela ordem em que aparece no texto, *rebento & momento; fome & nome; meninice & disse; aí & guri*. Na segunda estrofe: *batente & presente; moço & pescoço*. Na terceira estrofe: *carregamento & cimento; alto & assalto; lado & danado*. Na quarta estrofe: *moço & alvoroço; rindo & lindo*. Claro que, além, das encadeadas, há, também, as chamadas rimas tradicionais, aquelas que ocorrem entre as últimas palavras dos versos. Nessa composição essas rimas aparecem sem obedecer a nenhum critério, podem vir interpoladas, ou emparelhadas ou opostas.

A temporalidade é marcada por verbos no pretérito perfeito e no imperfeito do indicativo. Na primeira estrofe, as formas verbais *nasceu, foi, tinha, era, fui e disse* caracterizam um passado miserável da mulher-mãe, sujeito do discurso. A partir da segunda estrofe, as formas verbais aparecem, com maior frequência, no presente do indicativo (salvo uma ocorrência de subjuntivo: *que haja pescoço pra enfiar*): *chega, traz, rezo, tá* (em aférese, demonstrando a fala popular da personagem num registro informal), *consolo, consola, boto, acordo, entendo, acho*, revelando as ações costumeiras do menino e a transformação material ocorrida na vida dessa mulher que relata, envaidecida, ao seu interlocutor (provavelmente um repórter ou um policial ou um passante qualquer) — *seu moço* —, o cotidiano do filho “trombadinha” a quem ela carinhosamente chama de *o meu guri*. Ainda marcando a temporalidade, Chico Buarque emprega a ená-

lage (*emprego de um tempo verbal por outro* [Rei, 1989: 18]), usando o pretérito imperfeito no lugar do futuro. Vejamos o que Lapa (1991: 151,152) nos diz a respeito dessa troca:

O imperfeito é o tempo da simpatia. (...) encarando o passado como se fosse o presente e tendendo a viver nele com as forças da imaginação e do sentimento. Não sendo obrigados a uma rigorosa objetividade. (...) Se usar o imperfeito é viver no passado, por um esforço de simpatia, pode substituir-se pelo presente histórico, ao qual está reservado o mesmo papel. Mas o presente histórico não faz mais do que aproximar de nós o passado, como uma lente que nos faz ver melhor os objetos distantes. O processo tem caráter visual; não se intromete nele, por via de regra, o sentimento nem a fantasia. No imperfeito, estes fatores intervêm em larga escala, e o próprio ato, vacilante entre o presente e o passado, carrega-se da misteriosa imprecisão e dá-nos uma como que impressão de interminável. (...) No português do Brasil, o imperfeito, contraposto ao presente, pode até adquirir um curioso significado de negação e dúvida. (...) Também no discurso chamado semidireto o imperfeito desempenha papel importante. Esse discurso serve para o monólogo interior e para reproduzir com viveza a fala dos personagens. O autor põe-se na pele do orador, e ambos se encontram a contar o caso. Esta mistura estilística é obra do imperfeito.

Fica-nos, então, clara a posição que a mãe, como narradora, assume: o filho, no final, cumprira a promessa iniciada na primeira estrofe: *um dia ele chegava lá*.

A primeira referência que a mãe faz a esse *guri* é a expressão *meu rebento*. O substantivo *rebento*, um derivação regressiva de *rebentar*, representa o fruto, o início, *filho que descende de família ilustre* (Aurélio, s.u.). No entanto, tal expressão adquire, no texto, um valor negativo, corroborado com a anominação do verso *Não era o momento dele rebentar*, em que o verbo *rebentar*, no infinitivo, referindo-se anaforicamente ao sintagma nominal *meu rebento* enfatiza as condições miseráveis das mulheres que vivem à margem da sociedade e que, por falta de uma alimentação adequada e acompanhamento médico, dão à luz filhos prematuros, desnutridos, raquíticos que, portanto, não nascem,, “rebentam”, *explodem, manifestam-se de forma violenta* (Aurélio, s.u.).

Nesse sentido, o nascimento do *guri* está marcado pelo negativismo das expressões *cara de fome* e *eu não tinha nem nome para lhe dar*, em que a alternância fônica do fricativo labiodental [f] pelo linguodental nasal [n] sugere a idéia de que a criança estava predestinada a sofrer não só a fome física, como também a “fome” social, cultural e moral. O fato de a mãe não ter um nome para dar ao filho, nem ter cogitado a idéia durante a gravidez (será que intimamente ela teria esperança de que não vingasse?),

reforça essa crítica social, haja vista que, geralmente, muitas dessas mulheres não sabem quem é o pai da criança, já que se relacionam com muitos homens em troca de algum dinheiro, alimentação ou moradia.

Notamos que ambos, mãe e filho, vivem em total simbiose, uma relação de interdependência afetiva, econômica e social em que, curiosamente, os papéis se invertem, pois é o filho que desempenha o papel de cuidar da mãe, a função de provedor, fornecendo à mãe desde os bens materiais até à identidade: *Me trouxe uma bolsa já com tudo dentro / Chave, caderneta, terço e patuá / Um lenço e uma penca de documentos / Pra finalmente eu me identificar*. Nas palavras de Ramos (2006: 140): *uma mãe frágil, que não tem nem identidade e se nomeia por meio da delinquência do filho e, mais do que isso, é embalada, acarinhada, confortada pela delinquência*.

Nesse sentido, vemos que ela, a mãe, quer se guiada, ninada por ele: *Fui assim levando ele a me levar* ou ainda *Eu consolo ele, ele me consola / Boto ele no colo pra ele me ninar*. Podemos perceber, nesses versos, a constatação da carência feminina, pois a mãe tem necessidade desses afagos, até por se sentir vítima de um sistema político-social opressor à época da composição dessa letra (1981). Fontes (2003: 107) nos dá uma boa contribuição para a leitura desses versos: *Observe-se a fusão das personagens no nível da linguagem, através da ausência de pontuação no verso “Fui assim levando ele a me levar”*. *Essa intencional falta de vírgula separando as duas orações acentua a dependência mútua e vital entre mãe e filho*.

Interessante de se observar, também, nessa parolha de versos, as intenções semiótico-semânticas que a expressão *me ninar* estabelece. Do ponto de vista da língua, foneticamente, cria-se o neologismo “meninar”, que pode ser *ícone* de voltar a ser menina (a mãe), sendo ninada, ou pode ser *ícone* de brincar, “meninar” teria, então o significado de fazer coisas de menino. Atentemos ao fato de que qualquer uma das leituras é possível, uma vez que a ambos (mãe e filho) fora negado o direito de ser criança, e essa mútua carência é reforçada pela estrutura de quiasmo (*é o cruzamento de termos, efetuado por meio de uma repetição simétrica. Nem sempre constitui mero jogo de palavras, sendo ditado, muita vez, pelo desejo de variedade, pela necessidade de eufonia ou de harmonia expressiva* [Rei: 1989: 34]) que ocorre no verso *Eu consolo ele, ele me consola*.

Apesar da situação social miserável, tanto a mãe quanto o filho têm os mesmos desejos, ou seja, sonham em chegar às mesmas posses ou desfrutar das mesmas mordomias que tem a classe dominante: o *chegar lá*, isto é, alcançar os objetivos, o reconhecimento e o sucesso. Contudo, devido às adversidades existentes no contraste social, as oportunidades nem sempre são para todos, o *chegar lá* do guri é “conquistado” com a inserção na marginalidade.

E essa marginalidade é retratada pela mãe sob uma outra ótica, quando relata ao seu interlocutor, na segunda estrofe, como *o filho chega suado e veloz do batente*, para enfatizar o “trabalho” pesado a que ele se dedica, ignorando que o suor e a velocidade devem-se ao fato de ele estar sempre fugindo da polícia com as coisas que ele rouba. Nessa primeira descrição, ela aponta os “mimos” que ele faz ao presenteá-la, até com uma identidade. O sintagma adjetival *de ouro* em *Tanta corrente de ouro, seu moço* reforça o grau de experiência daquela criança no mundo do crime e o desejo de fazer a mãe um pouco feliz, valorizando-a. É impressionante a imagem que o poeta cria para o pequeno infrator: ao invés de violento e mau, ele é carinhoso, meigo e cuidadoso, pelo menos com a mãe: *E traz sempre um presente pra me encabular*.

Na terceira estrofe, a mãe se enche de orgulho para enaltecer o “trabalho” do filho, vendedor de produtos caros (na opinião dela). No verso: *Essa onda de assaltos tá um horror*, observa-se a preocupação ingênua dessa mulher com os perigos a que o filho está exposto, medo de que ele seja assaltado, ignorando a própria atividade ilegal na qual ele está inserido e o perigo que ele representa para a sociedade. Embora marginalizada, a mãe também tem a noção de espiritualidade e crê na proteção divina, quando diz: *Rezo até ele chegar cá no alto*. O intensificador *até* enfatiza a preocupação e o medo de quem não tem a quem recorrer, a não ser a Deus. O sintagma *cá no alto*, dá-nos a certeza de que essa mulher mora no morro (favela).

Na quarta estrofe, parece que a mãe quer iludir-se ao se orgulhar do filho assassinado, como se tivesse cumprido a promessa e tivesse chegado lá, isto é, no nível mais elevado da fama e do prestígio social, tornando-se manchetes de jornais, com direito à fotografia na capa. As expressões *acho que tá rindo*, *acho que tá lindo* conotam a inocência dela vendo, naquele cadáver, um filho lindo e sorridente de papo pro ar, ou seja,

desfrutando aquela “vida nababesca” que conquistara “trabalhando”. *Portanto, Não entendo essa gente, seu moço, / Fazendo alvoroço demais.*

Percebemos, assim, que as expressões *no mato, de papo pro ar, alvoroço*, contrastando com *Acho que tá rindo, acho que tá lindo* revelam a verdadeira intenção do poeta de denunciar a violência seja policial, seja das marginais, relacionada às condições em que morre o guri, e a violência sofrida na pessoa frágil e ingênua da mãe.

Um outro aspecto a se destacar, no texto, diz respeito ao espaço. Podemos dizer que a letra apresenta dois espaços, representados pelos advérbios *lá* (classe dominante, privilegiada) e *cá* (classe oprimida, marginalizada, dos morros, das favelas). Reforçando o caráter denunciador do texto, Chico Buarque cria uma relação imaginária dessa mulher, o *eu-lírico*, com o mundo. Assim, a partir daqueles documentos roubados ela poderá identificar-se com o espaço de *lá*, afastando-se definitivamente do espaço de *cá*, onde ela só conhece o descaso, a opressão, a exclusão social. Inferimos, nessa perspectiva, que, para o narrador, os documentos têm o mesmo valor material de uma bolsa, idéia reforçada no verso: *Me trouxe uma bolsa já com tudo dentro*, em que o advérbio *já* e o pronome indefinido *tudo* sugerem que o guri, “como num passe de mágica”, tivesse-lhe dado a oportunidade de exercer a cidadania, podendo identificar-se, apresentar documentos, e as chaves de casa, mesmo que essa casa só exista no plano da imaginação. Vale observar, ainda, o valor expressivo do artigo indefinido *uma* determinante do sintagma nominal *uma bolsa*, conferindo-lhe o caráter desconhecido, mas que servira à mãe, pelo fato de ser uma bolsa feminina, pelos objetos contidos nela: *chave, caderneta, terço e patuá, um lenço, e uma penca de documentos*. O emprego irregular do coletivo *penca*, além do registro informal, possibilita diferentes leituras: o hábito exagerado que as mulheres têm de carregarem consigo todos os documentos; uma crítica à burocracia do país que exige que os cidadãos tenham vários documentos; a quantidade de carteiras roubadas pelo guri. Além disso, o guri não só quer dar uma identidade de registro à mãe, no intuito de agradá-la ele quer que ela também tenha uma identidade social; assim o *lenço* é um *ícone* da vaidade e da delicadeza femininas, enquanto o *terço* e o *patuá* são *símbolos* da crença em objetos que possam trazer proteção espiritual, já que ele vê sempre a mãe às voltas com reza, enquanto ele não *chega cá no alto*.

No tocante ao aspecto fônico, a letra não apresenta grandes expressividades. Ressaltamos um uso bem quantitativo de nasais na primeira estrofe: *quando, rebento, não, momento, rebentar, nascendo com, tinha, nem, levando, assim*, sugerindo o lamento, a tristeza do *eu-lírico* diante de sua condução marginalizada e das circunstâncias difíceis por que passava no momento de ter o filho. Na segunda estrofe, o uso de palavras com tonicidade na vogal [a]: *suado, traz, encabular, tanta haja, enfiar, chave, patuá identificar*, sugere orgulho e alegria pelos presentes que recebe. Na terceira estrofe, a recorrência da tonicidade da vogal [o], como em *morro, relógio, gravador, onda, horror, consolo, consola, boto, colo, olho* e muitas outras em posição átona, sugere formas arredondadas (Monteiro, 1991: 101), o que só se justifica se atentarmos para todo o contexto: os abraços no consolo, o ciclo de mercadorias roubadas, os movimentos circulares de ida e vinda para o morro, enfim, essa motivação sonora está relacionada a uma compreensão metafórica. A quarta estrofe, no entanto, não apresenta uma regularidade, ao contrário, há uma variedade de sons, tanto vocálicos quanto consonantais, que, acreditamos nós, tem a finalidade de produzir diferentes sensações e impressões: as da mãe, as do jornalista, as da polícia, as dos moradores do morro, as das pessoas que lerem sobre o ocorrido etc., não preso a uma única sensação, mas a uma impressão sinestésica, como se Chico Buarque quisesse atingir a todos.

Além dessa expressividade vocálica, salientamos a presença marcante da oclusiva surda [k] que, segundo Martins (1997: 34), sugere *ruídos, barulhos fortes, violentos e sentimentos de explosão*, que podem ser interpretados como a indignação dessa mãe que não entende esse alvoroço demais..

Essa intenção pode ser percebida no emprego da função apelativa marcada em todo texto pelo constante do vocativo *seu moço* e da frase imperativa que constitui um paralelismo que, ao mesmo tempo, serve de refrão (eis aí um outro traço medieval além da voz feminina): *Olha aí, olha aí / Olha aí ai o meu guri*. A homonímia *ai & aí* sugere, respectivamente, o orgulho e a dor dessa mãe. Notemos que a ênfase no *Olha aí* é a razão pela qual a primeira estrofe tem treze versos, ou seja, dois a mais que as outras que só apresentam onze. Acreditamos que essa ênfase ocorra como uma expressão de surpresa da própria mãe, afinal o guri venceu todas as dificuldades que envolveram o seu nascimento. O efeito da repetição, a anáfora que ocorre nessa estrofe, traduz, semanticamente, mais que um efeito de soma, é o sentido da progressão geométrica em signifi-

cação. É o efeito que se acredita existir, por exemplo, nas orações repetidas como em um rosário: como se a apelo até Deus fosse crescendo sob a configuração de uma progressão geométrica, à medida que repetimos os padres-nossos, ave-marias etc.

Então, depois de tanta ênfase no *olha aí*, vemos não apenas o objeto direto do verbo, mas também o objeto a ser visto: *o meu guri*. O pronome possessivo *meu*, determinante de *guri*, reforça a idéia de posse, já que, para essa mulher, o filho representa o único bem que possui, e vive da esperança de uma vida melhor prometida por ele; fato que não se concretiza, pois o filho morre da mesma forma prematura que nascera. Ainda no mesmo sintagma, vale destacar o valor expressivo do artigo definido *o*, indicando que o *guri* se distingue dos demais.

Do ponto de vista da língua, todo o texto é marcado pelo uso do registro informal, o que caracteriza a situação sócio-econômico-cultural do *eu-lírico*.

“Angélica”

1 Quem é essa mulher
Que canta sempre esse estribilho?
Só queria embalar meu filho
Que mora na escuridão do mar

5 Quem é essa mulher
Que canta sempre esse lamento?
Só queria lembrar o tormento
Que fez o meu filho suspirar

Quem é essa mulher
10 Que canta sempre o mesmo arranjo?
Só queria agasalhar meu anjo
E deixar seu corpo descansar

Quem é essa mulher
Que canta como dobra um sino?
15 Queria cantar por meu menino
Que ele não pode mais cantar

In: BUARQUE, Chico (1993). *Almanaque*. CD Ariola nº 201.640, f.7.

Essa canção é uma homenagem à estilista Zuzu Angel, cujo filho Stuart Angel (preso político) desapareceu nos porões da ditadura militar, supostamente jogado ao mar, após sua morte, em 1971 (Zappa, 1991: 63).

A letra compõe-se de quatro quartetos cujo *lamento dos versos é reforçado pela lenta melodia que sugere uma triste cantiga de ninar* (Fontes, 2003: 78). A métrica é variada não seguindo nenhum padrão entre as estrofes,

Quanto à rima, a letra apresenta uma estrutura fixa: apenas o segundo e o terceiro versos de cada estrofe rimam (rimas emparelhadas); o primeiro verso é sempre uma interrogação indireta o que caracteriza não só o recurso da epanáfora (*repetição do mesmo verso no início de cada estrofe* [Rei, 1989: 18]), como também funciona como refrão inicial; o último verso também é livre, sendo que apresenta a mesma terminação em todas as estrofes: *mar, suspirar, descansar, cantar*. Percebemos, então, que há uma relação paralelística no que tange à rima em toda a letra. Na verdade, esses dois paralelismos — rímico e rítmico — estão impregnados de significação, uma vez que o rímico evidencia a procura incessante dessa mãe pelo filho desaparecido, cujo desespero é enfatizado por expressões como *lamento, tormento e escuridão*; já o rítmico reforça, pela

disposição dos versos, o sentido de repetição, cuja intenção é torná-la mais semelhante à estrutura da cantiga de ninar.

É interessante observar o entrecruzamento da terceira e da primeira pessoa do discurso. Aqui se instaura certa ambigüidade na intenção do poeta, pois *podemos ter uma falsa terceira pessoa* (Dourado, 1976: 15), ou seja, a própria mulher procurando a sua identidade: *Quem é essa mulher / que canta sempre esse estribilho / ... que canta sempre esse lamento / ... que canta como dobra o sino*. Uma outra leitura possível seria entender essa letra como um diálogo entre o eu-poético e a mãe que procura o filho desaparecido, evidenciando a dor da busca e da inconformidade com o destino do ente querido. Na verdade, a enunciação do eu-poético não se dirige, especificamente, à mulher, mas a um interlocutor indefinido, representado pelo pronome interrogativo quem, seguido do demonstrativo essa (uma relação exofórica) e do pronome relativo que (uma relação anafórica). A resposta a essas questões, porém, é dada pela voz materna: *Só queria embalar meu filho*, ou *que fez o meu filho suspirar*. Ainda podemos entender essa perfilhação por parte do poeta como de uma maternidade simbólica, como analisa Carvalho (1984: 122):

A idéia é essa: Chico Buarque teve muitos “filhos” que foram mortos durante a mais dura fase de repressão política: muitas músicas e peças foram censuradas, impedidas de apresentação. A morte desses filhos simbólicos é que estaria lamentando, também, através dessa música.

Mas, na verdade, a letra retoma a situação de Zuzu Angel, que tanto procurou por informações de seu filho que acabou morrendo num estranho acidente de carro. Talvez seja essa a razão de Meneses (2002: 98) classificar essa letra como uma *canção de repressão* e acrescenta que a resposta à pergunta *Quem é essa mulher*, verso inicial das quatro estrofes, está fora do texto, está *no contexto social, na História do Brasil recente — especificamente, na história dos anos de repressão*.

Temos, então, na segunda estrofe, os versos *Só queria lembrar o tormento / Que fez o meu filho suspirar*, denunciando essa repressão; pois a mãe pretende, com essa atitude, não se calar diante da injustiça e impunidade por que passaram tantas pessoas, inclusive seu filho, e manter acesa a chama de sua indignação pelo descaso das autoridades em lhe dar algum tipo de explicação.

Assim, a mãe expressa, na terceira estrofe, o triste desejo de querer encontrar o corpo do filho, para velá-lo e enterrá-lo com dignidade: *Só queria agasalhar meu anjo / E deixar seu corpo descansar*. Nessa passagem, o verbo *descansar* assume um valor polissêmico: a significação cristalizada da morte; ou encerrar o traslado de um lugar para o outro, como era feito na época, com a intenção de ocultar o corpo; ou ainda uma alusão às torturas que ele sofrera. Apesar desse valor polissêmico, *desgraçadamente, não há metáforas aqui: as coisas devem ser tomadas na literalidade* (Meneses, 2006: 108).

Finalmente, na quarta estrofe, o poeta compara o lamento dessa mulher ao tom triste e melancólico do dobre de um sino, o que nos remete ao último verso da segunda estrofe: *Que fez o meu filho suspirar*, pois ambos se relacionam à morte. O verbo *dobrar* alude ao toque dos sinos, seja no Dia de Finados, seja na anunciação da morte de alguém, e o verbo *suspirar* alude à respiração entrecortada, fraca, remetendo-nos ao “último suspiro”, como o eufemismo para a morte.

É importante observar que o advérbio *só* não aparece no penúltimo verso da última estrofe, como acontece nas anteriores. Isso decorre do fato de que, diante da impossibilidade de encontrar o filho para dispensar-lhe os carinhos maternos — *embalar, agasalhar* —, a única coisa que ela pode fazer é denunciar a morte dele, e o faz cantando. A esse respeito, Meneses (2006: 108) nos dá uma excelente contribuição:

Quais suas ações que a canção registra? “Embalar”, “agasalhar”, “deixar descansar” — verbos que indicam os gestos da maternidade, de proteção, cuidado e preservação do que é frágil: seu filho, seu menino, seu anjo. A esses verbos acrescentam-se “lembrar” e “cantar por” — marcadamente femininos.

Aproveitando esse excerto de Meneses, gostaríamos de mostrar como Chico Buarque se referiu, na voz materna, ao filho. Na primeira estrofe: *Só queria embalar meu filho*; na segunda estrofe: *Que fez o meu filho suspirar*; na terceira estrofe: *Só queria agasalhar meu anjo*; e na quarta estrofe: *Queria cantar por meu menino*. Instigante essa relação gradativa, pois ao *embalar*, ela não usa um determinante para o filho, faria com ele como faria com qualquer outro filho. No entanto, com a consciência da morte do filho, o uso do verbo *suspirar* indicando o falecimento do corpo, ela utiliza o artigo definido, tornando preciso que foi o filho dela quem morrerá. Ciente de sua perda, ela queria *agasalhar seu anjo*, pois, sob a ótica materna, todos os filhos serão sempre crianças

e, como tais, anjos. E por fim, ela se refere a ele como menino, trazendo à memória a época da infância em que ela tinha o controle sobre ele e que, acima de tudo, era capaz de protegê-lo de todos, por isso ela queria cantar *por ele*; no entanto, cremos estar implícito, também, que o que ela queria, na verdade, era desvendar o mistério encoberto da morte do filho, visto que ele não poderá jamais explicar o que lhe aconteceu. E acreditamos que o uso da enálage (verbos no pretérito imperfeito no lugar do presente) *queria* denota, pela suavidade, o estado emotivo do *eu-lírico* pela constatação de sua perda. Mas, para além dos determinismos biológicos e quase instituais, evidenciamos em “An-gélica” a dimensão do seu gesto. *E é por isso que Zuzu Angel também encontrará a morte: terá também a sua voz emudecida pela repressão. Mas, depois que ela se cala, quando também ela “já não pode mais cantar”, seu canto é continuado pelo Poeta. A poesia eterniza seu protesto* (Meneses, 2006: 109).

No aspecto semântico, vale destacar as palavras que pertencem à mesma área semântica: *escuridão, lamento, tormento* e cuja expressividade fônica sugere tristeza, melancolia, pelo caráter nasalado das sílabas tônicas. Temos, ainda, a metáfora *Que mora na escuridão do mar*, em que *escuridão* traduz a idéia de impossibilidade, isto é, ela tem consciência de que não poderá mais resgatar o corpo do filho.

Do ponto de vista da língua, o texto é trabalhado dentro do padrão culto, dando um tom formal à fala da mulher, e demonstrando a seriedade da denúncia.

“Uma Canção Desnaturada”

1 Por que creceste, curuminha
Assim depressa, e estabanada
Saíste maquilada
Dentro do meu vestido

5 Se fosse permitido
Eu revertia o tempo
Pra reviver a tempo
De poder

Te ver as pernas bambas, curuminha

10 Batendo com a moleira
Te emporcalhando inteira
E eu te negar meu colo
Recuperar as noites, curuminha
Que atravesssei em claro

15 Ignorar teu choro
E cuidar só de mim

Deixar-te arder em febre, curuminha
Cinqüenta graus, tossir, bater o queixo
Vestir-te com desleixo

20 Tratar uma ama-seca
Quebrar tua boneca, curuminha
Raspar os teus cabelos
E ir te exibindo pelos
Botequins

25 Tornar azeite o leite
Do peito que mirraste
No chão que engatinhaste, salpicar
Mil cacos de vidro
Pelo cordão perdido

30 Te recolher pra sempre
À escuridão do ventre, curuminha
De onde não deverias
Nunca ter saído

In: BUARQUE, Chico (1993). *Ópera do Malandro*. CD Philips nº 838.516-2, f.4.

Em nossas leituras, descobrimos que esta composição foi escrita para a versão da *Ópera do Malandro* apresentada em São Paulo. A música é cantada pela mãe quando ela descobre que a filha se casara com o inimigo do pai, um malandro contrabandista boêmio com tendências a rufião. Ambientada na Lapa carioca e seus arredores, em fins do Estado Novo, a peça mostra como o banditismo e os grandes negócios são a mesma

coisa. Podemos dizer que a peça mostra o fim da malandragem “artesanal”, isto é, ela passa à malandragem em escala industrial.

Na verdade, é uma peça sobre o capitalismo, mostrado em seu aspecto sedutor, e que destrincha a engrenagem do sistema social: o chefe de polícia (Chaves) é amigo de um dono de bordel (Duran) e padrinho de casamento de um contrabandista (o malandro Max). Tanto Max quanto Duran são contraventores, mas só Max pode ser preso, porque a forma pela qual ela burla a lei é que é ilegal. Mas no final da peça, a quadrilha de contrabandistas ver-se-á transformada numa firma para exportação — e tudo termina num happy-end: canta-se a vitória do náilon, do dinheiro, da modernização e da “multimandragem”. E será Teresinha, filha de Duran, a nossa Curuminha, casada com Max, o agente dessa transformação. É ela que percebe a mudança dos tempos e imprime aos “negócios” do marido o rumo adequado. E essa mudança de postura da malandragem não passa despercebida nem impune, pois, ao iniciar o 2º Ato, Chico rende a sua “Homenagem ao Malandro”:

Eu fui fazer um samba em homenagem
À nata da malandragem
Que conheço de outros carnavais

Eu fui à Lapa e perdi a viagem
Que aquela tal malandragem
Não existe mais

Agora já não é normal
O que dá de malandro regular, profissional
Malandro com aparato de malandro oficial
Malandro candidato a malandro federal
Malandro com retrato na coluna social
Malandro com contrato, com gravata e capital
Que nunca se dá mal

Mas o malandro pra valer
— não espalha
Aposentou a navalha
Tem mulher e filho e tralha e tal

Dizem as más línguas que ele até trabalha
Mora lá longe e chacoalha
Num trem da Central

É inserida, nesses valores de ascensão burguesa, a visão hipócrita da sociedade; pois, apesar de ser filha de um dono de bordel, os pais queriam para Teresinha um bom partido, mas, ao casar-se com um contrabandista, ela transforma os sonhos paternos em pesadelo, especialmente no que tange ao aspecto materno, o sujeito do discurso, nessa letra de música, pois o *eu-lírico* apresenta um outro viés do sentimento materno: a rejeição à condição de mãe.

Vemos, então, a mãe que se rebela frente ao filho e o rejeita, desmistificando o amor materno como incondicional, e sobressaindo-se o avesso do enlevo maternal. O subjetivismo, nessa letra de música, é marcado por um *eu-lírico-transgressor*, pois contraria o socialmente aceito, uma vez que expressa uma maternidade sofrida e enjeitada.

Temos, assim, mais uma composição de Chico Buarque apresentando como sujeito do discurso uma mãe. Entretanto, há algumas diferenças entre elas, desmentindo o adágio popular de que *mãe é tudo igual*. Em “O Meu Guri”, a mãe se orgulha do filho “dedicado” e reza para que nada de mal lhe aconteça, já que não pode detê-lo sob sua proteção; a mãe da curuminha, no entanto, lamenta os cuidados excessivos dedicados à filha que, depois de adulta, na concepção dela, abandona-a, trai-a, por não fazer o que era esperado. Já a mãe de “Angélica” pretende resgatar o filho morto, não acha que *tá lindo rindo de papo pro ar*, nem tampouco o critica por suas ações, depois de estar adulto, sabe que ele “pagou o preço” por suas ações, mas, mesmo assim, quer resgatá-lo da *escuridão do mar*, para protegê-lo, embalá-lo. De forma paradoxal, em “Uma Canção Desnaturada”²⁶, a mãe pretende devolver a filha à *escuridão do ventre*, acabando de uma vez por todas com a amargura de tê-la longe de seu controle. Idéia ratificada pelo verso *te recolher pra sempre*. Vale ainda destacar, nesse contexto, a expressividade do adjetivo *perdido*, referindo-se anaforicamente ao substantivo *cordão*, criando-se uma ambigüidade: o desaparecimento do cordão umbilical, no momento do parto, ou ainda a ruptura definitiva do laço de dependência que mantinha a filha presa à mãe, mas, agora casada, seus laços são matrimoniais.

Um outro ponto de interseção entre essa letra e “O Meu Guri” é no que diz respeito aos nomes dos filhos, ou a uma quase anonímia. Observamos que, em “O Meu

²⁶ Cremos que a relação adjetival estabelecida refere-se ao campo semântico de desnatural: [De des- + natural.] Adj. 2 g. **1.** Que não é natural; contrário à ordem natural. **2.** Sem naturalidade; constrangido, contrafeito. **3.** Excêntrico, extravagante, esdrúxulo. **4.** Inverossímil; inacreditável. (Aurélio, s.u.)

Guri”, a mãe deixa claro que não o trata pelo nome, embora pressuponhamos que ele o tenha (*Chega estampado, manchete, retrato / Com venda nos olhos e as iniciais*), mas ela julgue desnecessário, pois ela mesma não tinha documento de registro (*Me trouxe uma penca de documentos / Pra finalmente eu me identificar*). Entretanto, em “Uma Canção Desnaturada”, a mãe a trata por *curuminha*²⁷, e parece querer, com esse nome aparentemente carinhoso, atribuir à filha características selvagens, visto que ela não está aceitando viver “civilizadamente”, sob a ótica da mãe. Observável é o fato de *curuminha* vir grafado com inicial minúscula, o filho não tem uma identidade na letra, embora saibamos a que personagem da peça ela se refere, intensificando a noção de uma existência ordinária, mas que parece ser do sexo feminino pela desinênciã.

A constatação do crescimento da filha e sua inserção no mundo adulto trazem à mãe a consciência de que ela não viveu, daí o dilaceramento e a certeza tardia do equívoco com que direcionara os seus cuidados. Nasce, então, o desejo de reverter o tempo e o questionamento de seus atos, levando-a a um desencadear de hipóteses desumanas e cruéis, que refletem o avesso das atitudes naturais e convencionais na relação mãe e filhos: *E te negar meu colo*, o colo representando a idéia de carinho, aconchego, proteção e segurança, pois, nessa reversão temporal, ela faria a filha ver, através do sofrimento, tudo o que ela poderia perder, se não desse o real valor à mãe. Para dar ênfase à amargura e à revolta, o *eu-lírico*, após negar o colo, continua em sua saga gradativa “desnaturada”: *Te emporcalhando inteira, Deixar-te arder em febre, azeitar o leite do peito* e culminando com *No chão que engatinhaste salpicar / Mil cacos de vidro*. Percebemos, então, o conflito entre o amor pelo filho e a angústia da continuidade perdida o qual aponta para a dualidade que persiste no inconsciente do homem e que se atualiza pela dupla função libertadora e aprisionante do mito materno.

A sensação de perda do controle da filha pela mãe e o espanto dela em relação à passagem do tempo é evidenciado logo nos dois primeiros versos: *Por que cresceste, curuminha / Assim depressa, e estabanada*, em que o sintagma adverbial *assim depressa* reforça a idéia de perda. O adjetivo *estabanada* em oposição à *maquilada* (estabelece uma relação antitética) indica que, para a mãe, a filha ainda não está preparada para a vida, é ainda muito nova, pois precisa, inclusive sair com os vestidos da mãe,

²⁷ Feminino de curumim, substantivo derivado do tupi que significa menino (Amazonas) (Aurélio, s.u.)

O sentimento de frustração da mãe fica evidente quando ela relembra as noites em que não dormira, cuidando da filha, quando esta ficava doente. Portanto, se pudesse voltar no tempo, cuidaria mais de si e não seria mãe preocupada e dedicada que fora. Esse sentimento de revolta também aflora numa atitude desesperadora de desejar quebrar a boneca da filha e raspar-lhe os cabelos, que pode ser entendido de duas formas: transformar a filha num menino (sem boneca e de cabeça raspada), como um moleque de rua, cuja preocupação tradicionalmente é menor, ou tirar-lhe a vaidade feminina, constrangê-la, idéia reforçada no verso *Ir-te exibindo pelos botequins*.

Do ponto de vista da expressividade fonética, a assonância da vogal anterior [e] em *Tornar azeite o leite do peito que mirraste* remete-nos à idéia de pequenez e estreiteza, como se revelasse o desejo de que a filha nunca crescesse, pois, ao minguar o leite, transformando-o em azeite, era ficaria mirrada. Em *Pelo cordão partido / te recolher pra sempre*, as aliterações da bilabial [p] e da velar [R], ambas transmitem sensações tácteis: *a primeira de um pesadume e a segunda de uma aspereza* (Monteiro: 1991: 102), ambas as relações são pertinentes à temática.

No tocante à estrutura da letra, vemos que ela apresenta quatro estrofes, as três primeiras são oitavas e a última uma nona. E acreditamos que essa alteração não tenha sido aleatória, pois, se nas primeiras se fala de um possível amadurecimento prematuro da filha, na última estrofe, a mãe fala da ruptura do cordão umbilical e o desejo de transportar a filha novamente para o útero, encerrando a estrofe com *Nunca ter saído*. Se atentarmos ao fato de que a gestação dura nove meses, as estruturas estróficas estão intimamente ligadas às gestações: as primeiras estrofes prematuras e a última a gravidez que reverte o tempo, indicando que, se a mãe parisse hoje, tudo seria diferente. Quanto às rimas, a maior ocorrência se dá no modo encadeada, interna, demonstrando o conflito interno existente no *eu-lírico*, no entanto de pouca expressividade fônica.

Observamos, ainda, nas três letras analisadas, uma diferença sócio-cultural entre as três mães estabelecidas pela linguagem.. Em “Uma Canção Desnaturada”, há uma preocupação do autor com o padrão culto da língua, sugerindo que essa mulher tenha instrução, embora, em algumas passagens, a anteposição do pronome *te* (proclítico) marque não só opção do poeta pelo registro informal, já que é um diálogo com a filha, mas também uma espontaneidade na explosão dos sentimentos dessa mulher. A mãe de

“O Meu Guri” utiliza-se de uma linguagem coloquial, que a identifica com a classe social marginalizada a que pertence. Paradoxalmente, esta mãe sem instrução sabe que o filho não é dela, por isso reza *até ele chegar cá no alto*, enquanto que a segunda mãe, instruída, não consegue admitir que a filha cresceu. Em “Angélica”, o *eu-lírico* emprega uma língua culta demonstrando não só a instrução da mulher como há o caráter de seriedade na denúncia.

A mulher prostituta

“Ana de Amsterdam”

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

5 Até amanhã
Sou Ana
Da cama, da cana, fulana, sacana
Sou Ana de Amsterdam

Eu cruzei um oceano

10 Na esperança de casar
Fiz mil bocas pra Solano
Fui beijada por Gaspar

Sou Ana de cabo a tenente
Sou Ana de toda patente, das Índias

15 Sou Ana do oriente, ocidente, acidente, gelada
Sou Ana, obrigada
Até amanhã, sou Ana
Do cabo, do raso, do rabo, dos ratos
Sou Ana de Amsterdam

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

Sou Ana de vinte minutos

25 Sou Ana da brasa dos brutos na coxa
Que apaga charutos
Sou Ana dos dentes rangendo
E dos olhos enxutos
Até amanhã, sou Ana

30 Das marcas, das macas, da vacas, das pratas
Sou Ana de Amsterdam

In: BUARQUE, Chico (1973). *Chico Canta*. CD Philips nº 510.008-2, f.4.

O lado transgressor da mulher exerce um fascínio no poeta Chico Buarque pelo que se pode depreender do expressivo número de canções que abordam a face não-convencional do comportamento feminino, como as prostitutas, as lésbicas, as adúlteras, enfim, as mulheres que, de uma forma ou de outra, subvertem a ordem preestabelecida do espaço social. Ao lado do fascínio desses elementos transgressores, vigora, no músi-

co e no poeta, a solidariedade pelos seres marginais, dos quais ele se faz muitas vezes porta-voz, seja denunciando o mundo injustiçado em que vivem, seja assumindo essa marginalidade transgressora que se revela, por exemplo, em “Ana de Amsterdam”.

Temos, então, uma letra impregnada de transgressões, a começar pelo local onde ela está inserida: *Calabar, o elogio da traição*, peça teatral proibida pela censura no dia de sua estréia, que versava sobre Domingues Fernandes Calabar, tido como o traidor brasileiro na Batalha dos Guararapes, em Pernambuco, pois se aliara aos holandeses. A peça, no entanto, abordava um outro aspecto, como considerar traidor se ele ajudava o povo que trazia progresso para a colônia, ao contrário de Portugal que, com sua política mercantilista, só explorava. A respeito da proibição da peça, fala Maciel (2004: 233):

Avançados os ensaios, começaram a aparecer rumores de que haveria problemas: os censores não apareceram para o ensaio, adiando a estréia. O texto acabou sendo avocado para reexame, resultando em sua proibição, como também do nome “Calabar”, que Chico não pôde usar nem na capa do disco com as canções da peça, que tiveram as letras censuradas, sendo também proibida a divulgação da proibição. Os produtores arcaram com o prejuízo e *Calabar* só pôde ser encenada em 1979, quando já entrávamos no período de reabertura política.

Contextualizados com a letra da música, observemos, então, sua estrutura. Ela é composta de cinco estrofes, intercaladas com duas quadras, a primeira e a última são oitavas e a terceira uma sétima. Quanto à métrica, não há padrão fixo, apenas para as quadras que seguem a tradição das quadras com versos em redondilha maior.

A prostituição, embora seja o tema, em nenhum momento aparece como referência explícita, apenas sugerida pelo amplo jogo de palavras e predicativos atribuídos ao sujeito lírico. O título, cujo adjunto adnominal confere a origem ao nome Ana, refere-se, metonimicamente, ao meretrício de Amsterdã. A escolha para essa metonímia pode ter várias razões: a liberdade da profissão de prostituta em Amsterdã, algo que é de conhecimento de todos; como a peça traz a figura do holandês no Brasil, temos a importação das prostitutas holandesas; ou revelando seu grande conhecimento de música, Chico Buarque toma como ponto de partida a letra de “Port d’Amsterdam”, Jacques Brel, de 1964, em que retrata o cotidiano de prostitutas e marinheiros nesse porto. No entanto, a amplitude do título subtrai a natureza subjetiva do poema e, embora em primeira pessoa,

o *eu* adquire um caráter coletivo e universalizante, estendendo-se a todas as prostitutas, numa denúncia sofrida da subvida a que se sujeitam.

O verbo *ser*, repetido ao longo do texto, marca a condição implacável do *eu-lírico* (*sou*) e o nome *Ana* passa a ser sinônimo de *prostituta*. A enumeração dos atributos de *Ana* sugere desde o próprio submundo em que vive: *Sou Ana dos diques e das docas*, até o caráter mercantil que reveste a prostituição: *Da compra, da venda, da troca das pernas*. Assim, como o título, é a metonímia que dá forma ao sentido de denúncia contido nos versos *Dos braços, das bocas, do lixo, dos bichos, das fichas*, denunciando a essência promíscua dessa comercialização, ao mesmo tempo em que sugere rapidez e sucessão nos encontros.

Alternando-se com estrofes reveladoras da intensa denúncia do sórdido mundo do meretrício, as duas quadras despontam quase ingênuas, revelando um *eu-lírico* que se reveste não mais na metonímia de *Ana*, mas na mulher que sonhava com outro destino: *Eu cruzei o oceano / Na esperança de casar* (na primeira quadra), no entanto a constatação na inexorabilidade do destino transformou seu sonho: *Hoje sou carta marcada / Hoje sou jogo de azar* (na segunda quadra). Inferimos, nessa perspectiva, o desdobramento do *eu-lírico* — a mulher e a prostituta —, marcado pela temporalidade verbal. Nas estrofes maiores, ela é *Ana*, a prostituta, usando verbos no presente, como forma de demonstrar a sua realidade e a irreversibilidade daquilo em que se transformara. Nessas quadras, ela é a mulher, e o uso dos verbos no pretérito perfeito, na primeira estrofe, demonstrando quais eram os seus planos perdem a sua força na segunda quadra, quando, assumindo que fracassara em sua tentativa de algo melhor, usa o presente como forma demonstrar o seu fracasso: *Hoje sou carta marcada / Hoje sou jogo de azar*. A anáfora do advérbio *hoje* intensifica esse sentimento de frustração. Notemos, ainda, que o desejo de uma vida dentro dos padrões é corroborado poeticamente, com o uso de redondilhas, como métrica que convém às quadras, e o uso de rimas alternadas, também convenientes às quadras, alternando os versos agudos e graves e com predominância de rima rica. Tais recursos não ocorrem nas estrofes em que o *eu-lírico* assume a condição de prostituta, mostrando a irregularidade dessa vida em todos os níveis.

Na primeira estrofe, o verso inicial *Sou Ana dos diques e das docas* já sugere, pela expressividade das oclusivas, um traço *explosivo, momentâneo* (Martins, 1997: 34),

funcionando como um verso de apresentação do *eu-lírico*, ele causa o impacto desejado e vem seguido por uma enumeração de adjuntos adnominais: *da compra, da venda, da troca das pernas / dos braços, das bocas, do lixo, dos bichos, das fichas*. Na primeira seqüenciação, claramente se estabelece a relação da prostituição, com a compra e venda do corpo que tem, por conseqüência, a “troca” das pernas, cuja expressividade fônica dessas vibrantes [r] e [R] sugerem a sensação auditiva de vibrações, ou a sensação cinética de rapidez, ou ainda a sensação tátil de aspereza (Monteiro, 1991: 102), todas pertinentes se associadas ao ato sexual, reforçada com a rima interna, na relação *docas & troca*.

Na segunda, o viés é o mesmo, no entanto, com um cunho mais subjetivo, identificado através das sucessivas metonímias: *braços* e *bocas* (usados no ato sexual), *bichos* (uma alusão às bactérias e aos vírus causadores das DSTs) e *fichas* (a ordem de espera para o atendimento ou mesmo como “valor” de aposta, já que ela mesma se intitula *carta marcada*). Curiosamente, percebemos que os substantivos abstratos vêm no singular — *compra, venda e troca* —, todos os outros, que são concretos, estão no plural, no entanto o substantivo *lixo* aparece no singular. Inferimos aí duas possibilidades de leitura: *lixo* é uma idéia coletiva e *índice* da classe marginalizada à qual pertence o *eu-lírico*, como a música é ligeira, pode ser lida como a expressão “bocas de lixo”, como é conhecida a zona de meretrício de São Paulo e, mais uma vez, por um processo metonímico, torna-se *símbolo* de área de prostituição. Interessante, também, é a sonoridade desse verso no qual, simultaneamente, ocorrem aliteração e assonância. A aliteração do fonema palatal [j], em *do lixo, dos bichos, das fichas*, sugere a idéia de deslizamento, fluir, cochicho cuja significação se acentua ainda mais com a assonância do [i] indicando estreiteza e pequenez.

Em seguida, os versos *Até amanhã / Sou Ana ou Sou Ana de vinte minutos* reiteram a fugacidade do momento, enquanto os versos *Da cama, da cana, fulana, sacana / Sou Ana de Amsterdam*, transmitem a idéia do submundo da prostituição, aliado ao seu caráter anônimo e pejorativo *fulana*, cristalizado na fala popular: “é uma fulaninha qualquer”. Mais uma vez se reiteram, também, a expressividade da assonância e da aliteração cujas sugestões sonoras são de grande relevância semântica. As nasais [m] e [n], ditas moles, doces, *harmonizam com as palavras e enunciados em que prevalece a sua vidade, delicadeza* (Martins, 1997: 37) apoiadas em uma assonância vocálica em [a],

que transmite a idéia de claridade e alegria, sugerem, nesse contexto, após o cochicho representado nos versos anteriores, todo o processo de sedução das prostitutas, isto é, ela é capaz de dar “alegria” aos homens, finalizando, assim, o homeoteleuto do verso de forma bem provocativa: *sacana*.

Na terceira estrofe, o *eu-lírico* continua com seu discurso descritivo. Ao dizer que *é de cabo a tenente*, ela nos remete *a toda patente*, inclusive das índias, numa alusão à famosa Companhia das Índias Ocidentais, da qual fazia parte a Holanda, no entanto a palavra *cabo* usada no sentido de patente do exército e em analogia à expressão “de cabo a rabo”, remete para o sentido submisso da prostituição, de quem não tem escolha. Isso é reiterado mais à frente quando diz *Do cabo, do raso, do rabo, dos ratos*, em que o uso da palavra *cabo* desencadeia rimas internas, aliterações e assonâncias, que dimensionam o significado de promiscuidade contido no texto, uma vez que podemos entender essa seqüenciação, iniciada com o *cabo*, como uma gradação descendente em relação à primeira ocorrência. Vejamos: se ela vai de *cabo a tenente*, há um crescimento da patente, mas, por outro lado, se ela vai *do cabo a rato*, temos uma direção inversa, pois o *raso* é soldado, o *rabo* é o fim da fila das patentes, e os *ratos* é designação dos ladrões, esse declínio é marcado pela aliteração da vibrante [R] sugerindo, metaforicamente, a “aspereza” de quem se vê obrigada a deitar-se com qualquer um. Notemos, ainda, o verso 15 — *Sou Ana do oriente, do ocidente, acidente, gelada* —, cuja paronímia dos vocábulos, que está diretamente relacionada com o verso anterior, com as Índias²⁸ especificamente, sugere uma relação desgeografizada, pois ela cruzou o oceano do ocidente ao oriente (pólos extremos) na *esperança de casar*; no entanto, um “acidente” (vale aqui a polissemia: de percurso ou geográfico?) mudou tudo e ela veio parar em Pernambuco, nos trópicos, caracterizando um paradoxo, já que a não concretização dos sonhos a tornou fria, *gelada* emocionalmente.

A quinta e última estrofe mantém o uso das figuras fônicas, mas intensifica o erotismo. Se na primeira estrofe ela seduz e, na segunda, ela aponta o sedutor; na terceira, ela ousa mostrando ao que veio. É a *Ana de vinte minutos que apaga a brasa dos brutos na coxa*, numa constatação implícita da função da prostituta no calor do ato se-

²⁸ Jacarta, na ilha de Java, foi tomada pelos holandeses, antes de eles invadirem o Brasil, e, a partir daí, o domínio holandês expandiu-se para as Molucas e a Nova Guiné, e, em pouco tempo, as principais regiões produtoras de especiarias estavam sob controle holandês, graças ao apoio financeiro da Companhia das Índias Ocidentais.

xual, que acende e, ao mesmo tempo, se encarrega de apagar os desejos provocados, representados aqui, metaforicamente, no verso *Que apaga charuto*, um ícone-símbolo da masculinidade; pois, via de regra, os homens são apreciadores de charutos, e um símbolo da virilidade, numa alusão fálica, devido ao formato análogo, corroborado pela rima encadeada *brutos & charuto*. Reforçando essa função erótica exercida pela prostituta, cujos sentimentos se “endurecem”, temos os versos *nos dentes rangendo / e dos olhos enxutos*, que traduzem o clímax do ato. Ainda em relação ao *charuto*, gostaríamos acrescentar que essa metáfora — charuto → símbolo fálico — também fora empregada por Álvares de Azevedo, no “Poema do Frade” (Azevedo, 200: 336), cujo uso é ratificado por conotações sexuais bem sutis, no decorrer da leitura das estrofes, revelando os desencantos românticos (nos dois primeiros versos), e uma extremada exaltação dos sentidos, outra característica da escola romântica, na segunda estrofe. Como ilustração, leiamos:

*E do meio do mundo prostituto
Só amores guardei ao meu charuto!
E que viva o fumar que preludia
As visões da cabeça perfumada!
E que viva o charuto regalia!
Viva a trêmula nuvem azulada.*

*Onde s'embala a virgem vaporosa!
Viva a fumaça lânguida e cheirosa!
Cante o bardo febril e macilento
Hinos de sangue ao povilêu corrupto.
Embriague-se na dor do pensamento.
Cubra a frente de pó e traje de luto:
Que eu minha harpa votei ao esquecimento
Só peço inspirações ao meu charuto!*

Voltando à estrofe, em seus versos finais, temos uma nova assonância em [a]: *Até amanhã, sou Ana / Das marcas, das macas, das vacas, das pratas*, sugerindo que ela representa para os homens a mesma alegria que todos os substantivos enumerados representam para eles: *das marcas*, há aqui uma grande polissemia interpretativa: as marcas pessoais com que marcavam seu gado; as marcas de seus territórios na plantação canavieira; a marca deixada pelo homem após a cópula; a marca social de superioridade masculina; ela, na condição inferior de mulher e prostituta, é a marca que estigmatiza o bordão de que o homem tudo pode; etc. *Das macas*, termo usado como sinônimo de cama, sou Ana das macas indica o lugar onde os homens a encontram e onde ela os “re-

cebe”. *Das vacas*, aqui usado como sinônimo de *mulher de maus costumes, prostituta*, segundo Maior (1998: 162). *Das pratas*, é uma alusão explícita do caráter pecuniário de seus relacionamentos, as famosas patacas.

Constatamos que essas seqüenciações nominais ocorrem em todas as estrofes ímpares, isto é, na fala do *eu-lírico-prostituta*, numa função de adjunto adnominal do predicativo do sujeito *Ana*. Sobre esse tipo de enumeração, comenta Martins (1997: 147):

Também em poesias descritivas e narrativas se encontram séries de enumerações, produzindo efeito de rapidez, de enfoque sucessivo dos traços mais significativos das coisas, das pessoas, dos cenários, dos lances mais importantes da ação ou dos acontecimentos.

Na verdade, essa ocorrência dá um forte traço paralelístico à letra da música. As estrofes ímpares são sempre iniciadas com *Sou Ana* e finalizadas com *Sou Ana de Amsterdam*, depois que mostra o objeto de sua procura, um “cliente”, ela diz *Até amanhã / Sou Ana*, demonstrando um desejo inconsciente de que amanhã ela possa largar essa vida; mas, enquanto isso não acontece, ela enumera essa enxurrada de adjuntos adnominais com valores semiótico-semântico-estilísticos bem marcantes no texto, que revelam inusitados recursos interpretativos que fazem sobressair não só a qualidade sonora do poema, criado essencialmente para ser cantado, como também a plurissignificação do signo poético.

“Folhetim”

- 1** Se acaso me quiseses
Sou dessas mulheres
Que só dizem sim
Por uma coisa à toa
- 5** Uma noitada boa
Um cinema, um botequim

E, se tiveres renda
Aceito uma prenda
Qualquer coisa assim

- 10** Como uma pedra falsa
Um sonho de valsa
Ou um corte de cetim

E eu te farei as vontades
Direi meias verdades

- 15** Sempre à meia luz
E te farei, vaidoso, supor
Que és o maior
E que me possuis

Mas na manhã seguinte

- 20** Não conta até vinte
Te afasta de mim
Pois já não vales nada
És página virada
Descartada do meu folhetim

| In: BUARQUE, Chico (1993). *Ópera do Malandro*. CD Philips nº 838.516-2, f.10. |

Tratada com certa leveza, neste poema, a prostituição revela-se como escolha, não refletindo a necessidade de sobrevivência. Tampouco o sofrimento e o endurecimento das emoções, revelados respectivamente pelos *dentes rangendo* e *os olhos enxutos* em “Ana de Amsterdam” estão presentes em “Folhetim”. O caráter mercantil inerente ao meretrício é aqui substituído por imagens que acentuam o prazer propiciado pelos encontros: *por uma coisa à toa / uma noitada boa / um cinema, um botequim*. Essa ausência de fins unicamente lucrativos, no ato de prostituir-se, transparece na simplicidade da escolha do pagamento, como se se tratasse de mera troca de favores: *mas se tiveres renda / aceito uma prenda / qualquer coisa assim / como uma pedra falsa / um sonho de valsa / ou um corte de cetim*.

A mulher aqui adquire uma postura de ascendência sobre o homem, embora pese a sua condição de “natural submissão”: *sou dessas mulheres / que só dizem sim*. Tais

versos revelam, na verdade, a maneira como é sugerida a prostituição em "Folhetim": uma abordagem direta, sem maiores apresentações, diríamos que é até mais sutil que em "Ana de Amsterdam".

Destarte, a superioridade feminina repousa, especialmente, nos versos da terceira estrofe: *e te farei, vaidoso, supor / que és o maior e que me possuis*. Entretanto, subsiste aí o caráter fugaz dos encontros amorosos, revelando, ao contrário da inexorabilidade contida em "Ana de Amsterdam", um deliberado descompromisso por parte do *eu-lírico*, o que reforça o caráter não-submisso da mulher e a consciência de seu domínio sobre o homem: *Mas na manhã seguinte / Não conta até vinte / Te afastas de mim / Pois já não vales nada / És página virada / Descartada do meu folhetim*.

Nesse sentido, podemos dizer que o texto pode ser dividido em três movimentos. O primeiro movimento estabelece uma proposta marcada por: *Se acaso me quiseres / Sou dessas mulheres*. O segundo movimento (a segunda e a terceira estrofes) é caracterizado pelas trocas: *Se tiveres renda / aceito uma prenda* ou *Te farei, vaidoso, supor / Que és o maior e que me possuis*. O terceiro movimento estabelece o fim do clima romântico e, conseqüentemente, a despedida: *te afasta de mim / és página virada*. Percebemos, pelo discurso leviano do *eu-lírico*, que o início e o fim da conquista têm a mesma característica inesperada.

Há, nas duas primeiras estrofes, uma preferência pelos fonemas constritivos fricativos alveolares [s] e [z], sugerindo um sussurro ou um segredo em tom confessional, que caracteriza a proposta feita nos três primeiros versos da primeira estrofe, em que o *eu-lírico* se apresenta como uma mulher leviana, capaz de se entregar a qualquer homem em troca de coisas fúteis: *uma coisa à toa, uma noitada boa, um cinema, um botequim*. O emprego do dêitico *dessas*, em posição anafórica, determinante do sintagma nominal *dessas mulheres* denota certo desprezo, ou uma aquiescência social, do sujeito do discurso pela classe à qual pertence.

Na segunda estrofe, essa mulher revestida de "romantismo", ao invés de pedir ao amante objetos caros que lhe tragam estabilidades financeira, insinua que, se ele tiver renda, aceita uma prenda, dando-lhe opções simples: *uma pedra falsa, um sonho de valsa, um corte de cetim*. Pela simplicidade dessas pendas, observamos que ela não está preocupada com o valor material das mesmas, mas com o gesto romântico de um ho-

mem apaixonado. Esquecendo, assim, por algumas horas, a sua condição de prostituta, permitindo-se, como uma adolescente ingênua, o direito de sonhar, de ser coberta de mimos. Chegamos a essa conclusão, pelo contexto em que a música está inserida.

“Folhetim” é mais uma das tantas letras que compõe a *Ópera do Malandro*, e inicia a segunda cena do segundo ato. E é assim descrita por Holanda (1978: 116): *Bordel; as putas preparam os cartazes, como quem se dedica aos afazeres domésticos; uma delas canta junto ao piano. § Uma puta canta “Folhetim”*. Por não ser uma abordagem direta, ela cria o imaginário de uma situação em que os papéis se invertam: ela descarta o homem ao fim do “programa”, e o pagamento pode ser coisas simples, que, em seu dia-a-dia, ela não ganha, mas que, na verdade, são pequenas gentilezas que agradam o universo feminino, que são arrolados numa seqüência de metonímias: um bijuteria (*uma pedra falsa*); um doce fino (*sonho de valsa*, nome de um bombom fino de grande agrado), um corte de fazenda (*cetim*, tecido usado em vestidos noturnos pelo brilho que o pano tem, e uma comum preferência das “mulheres da noite”).

Assim, para dar ênfase ao clima romântico, o *eu-lírico* promete ser, durante aquela noite, (espaço das fantasias) a amante que todos os homens desejam: carinhosa e fiel, despertando-lhe a vaidade masculina, a certeza da virilidade: *que és o maior* e o sentimento de posse: *e que me possuiis*. Numa linguagem surpreendente, essa mulher também promete ao amante dizer-lhe *meias verdades*, sempre *à meia-luz*. Aqui, a expressão *meia-luz* sugere o ambiente de penumbra comum às áreas de meretrício ou às alcovas onde os encontros se desenrolam. *Meias verdades* sugestionam uma fuga da realidade, criando uma situação quase sincera, (ou seja, nem tudo o que fala será mentira), provocada pelas circunstâncias do momento.

Finalmente, na terceira estrofe, ela desfaz todo o clima romântico que criara durante a noite e reassume a sua condição de prostituta, deixa parecer ao amante que é ele o “descartável”, invertendo-se os papéis; visto que, nesse contexto, a mulher é sempre “usada” e “descartada” pelo homem. Portanto, finge-se de forte e ordena ao homem que se afaste dela, sem pensar no que houve, porque ela já o esqueceu. Afinal, já é outro dia (espaço real) e ela precisa voltar à triste realidade: outros homens ocuparão as páginas descartáveis desse folhetim (alusão às novelas cujos capítulos eram públicos diariamen-

te, nos jornais), uma metáfora para o coitado de uma prostituta. A esse respeito, afirma Meneses (2001: 77):

No entanto, é em “folhetim” que se evidencia a relação do 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 com meias verdades, e finalmente descartando-o.

Quanto ao aspecto estrutural, a letra apresenta quatro estrofes em sextetos, e um mesmo padrão rímico: AABCCB, com um predomínio de rimas ricas, a não ocorrência se dá em apenas dois pares: *E se tiveres renda / Aceito uma prenda* e *E eu te farei as vontades / Direi meias verdades*. O paralelismo rímico também ocorre quanto à tonicidade dos versos, em quase sua totalidade: em todas as estrofes o par AA é grave e BB é agudo. Quanto ao par CC, excetuando-se a terceira estrofe em que aparece como agudo, nas demais estrofes, é sempre grave, oscilando as intenções do *eu-lírico*, pois, se os graves indicam uma pequena reflexão e os agudos, silêncio, essa mescla tem a intenção de fazer o cliente refletir silenciosamente, por um pequeno espaço de tempo, na proposta da prostituta.

Marcando a temporalidade, os verbos, na primeira e na segunda estrofes, estão no futuro do subjuntivo, caracterizando a incerteza ou hipótese de realização daquela conquista: *Se caso me quiseses...*, *Se tiveres renda...* Permeando todo o texto, o presente do indicativo, revela o cotidiano dessa mulher: *Sou dessas mulheres...*, *Aceito uma prenda...*, ou a sua realidade: *Pois já não vales nada / És página virada...*, *supor / que és o maior...* Na terceira estrofe, instigando o homem, ela usa o futuro do presente, para indicar a certeza dos atos: *farei, direi*, novamente *farei*. Na última estrofe, indicando uma atitude ativa por parte do *eu-lírico*, os verbos estão no imperativo. É interessante notar, que, do ponto de vista da língua, o texto é todo trabalhado em linguagem formal, o tratamento é mantido rigorosamente na segunda pessoa do singular, caracterizando, esse tom formal na fala dessa mulher, especialmente o uso do pronome *tu*, dá-se, em nossa opinião, como um resgate lingüístico típico dos anos 40; década em que a peça se passa e era mais usual esse tratamento. No entanto, salientamos que, se àquela época nem todas as mulheres tinham acesso à educação, as prostitutas, mulheres menos afortunadas, deveriam ter um grau de instrução mínimo ou nenhum, e como marca desse desnível intelectual, propositadamente, Chico Buarque cria um imperativo errado, segundo o

padrão culto da língua: *Não conta até vinte*. E o “erro” não é uma questão de métrica, uma vez que a letra não apresenta padrão de escansão, pois se assim o fosse, consideraríamos como uma licença poética, e Chico já lançou mão desse recurso, como afirma Rei (2006: 20):

[...] Citemos como ilustração as regras de versificação dos parnasianos. O poema tinha de ser *rimado, metrificado, ritmado segundo formas fixas*. Para facilitar essa tarefa virtuosista, criaram as licenças poéticas como encadeamentos, sístoles, diástoles, inversões sintáticas bruscas, palavras supérfluas para completar metro, etc. Ou seja, para não macular um aspecto da forma, criavam-se licenças de efeito até cômico que deterioravam a forma em outro aspecto. Entretanto, nem toda normatividade é maligna, ela tem uso apropriado e necessário em muitas ocasiões. Vemos, por exemplo, como Chico Buarque lançou mão dessa “licença poética”, para obedecer às regras da métrica, na canção “Fado Tropical”:

*Oh, musa do meu fado
Oh, minha mãe gentil
Te deixo consternado
No primeiro abril
Mas não sé tão ingrata
Não esquece quem te amou*

Observemos que as formas destacadas de conjugação do imperativo estão erradas. Isso não significa desconhecimento por parte do autor, mas sim uma “obediência” à métrica, pois se conjugasse corretamente os versos não seriam hexassílabos (versos de seis sílabas poéticas) e fugiriam à estrutura da composição.

Quanto ao nível sintático, predomina a parataxe, marcando o caráter afetivo no discurso do *eu-lírico* e o dinamismo da fala. Entretanto, encontramos, também, construções com hipotaxe, cuja objetividade do discurso, principalmente na primeira estrofe, é necessária ao sujeito, pois se estabelece as relações de dependência não só no aspecto sintático como também semântico. O mesmo ocorre em: *Te farei, vaidoso, supor / que és o maior...*

No que diz respeito ao aspecto morfológico, há uma preferência pelos substantivos concretos reforçando a intenção de *eu-lírico* na materialidade da conquista, através de trocas, como podemos perceber na metáfora da última estrofe: *És página virada / Descartada do meu folhetim*.

A mulher politizada

“Tira as Mãos de Mim”

- 1 Ele era mil
Tu és nenhum
Na guerra és vil
Na cama és mocho
- 5 Tira as mãos de mim
Põe as mãos em mim
E vê se o fogo dele
Guardado em mim
Te incendeia um pouco
- 10 Éramos nós
Estreitos nós
Enquanto tu
És laço frouxo
Tira as mãos de mim
- 15 Põe as mãos em mim
E vê se a febre dele
Guardada em mim
Te contagia um pouco

In: BUARQUE, Chico (1993). *Chico Canta*. CD Philips nº 510.008-2, f.8.

Essa letra de música faz parte da coletânea da peça *Calabar, o elogio da traição*. Cantada por Bárbara, viúva de Calabar, a seu amante, Sebastião do Couto²⁹, que também era amigo de Calabar e fora o responsável por sua prisão e condenação à morte. Bárbara canta a música, após uma longa discussão, vejamos alguns trechos dessa discussão, para melhor nos contextualizar (Holanda & Guerra, 1973: 93, 95 e 96):

BÁRBARA: Você mesmo disse. Gosto do cheiro de Calabar... as botinas, a lama, a guerrilha... o gosto do capim misturado com sangue...

SOUTO: A traição.

BÁRBARA: É, a traição. Por que estar com o homem que traiu Calabar talvez seja uma maneira de estar mais perto dele.

SOUTO: E te amo.

BÁRBARA: Eu amo Calabar. E sabe duma coisa mais, Sebastião do Couto? Não reconheci em teu corpo o cheiro de Calabar.

SOUTO: Chega, Bárbara. Ele era meu amigo.

BÁRBARA: E Confiava em você.

SOUTO: Eu gostava dele, Gostava muito.

²⁹ Decisivo foi o auxílio de Sebastião de Souto para a rendição e capitulação da Capitania do Rio Grande do Norte. Efetuadas as prisões, os holandeses, sob a condição de seguir com a sua gente para a Capitania da Bahia, foram conduzidos à Holanda. E desta capitulação, Calabar foi excluído, para ser sumariamente condenado a morrer enforcado e esquartejado como traidor, já que cometera perfídia à sua pátria..

[...]

SOUTO: Mas, Bárbara, eu sou quase igual a ele.

BÁRBARA: Você?

SOUTO: Eu também sou traidor, Bárbara. Desde pequenininho, sabe? Eu já durmo traíndo, sonho com a traição da manhã seguinte... Gosto de atirar pelas costas... gosto de fazer intriga. Gosto muito de emboscada. Também adoro jurar, que morra meu pai e minha mãe, só pra quebrar a jura e daí morrer a família inteira. Traio por convicção. Traio para todos os lados. Traio por trair. Sou traidor de nascimento. Nasci na Baía da Traição, Paraíba.

BÁRBARA: Pobre Sebastião, você não sabe o que é trair. Você não passa de um delator. Um alcagüete. Sebastião, tira as botas. Põe os pés no chão. As mãos no chão, põe, Sebastião, e lambe a terra. O que é que você sente? Calabar sabia o gosto da terra e a terra de Calabar vai ter sempre o mesmo sabor. Quanto a você, você está engolindo o estrume do rei de passagem. Se você tivesse a dignidade de vomitar, aí sim, talvez eu lhe beijasse a boca. Calabar vomitou o que lhe enfiaram pela goela. Foi essa a sua traição. A terra e não as sobras do rei. A terra, e não a bandeira. Em vez de coroa, a terra.

Bárbara começa a cantar “Tira as mãos de mim”.

Vale ressaltar que essa peça, como já dissemos, sofreu a repressão da censura no governo militar e quando Chico Buarque resolveu, então, gravar as músicas da peça que não acontecera, várias músicas sofreram cisão da censura: na música “Fado Tropical”, a palavra *sífilis* foi riscada, literalmente, na matriz do disco, assim, quando ouvimos a gravação, temos: *Todos nós herdamos no sangue lusitano uma boa dosagem lirismo, além da (*), é claro*. Em “Não Existe Pecado ao Sul do Equador”, o verso *Vamos fazer um pecado safado, debaixo do meu cobertor* foi substituído por *Vamos fazer um pecado, rasgado, suado a todo vapor*. Em “Tira as mãos de Mim”, a censura vetou toda a última estrofe:

*Por três tostões
Ganhaste um par.
Hoje, estás só,
Eunuco e coxo.
Tira as mãos de mim.
Põe as mãos em mim.
Vendeste um amigo
Até o fim.
Agora leva o troco.*

Nesse sentido, podemos visualizar, nessa letra de música, a configuração do poder da mulher sobre o homem, no confronto que ela mesma estabeleceu entre o amado morto e o amante responsável pela morte dele.

As estrofes são simétricas em todos os aspectos: são todas nonas, os quatro primeiros versos são tetrassílabos, o quinto e o sexto, que, curiosamente, organizam o paralelismo da letra, são pentassílabos e se encontram no interior da estrofe, um caso muito peculiar de refrão, que veremos mais à frente, finalizando com versos hexassílabos. Essa estrutura ocorre em toda a letra, inclusive na estrofe não-oficial.

Outra característica das estrofes é em relação à temática, uma vez que elas se realizam por oposições, acentuando a superioridade do *eu-lírico*, ou seja, da mulher, desde o título, cujo tratamento no imperativo aponta não só sua altivez, como também a conscientização de toda a situação política em que vivem os personagens. Nesse sentido, as antíteses, construídas a partir da oposição *ele/tu*, visam a marcar o desnível entre os dois homens.

Assim, na primeira estrofe, temos o seguinte jogo de oposições: ele → *mil* (idéia hiperbólica sugerida a partir da expressão popular “dez”, quando se quer indicar algo muito bom); tu → *nenhum, vil, mocho*. Curioso é o uso desse último termo. No dicionário *Aurélio*, há dois verbetes para ele: como substantivo, pode ter o sentido figurado de *macambúzio, misantropo*; como adjetivo, *diz-se do animal que, devendo ter chifres, não os tem, ou por ter nascido sem eles ou porque lhos cortaram*. Ao lermos o verso no qual o termo estava inserido, refletimos qual seria a melhor significação para o contexto: *Na cama és mocho*. Notamos que qualquer um deles é aplicável, desde que a leitura seja feita de forma metafórica. Como substantivo, ele seria, na cama, triste e taciturno, e essa tristeza se estenderia à mulher, não provocando nela a alegria nem o prazer pelo ato sexual. Como adjetivo, a ausência de chifres remontaria à idéia de falta de virilidade, pois muitos animais exibem seus chifres como símbolo de masculinidade e virilidade, inclusive, usa-os contra outros machos para conquistar suas fêmeas, é, também, a arma de muitos contra seus predadores. Ser mocho, nesse sentido, seria não ter um bom desempenho sexual.

Na segunda estrofe, ele aparece unido ao *eu-lírico*: nós → *estreitos nós*; tu → *laço frouxo*. Mais uma vez, percebemos a antítese sendo construída no eixo da metáfora. Mantendo o paralelismo com a estrofe anterior, o *eu-lírico* repete os, aparentemente, contraditórios versos *Tira as mãos de mim / Põe as mãos em mim*, que, na verdade, cumprem o mesmo objetivo: confrontar o valor dos dois amantes, inferiorizando o des-

tinatório. Temos, entre a primeira e a segunda estrofes, uma gradação descendente, com os versos *E vê se o fogo dele / guardado em mim / Te incendeia um pouco* e *E vê se a febre dele / guardada em mim/ Te contagia um pouco*, numa relação hiponímica de mesmo campo semântico — *calor* —, pois a relação *fogo/incendeia* e *febre/contagia* são metáforas, uma vez que têm, como divisor, o verso *Guardado(a) em mim*, o vem a reforçar ainda mais o aspecto paralelístico da letra.

No entanto, todo o paralelismo da letra tem, como eixo central, o refrão que, de forma incomum, encontra-se no meio da estrofe, quando seu uso mais recorrente é no final das estrofes, ou, em casos mais raros, no início, como em “Mulheres de Atenas”, mas no meio é algo que não se pode deixar de observar. Com uma estrutura de epístrofe, as palavras que finalizam a parêntese é a mesma — *mim* —, os versos *Tira as mãos de mim / Põe as mãos em mim* indicam uma falsa oposição, pois o *Tira as mãos...* é um ato de revolta por aquilo que o *eu-lírico* percebe, quando estabelece a diferença entre os dois amantes, nos versos que iniciam as estrofes. Já o *Põe as mãos...* é a tentativa de fazer com que o destinatário inferiorizado de sua ordem consiga resgatar nela algo de bom do outro, a fim de que as comparações cessem. Isso ocorre, na verdade, porque o interlocutor, Sebastião do Souto, do *eu-lírico*, Bárbara, compara-se a Calabar, o que provoca nela uma indignação, por isso esse tom depreciativo na comparação, que fica mais tensa ainda, quando temos acesso à estrofe não incluída na gravação comercial; afinal, *Hoje estás só / Eunuco e coxo*, pois tendo traído o amigo, perdeu a hombridade de homem, por isso a metáfora do *eunuco*. E sem sua “marca” de homem, com menos uma “perna”, ele claudica no conceito da amada.

Interessante observar que nas três estrofes, esse aspecto negativo apresente uma sonoridade muito próxima. Na primeira estrofe: *Na cama és mocho*; na segunda: *És laço frouxo*; na terceira, *Eunuco e coxo*, reitera a idéia de que o fonema palatal [ʃ], com idéia de deslizamento, cochichos e chios, apoiado na vogal posterior fechada [o] e precedido dela também (levando-se em conta a monotongação em *frouxo*), sugere, pela própria articulação, um ar de desprezo, de desdém, indicando asco. Todos esses versos são livres, não apresentam, rima com nenhum outro, além do fato de apresentarem uma estrutura metafórica. Em relação a isso, leiamos o que diz Lapenda (1982: 61): *Com o surgimento do verso livre, a imagem e a metáfora são elementos importantíssimos na poesia moderna*. Associamos esse comentário à idéia de que, sem a obrigatoriedade da

rima, o poeta fica mais livre para dar à poesia ou à música a construção que melhor lhe aprouver.

Quanto à tonicidade dos versos, também ocorre uma relação paralelística: o primeiro, segundo, terceiro, quinto, sexto e oitavo versos são sempre agudos; o quarto, sétimo e o nono são graves. Sem exceção, todos os versos graves são livres, não têm par rímico, como se cada um fosse uma reflexão isolada, uma que, como já dissemos, os versos graves sugerem uma pequena pausa, uma breve reflexão. Os agudos, em quase totalidade, constroem par rímico, acentuando ainda mais o silêncio imposto pelo verso agudo. Acreditamos, também, que esse paralelismo na tonicidade indica que, não importa quantas estrofes sejam feitas, a postura de inexorabilidade do *eu-lírico* não mudará; pois sua conscientização política contra a prática exploratória da Coroa Portuguesa não permitirá que ela perdoe o delator de seu marido que, junto com ela, sonhavam com a reversão do quadro de colônia ao qual estavam submetidos.

“Fortaleza”

- 1 A minha tristeza não é feita de angústias.
A minha tristeza não é feita de angústias,
A minha surpresa,
A minha surpresa é só feita de fatos,
- 5 De sangue nos olhos e lama nos sapatos.
Minha fortaleza,
Minha fortaleza é de um silêncio infame,
Bastando a si mesma, retendo o derrame
A minha represa

In: BUARQUE, Chico (1993). *Chico Canta*. CD Philips nº 510.008-2, f.11.

Eis mais uma letra que faz parte da peça *Calabar* e, como “Tira as Mãos de Mim”, traz, também, o mesmo *eu-lírico*, Bárbara. O contexto no qual está música está inserida é após a morte de Sebastião do Souto, e sensação de frustração por que passa Bárbara, uma vez que Souto, além de ter sido o homem que traíra seu marido, amava-a também, e ela usava esse sentimento dele como forma de vingança pessoal até ser traída por seus sentimentos e ficar só. Observamos o diálogo que se trava com Anna de Amsterdam, após Bárbara cantar “Fortaleza” (Holanda & Guerra: 1973: 124, 125):

ANNA: O que há com você?

BÁRBARA: Dois homens.

ANNA: E daí? Você amou um, agora ama o outro... Acontece que o segundo traiu o primeiro... Não tem nada de mais. Os dois morreram. Está tudo certo.

BÁRBARA: Não é bem assim. Eu me orgulho de um traidor e a traição do outro me repugna.

ANNA: Quem trai, trai. Não faz diferença.

BÁRBARA: Não?

ANNA: Não.

BÁRBARA: Também já pensei desse jeito... Misturei Sebastião do Souto e Calabar, traí um pelo outro, misturei as traições, misturei corpos, misturei tudo, fiz de tudo uma paçoca e mergulhei com prazer nessa pasta toda... De um certo modo eu estava feliz e me sentia mesmo vaidosa de estar traindo Calabar e a sua traição, como mulher, de todo jeito, de estar dentro da traição, de viver dentro da traição e de amar dentro, se tudo o que me davam era traição... Mas não é verdade, Ana. É, Anna?

ANNA: Não sei...

BÁRBARA: Não é. Tudo isso aqui em volta, tudo continua a rodar sem eles. Tudo isso que fez Calabar trair... Sebastião enlouquecer... Não valia a pena morrer por isso. Holandeses, portugueses, não valia a pena ter morrido por nada disso. Ah... Calabar... Queria que Calabar estivesse vivo, só para ter uma idéia do que se chama de traição. Porque Calabar se enganou, mas nunca enganou ninguém. Sebastião, sim. Tudo o que Calabar disse e fez foi de peito aberto, às claras, sem mentiras. Sebastião,

não. Se é necessário chamar Calabar de traidor, que chamem Sebastião do Souto de herói.

ANNA: Você ainda ama os dois.

Vemos, então, que a letra retrata um momento de grandes questionamentos do *eu-lírico*, no que tange às questões de ética, de moralidade, e de seu próprio posicionamento político; questiona-se, na verdade, tentando entender se tudo o que fizera valeu mesmo a pena ou não, acreditamos ser essa a razão do tom melancólico que a letra evoca tanto quando a lemos quanto quando a ouvimos, um tom reforçado ainda mais pela anáfora nos quatro primeiros versos: *A minha...*, que é retomada em versos posteriores.

Formada por uma única estrofe, uma nona, apresenta uma estrutura paralelística singular construída por palavras-chave: *tristeza, surpresa, fortaleza, represa*, como se ocorressem parênteses dentro da própria estrofe. O primeiro par de versos é composto pela repetição do primeiro, dando uma ênfase de que a tristeza do *eu-lírico* vai além de conjecturas pessoais, tem um caráter amplo, não são apenas as suas angústias internas as causas de seus augúrios, por isso repete o verso e a repetição desse pensamento desemboca numa *surpresa*.

Mas a surpresa são fatos: *sangue nos olhos e lama nos sapatos*, sendo que os fatos são representados por metáforas. *O sangue nos olhos* nos remete aos ditados, *chorar até sair sangue dos olhos*, ou *chorar lágrimas de sangue*, indicando um chorar desmedido. *Lama nos sapatos* é a metáfora do amor à terra “brasileira”, que ainda está gerando no “útero” das pessoas que não se sentem conformadas com a situação de uma colônia que só serve para ser explorada, o que se contrapõe aos objetivos dos holandeses: explorar e trazer desenvolvimento. E todo esse sentimento nativista torna o *eu-lírico* mais forte em suas convicções de que suas perdas pessoais são mínimas em relação à grandeza do movimento político, do desejo de desunião com a Coroa Portuguesa, e isso a ajuda a construir a sua *fortaleza*.

No entanto, é uma fortaleza de silêncio, porque ainda acredita nos ideais pelos quais o marido lutava, mas se cala frente à adversidade do momento e apenas questiona as razões que levaram à morte de seu amado, portanto um *silêncio infame*, uma “traição” à memória de Calabar. Paradoxalmente, essa fortaleza basta a si mesma, pois, ao construí-la, ela retém o derramamento de sangue (o dela ou de outros possíveis inocentes, naquilo que ela considera como verdade), gerando a sua *represa*.

E essa represa representa não só o silêncio infame, como também a inércia das ações, pois ela detém o fluxo das ações; como se houvesse, na figura da mulher de Calabar, o símbolo do desejo de liberdade; mas a solidão a *represa* continuar, como também represa a música, numa sugestão semântica bem interessante, até mesmo pelo aspecto grave do verso que já sugere a reflexão, aliás, como o são todos os versos da letra em questão.

Quanto à estrutura, os versos apresentam um paralelismo no processo de escansão. Os versos curtos: *A minha surpresa*, *Minha fortaleza* e *A minha represa* são redondilhas menores, os versos que constituem o par emparelhado de rimas, são hendecassílabos. Entretanto, o quinto verso — *De sangue nos olhos e lama nos sapatos* —, o divisor da estrofe (quatro antes dele e quatro depois dele) é alexandrino, indicando o ponto mais alto da letra e também o de maior pendor semântico, como já vimos.

Outro aspecto paralelístico se refere à repetição dos versos, cada par rímico sugere algo novo que é apresentado, num sintagma nominal. Então, o *eu-lírico* repete esse algo novo com acréscimo verbal (sempre um verbo de ligação), construindo-se, assim um sintagma oracional que a remeterá a outra sensação, e isso só finda, obviamente, na *represa*. E essa repetição de estruturas próximas tanto na relação sintática quanto na sonoridade que sustém a melodia, atribuindo-lhe um tom de lamento, de reminiscências, de melancolia. Vejamos o que Fernandes & Batista (1978: 61) falam a respeito:

Quando lemos um poema, notamos a permanência de um traço que pode ser considerado como básico na organização do verso, da estrofe e, finalmente, do poema. Esse traço pode ser entendido como um “ornamento”, conseguido através do relacionamento das vogais e das consoantes. O resultado dessa relação é enfocado no tratamento da poesia como “sonorização”, efeito capaz de conseguir para a linguagem poética uma distinção estabelecida como elementar no texto analisado. É esse tratamento vocálico e consonantal que conduz à elaboração da definição da linguagem na poesia, tendendo quase sempre para o aspecto da “musicalidade”. Essa musicalidade, esse “ritmo”, podem ser observados, às vezes, na linguagem prosaica. Todavia, enfatizamos que é na poesia, que essa caracte-

rística se torna mais evidente, mais palpável e que define preliminarmente o texto poético.

Nesse sentido, observamos que a expressividade fônica, nessa letra, também indica valores significativos. No primeiro par rímico: *angústias & angústias*, a expressividade da sílaba tônica sugere aspectos de negatividade, como nos mostra o espetacular estudo de Bosi (1977: 35):

Tomo para matéria de reflexão uma série de palavras que contêm a vogal /u/ na sílaba principal, tônica. Os defensores do simbolismo orgânico acreditam que uma vogal grave, fechada, velar e posterior, como /u/, deva integrar signos que evoquem objetos igualmente fechados e escuros; daí, por analogia, sentimentos de angústia e experiências negativas, como a doença, a sujidade, a tristeza e a morte.

No segundo par rímico *fatos & sapatos*, que tem sua expressividade na vogal [a] seguida do travador [t], sugere não a idéia de claridade, mas a idéia de clareza, de conscientização dos fatos rudes, adjetivo associado em virtude da sensação táctil de aspereza sugerida pela linguodental [t], ou a “explosão” dos sentimentos que as oclusivas denotam, numa sugestão auditiva. Ambas as idéias são pertinentes por serem os versos centrais da estrofe, e neles a métrica atingir sua maior contagem.

No terceiro par, *infame & derrame*, vê-se a vogal [a] nasalada pela bilabial [m], e é sabido que os sons nasais transmitem a idéia de melancolia, tristeza presente. Observemos, ainda, que todos esses são marcados pela alternância de um verso livre em cuja sonoridade se verifica a noção de sibilos prolongados, morosidade: *surpresa, fortaleza e represa*. A própria vogal anterior [e] já denota essa idéia de pequenez estreiteza, ocorrendo, portanto, o prolongamento na pronúncia das palavras, acentuando a musicalidade. Sobre esse tipo de recurso, diz Cohen (1974: 29):

Esta concepção de verso talvez não seja totalmente falsa. Considerações de estética sonora — eufonia, eurrítmia — certamente não são estranhas ao poeta. [...] Assim também, a repetição regular dos mesmos sons apresenta certo valor hedônico, como se observa nas crianças. Mas não acreditamos que tal valor constitua função única, nem a mais importante, da versificação. Portanto, do ponto de vista propriamente *lingüístico*, o discurso versificado aparece como isomorfo à linguagem não versificada. E se existe entre eles uma diferença estética é porque ao primeiro se acrescenta, de fora, uma espécie de ornamento sonoro capaz de produzir um efeito estético próprio. A linguagem versificada identifica-se então à soma: prosa + música.

A mulher submissa

“Sem Açúcar”

- 1 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
- 5 Talvez ele chegue sentido
 Quem sabe me cobre de beijos
 Ou nem me desmancha o vestido
 Ou nem me adivinha os desejos

- Dia ímpar tem chocolate
- 10 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
- 15 Eu de dia sou sua flor
 Eu de noite sou seu cavalo

- A cerveja dele é sagrada
 A vontade dele é a mais justa
 A minha paixão é piada
- 20 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

- 25 Ele nem me adivinha os desejos
 Eu de noite sou seu cavalo
 Eu rolo sozinha na esteira

In: BUARQUE, Chico (1993). *Chico Buarque & Maria Bethânia. Ao vivo*. CD Philips nº 836.018-2, f.5.

Iniciemos nossa análise ressaltando que a estrutura paralelística dessa composição é bastante semelhante às das cantigas de amigo do cancionero medieval, visto que apresenta a mulher, o eu-lírico, fazendo uma queixa sobre o marido (amigo).

Curiosamente, em uma outra canção anterior a esta, “Sem Fantasia” (1975) e cujo sujeito do discurso é um homem, Chico Buarque se utiliza do mesmo recurso (paralelismo rítmico), para retratar o cansaço do homem diante das atitudes rotineiras da mulher. Podemos inferir, então, que “Sem Fantasia” é uma “resposta” à canção “Cotidiano”, por mostrar a outra visão de cotidiano do casal, ou seja, a visão da mulher.

Atentemos à letra de “Cotidiano”:

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

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

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

*Seis da tarde como era de se esperar
Ela pega e me espera no portão
Diz que está muito louca pra beijar
E me beija com a boca de paixão*

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

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

O caráter cíclico do cotidiano é reiterado com a retomada da primeira estrofe como última da letra, demonstrando também essa circularidade no nível melódico, uma vez que a estruturação poética é perfeita: as estrofes são quadras compostas de versos decassílabos agudos com rimas alternadas.

Ocorre, também, um paralelismo semântico nos últimos versos de cada estrofe, uma resultante conclusiva das ações ativas da mulher que *faz, sacode, sorri, diz, diz ainda mais, jura e aperta*, mas que, ao final, beija: *beija com a boca de hortelã, beija com a boca de café, beija com a boca de paixão* e beija com tanta intensidade que morde com uma boca que não cheira a odores concretos: *beija com pavor*, subvertendo os valores sígnicos: um signo de afeto, o beijo, convola em signo de prisão, a mordida, forma como quase todos os predadores abatem a sua presa.

O *eu-lírico* masculino, representado passivamente pelo pronome átono *me*, “reduzido” à condição de objeto, não só na sintaxe frasal como também na semântica do texto, na terceira estrofe, isto é, na estrofe central, “encurralado” pelas duas que iniciam e pelas duas que finalizam, é o sujeito do discurso dos verbos apenas: *penso* & *calo*, inseridos nos versos ... *penso em poder parar* e *Me calo com a boca de feijão*, que refletem o íntimo de *eu-lírico* mas não resultam em ações transformadores do quadro em que se encontra. Na verdade, esse esboço de reação do sujeito em pôr fim à circularidade vai esbarrar diante da circularidade maior da vida: *Depois penso na vida pra levar* que se apresenta, também, como espaço já preenchido, impossível de ser agido. *Como saído me calo com a boca de feijão*. A despeito dessa situação cíclica, comenta Meneses (2001: 48):

O quotidianismo enclausura o homem nos seus vínculos. A mulher, aqui, nem abandona o companheiro, nem o dinamiza: mas é exatamente a sua estreita presença e as reiteras manifestações afetivas que acabam por aprisioná-lo. A repetição compulsiva dos gestos instaura um paralelismo com a construção melódica, que não aponta para uma saída, para uma *solução* musical.

No dizer de Silva (1974: 53) *a estaticidade do tempo que é mentada. Isto é, o tempo deixa de ser percebido linearmente, como possibilidade de ser preenchido, e passa a ser percebido como espaço já preenchido, anulando a possibilidade de ação*. Então, como todo dia ela faz tudo sempre igual, a dinâmica temporal perde o seu fluir na absorção da modalidade do tempo e modo verbais, cuja temporalização vai resultar na estagnação de um tempo e a vida, como um espaço já preenchido, desembocará, impreterivelmente, no cotidiano, que impede uma ação de mudança e “coisifica” o homem.

E essa temporalidade linear que não sofre alterações que marca a linha do cotidiano, por meio de ações pontuais: acordar às seis, tomar, café, meio dia almoçar, seis dar tarde jantar, mais à noite, a cama, para se iniciar tudo novamente no outro dia, fato ratificado pela repetição da estrofe que inicia o poema. E essa rotina fica marcada no verso *E me aperta pra eu coisa sufocar*, cuja polissemia de *sufocar* nos remete ou à extremidade do abraço ou à metáfora de uma rotina insuportável.

E nisso reside o uso de versos agudos: o silêncio provocado pelas oxítonas. E quase todas as rimas remetem à idéia de tristeza, e melancolia, pois apresentam final nasal ou em ditongo fechado, numa posição alternada, intensificando a idéia de mesmi-

ce cotidiana e de reprodução de gestos mecânicos e desgastados, numa total ausência de novidade no dia-a-dia do casal, tanto no campo amoroso quanto no existencial, como a repetição monótona de uma máquina. Idéia semelhante apresenta Meneses (2001: 49):

É como se ela repetisse, no nível do próprio lar e das atividades femininas, os gestos mecânicos/regulamentados e absolutamente previsíveis do operário numa fábrica: ela transporta o mecanismo da vida da sociedade industrial para dentro de casa: é a “mulher competente” no mau sentido, representante aplicada do “princípio de desempenho” afetivo.

No entanto, há uma resposta feminina para o eu-lírico masculino de “Cotidiano”: “Sem Açúcar”, o *eu-lírico* aqui nega a mesmice incondicional por meio de atitudes inusitadas. O “perturbador” *Todo dia ela faz tudo sempre igual* cede lugar a um outro perturbador: *Todo dia ele faz diferente*. As certezas do *todo dia, pontual, igual* e do sabor de cada *beijo* dão lugar às incertezas: *não sei, talvez, quem sabe, ou*. Um outro ponto de divergência está não só na voz do enunciador do discurso, mas também nas ações: se em “Cotidiano” o homem pensa e se cala no próprio pensamento: *Todo dia eu só penso em dizer... E me calo com aboca de feijão*, em “Sem Açúcar” a mulher se cala literalmente: *Na presença dele me calo*, demonstrando, assim, a inversão de atitudes dos eus-líricos. No entanto, percebemos um ponto de convergência nas duas letras: a temporalidade. Em ambos os textos, os verbos apresentam-se no presente do indicativo, revelando ações rotineiras, no caso de “Cotidiano”, a mesmice, já em “Sem Açúcar”, a insatisfação do sujeito do discurso ante o voluntarismo das ações do marido, que será temática do texto: a queixa de uma mulher, o *eu-lírico*, em relação à indiferença de seu companheiro.

Na realidade, o que vemos, nessa letra de música, é uma versão dos trópicos de “Mulheres de Atenas”, afinal, o lírico não demonstra *ter gosto ou vontade, nem defeito de qualidade, tem medo apenas*. São, na verdade, o retrato de muitas mulheres brasileiras que ainda vivem o modelo de uma sociedade patriarcal na qual estão sujeitas aos mandos e desmandos do marido. São, via de regra, mulheres interioranas (o dormir na esteira), de baixa renda, de baixa instrução, ou apegadas a alguma ortodoxia religiosa. A própria linguagem empregada, no texto, aponta para isso, pois identificamos expressões típicas do registro formal: *rolo, fica na sua*, anteposição do pronome átono ao verbo — *me traz um presente; me cobre de beijos; me desmancha o vestido; me adivinha os desejos* —, caracterizando uma coloquialidade do *eu-lírico*.

Do ponto de vista estrutural, essa composição é construída por quatro estrofes, sendo as três primeiras oitavas e a última um terceto formado pelo último verso de cada uma das estrofes anteriores. O padrão rímico é único, com rimas alternadas e soantes. Os versos, excetuando-se os do de número 13 e 15, são todos graves.

Na primeira estrofe, a anáfora *Não sei...* reforça a insegurança do *eu-lírico* em relação à personalidade imprevisível do seu homem, uma vez que *todo dia ele faz diferente*. Da mesma forma, a anáfora paralelística do final da estrofe também revela essa imprevisibilidade, *nem me desmancha o vestido, nem me adivinha os desejos*, evidenciando uma submissão da mulher que, sequer, toma a iniciativa de expor para ele os seus desejos. Sempre pronta para acatar as decisões dele, ela espere que ele os adivinhe ou, simplesmente, fica na expectativa, pois ele pode *voltar sentido*, isto é, arrependido de algo que lhe fizera.

E essa múltipla personalidade do marido, ora carinhoso e gentil, ora indiferente e violento — *Dia útil ele me bate / Dia santo ele me alisa* — é enfatizada, na segunda estrofe, pela da anáfora da palavra *dia*, marcando, também, com o uso de antíteses — *Dia par & Dia ímpar / Dia útil & Dia santo* —, o estado de prostração do *eu-lírico*: *Na presença dele me calo*. No entanto, *dia* não é apenas antítese dos humores do homem, é também a realidade cotidiana da mulher: *Eu dia sou sua flor / Eu de noite sou seu cavalo*, marcada pela oposição *dia & noite* e pela anáfora paralelística do pronome *Eu*, traduz o caráter opressor e machista do homem que a utiliza apenas como troféus: de dia é a esposa devotada e prendada que ele apresenta; à noite é o seu objeto sexual, pois o sintagma *sou seu cavalo* revela, metaforicamente, a idéia de algo que serve para ser montado ou serve a determinados propósitos, expondo-se, portanto, mais uma vez à condição de “mulher-objeto”. Um outro par antitético observado está nos versos *Longe dele eu tremo de amor / Na presença dele me calo*, nos quais longe dele & presença dele reforçam a idéia de que a passividade e submissão do *eu-lírico* diante desse homem é tanta, que a impedem de tomar uma iniciativa, apesar de se declarar apaixonada por ele — ... *eu tremo de amor* —, dizer o que sente e de realizar as suas fantasias. Portanto, longe dele, ela treme de amor (*índice* da fantasia) e na presença dele, ela emudece (*índice* do espaço e tempo reais).

Na terceira estrofe, temos, mais uma vez, aspectos reveladores de outras facetas do caráter do homem: opressor, egoísta e prepotente: *A cerveja dele é sagrada / A vontade dele é a mais justa*, ou seja, as vontades dele vêm primeiro e têm de ser satisfeitas a qualquer custo, ao passo que ela nem dos seus sentimentos pode falar ou fazer comentários, pois ele os recebe com sarcasmo e possíveis gargalhadas: *A minha paixão é piada / Sua risada me assusta*. Assim, utilizando-se de uma linguagem metafórica o eu-lírico lamenta a falta de diálogo e a insensibilidade desse homem incapaz de perceber que ela o deseja ardentemente: *Sua boa é um cadeado / E meu corpo é uma fogueira*. Vemos, então, que os predicativos *cadeado* e *fogueira* representam, respectivamente, o mutismo voluntário do homem em detrimento das manifestações latentes do desejo sexual. Finalizando o seu machismo egoísta e a falta de um “cavalheirismo” sexual, ele dorme sozinho, na cama, supostamente saciado por outras mulheres, e ela, insone, “ardendo” de desejo, já que o corpo é uma fogueira, *rola sozinha na esteira*, sublimando toda a sua pulsão sexual, como um desejo à flor da pele que a impede de dormir. Notemos, também, a antítese existente entre *cama & esteira*, mostrando não apenas a relação no que tange ao conforto desfrutado pelo homem, como também as relações de posicionamento: dormir na cama, *índice* de superioridade; dormir na esteira, *índice* de inferioridade.

A última estrofe, um terceto, é formada a partir do último verso das estrofes anteriores — *Ou nem me adivinha os desejos / Eu de noite sou seu cavalo / Eu rolo sozinha na esteira* — que enfatizam a latência de um desejo sexual sublimado pelo medo, numa visão detalhista que privilegia o individual masculino frente ao todo; primando o homem de uma ausência de sensibilidade em detrimento de uma tradição patriarcal milenar que nega a feminilidade como um todo e o reconhecimento dos desejos sexuais femininos. Numa construção textual em que os verbos de ação estão relacionados aos atos masculinos, as duas ações que o eu-lírico tenta realizar (pelo menos no plano da imaginação) são frustradas pela presença castradora do homem: *falar*, ou seja, declarar o desejo que está sentindo: *Na presença dele me calo*; e *rolar*, no sentido de saciar esse desejo, de manter relações sexuais (vale aqui a inserção do ditado popular: *deitar e rolar*): *Eu rolo sozinha na esteira*.

E essa inferiorização da mulher não se dá apenas no nível semiótico-semântico, conforme descrevemos ao longo do texto, mas também no nível sintático. Na primeira estrofe e quase em toda a segunda, predomina a predicação verbal. No final da segunda

e em quase toda terceira estrofe, predomina a predicação nominal. Vale destacar o valor expressivo do pronome átono *me* presente em quase todos os versos, conferindo ao sujeito do discurso a característica de objeto das ações praticadas pelo homem. Sousa da Silveira faz um belíssimo comentário estilístico desse uso pronominal no clássico anacoluto de Manuel Bandeira (1983: 126): *Eu que era branca e linda, eis-me medonha e escura*. Resumindo primeiramente o episódio mitológico retomado por Bandeira, Sousa da Silveira (1964: 272) diz:

Tendo vencido a Minerva numa competição, a exímia tecedeira Aracne foi transformada pela vingativa deusa em Aranha. [...] A oposição entre os adjetivos *branca e escura, linda e medonha*, faz ressaltar a perversidade da vingança; o anacoluto “eu... eis-me”, com a mudança abrupta da construção, pinta a mudança operada pela metamorfose. As formas pronominais *eu*, sujeito, e *me*, objeto, salientam os dois estados, avivando o seu contraste: *eu*, sujeito, a atividade, a satisfação de ser bela e hábil; *me*, objeto, o resultado da ação cruel mostrado na vítima, no objeto dela: “eis-me medonha e escura”.

Dessa forma, podemos observar que a mesma visão do filólogo no poema de Manuel Bandeira também se aplica a essa letra de música, pois a mulher é sempre objeto, num valor polissêmico, das ações do homem: *me traz um presente; me cobre de beijos; me desmancha o vestido, me adivinha os desejos; me alisa; me assusta*; ou mesmo um objeto de si mesma, como no objeto direto reflexivo *eu me calo*, cuja ação, além de recair sobre ela mesma, denota, no contexto em que está inserido, mais uma vez o estado de total sublimação dos desejos.

Ainda no tocante à estilística da frase, observamos um ponto de interseção com “cotidiano”: a temporalidade é marcada pelo presente do indicativo, revelando as ações rotineiras desse homem e conseqüentemente, a insatisfação da mulher, o sujeito do discurso. No entanto, vale a pergunta: se em “Cotidiano”, *todo dia ela faz tudo sempre igual* e em “Sem Açúcar”, *todo dia ele faz diferente*, a inconstância do homem também não seria um cotidiano? Se todo dia ele faz diferente, nada mais causa surpresa. Eis, então, mais um ponto de interseção: o conformismo do *eu-lírico* — seja do masculino, na primeira letra, seja do feminino, na segunda letra — diante da realidade vivida no relacionamento conjugal.

Em relação à expressividade fônica, observamos, na primeira estrofe, uma predominância do fricativo alveolar [s], *que sugere sibilos prolongados, suspiros* (Martins, 1997: 35), que, na estrofe, acaba por sugerir um tom confessional, baixo e melancólico,

corroborado pelo uso de muitas palavras com som nasal. Na segunda estrofe, a alveolar [s] divide a ocorrência com uma outra constrictiva: [z], cuja sonoridade sibilante remete-nos à idéia de suavidade: *brisa, alisa, presença*, apoiadas em *santo, presença, sou, sua, sou, seu*. Na última estrofe, ainda ocorre a presença da fricativa [s], no entanto, é a gama de oclusivas que nos chama atenção, pelo seu traço explosivo, momentâneo. Martins (1997: 34) afirma que *em vocábulos depreciativos a oclusiva pode ter uma explosão mais acentuada por conta do estado emocional do falante*. À luz dessa sugestão fônica, notamos que em todos os versos da última estrofe, todas as rimas são marcadas com oclusivas. Além da sensação auditiva de explosão, notamos o que Monteiro (1991: 102) chama de *sensação táctil de pesadume* que as bilabiais expressam no verso *Minha paixão é piada*, como um lamento de não ter o amor correspondido ou, sequer, compreendido pelo homem.

Quanto à versificação, ocorre uma perfeita simetria, pois as estrofes são oitavas e os versos octossílabos. De grande valor poético, as oitavas, herança de Camões, da epopéia “Os Lusíadas”, originou-se na Itália e se consagrou nos versos de Ariosto, em “Orlando Furioso”. Foi introduzida na poesia portuguesa por Sá de Miranda e imortalizada por Camões, como assinala Carvalho (1987b: 51): *A única oitava que verdadeiramente se consagrou é a chamada oitava rima ou oitava camoniana: os seis primeiros versos com duas rimas cruzadas e os dois últimos de rimas emparelhadas*. Carvalho (1987b: 54) faz uma crítica contundente aos poetas que utilizam as oitavas sem seguir o padrão camoniano: *ainda com regularidade na travacão cruzada das rimas, mas de efeito monótono porque não há senão duas rimas para os oito versos: ABABABAB*. No entanto, ressaltamos que, embora Chico Buarque não siga a *oitava rima*, a alternância das rimas não resulta em efeito monótono, pois há quatro pares rímicos: ABABCDCD, mantendo esse padrão nas estrofes seguintes sem reptir a rima, isto é, as terminações das palavras de todas as estrofes são diferentes, não gerando, portanto, um ritmo monótono. As rimas, em quase toda sua totalidade, é rica e soante, até mesmo o par *beijos & desejos*, consideramos como soantes, devido à monotongação de [e^j], comum à fala e, conseqüentemente, ao cantar.

Quanto à métrica dos versos, Carvalho (1987a: 58) tece o seguinte comentário a respeito dos octossílabos: *O mais belo, de ritmo efectivo, tem acentuação na 4ª sílaba*.

[...] *Tem uma toada própria lânguida, mole e dolente. Este ritmo andou no ouvido de nossos poetas trovadores.* Mais à frente (1987a: 251) acrescenta:

[...] a medida octossílaba era das mais freqüentes, rivalizando com a medida decassílaba, no cancionero provençal, e a influência das melodias provençais sobre os nossos trovadores, quer nas cantigas de amigo, quer nas cantigas de amor, não podia deixar de acompanhar a influência e a letra ou pensamento poético.

Nesse sentido, vemos mais uma vez, como Chico Buarque foi beber da fonte trovadoresca, quando se utilizava de um *eu-lírico* feminino, outra ida à fonte, em suas composições, dando-lhe um caráter neotrovador, mas nisto reside controvérsia. Há quem diga que pelo fato de as *cantigas de amigo* se situarem num ambiente campestre e terem como sujeito do discurso uma aldeã, a temática gira, na contramão das *cantigas de amor*, que versam sobre o sofrimento amoroso devido à não correspondência da amada, também, em torno da relação amorosa e suas diversas modalidades. A idéia de que sempre há correspondência nas cantigas de amigo é desfeita por Vieira (1987: 15):

[...] ora como que se estabelece um diálogo entre a cantiga de amigo e a de amor, justificando-se então a mulher da sua falta de correspondência ao “serviço” amoroso do amigo; ora é a mulher que se queixa da sua “coita” amorosa, provocada seja pela incorrespondência do amigo, seja pela separação a que os obrigam diversos fatores, como a guerra, a proibição materna, os trabalhos do mar; ora podemos ouvir a celebração da felicidade do amor correspondido.

Observamos, então, que o conteúdo semântico das cantigas de amigo é mais variado do que o das cantigas de amor. Vieira (1987: 16) ainda afirma que esta é a razão de *a cantiga de amigo caracterizar-se em geral pela construção coordenada, e pela menor complexidade sintática.* E “Sem Fantasia” também apresenta essa característica.

Para finalizar, gostaríamos de voltar à questão da métrica dos versos com uma digressão nossa. Chamou-nos a atenção o verso doze — *Dia santo ele me alisa* — cuja versificação só dá oito sílabas, se forçarmos: *Di/a/ san/to e/le/ me a/li/sa*, essa seria a escansão perfeita. Mas se desprezarmos a sinalefa, *santo ele*, ele terá oito: *Di/a/ san/to/ e/le/ me a/li/sa*. No entanto, tal recurso, o desfazimento do encontro interverbal, via de regra, é marcado com uma pontuação, para que se estabeleça a pausa na leitura e, conseqüentemente, a não junção das vogais. Não nos resta qualquer dúvida de que Chico Buarque, como o bom versejador que é, tenha esse conhecimento, surge, então, a digressão: teria ele a intenção de deixar o décimo segundo verso, que marca a metade do

poema, um heptassílabo? Para a metafísica, o número oito representa a inconstância, a dualidade ou flutuação das coisas, por isso ter sido escolhido como símbolo de infinito — ∞ — (Génon: 2004: 16), associação bastante pertinente com a temática de “Sem Fantasia”. No entanto, fica a indagação: por que o verso divisor do poema seria heptassílabo? Por ser dia santo? Ou por esse número representar uma ascensão espiritual, devido a seu caráter de equilíbrio?

Lembremos que são sete as cores do arco-íris; os dias da semana; os sete degraus da escada cósmica de Dante, na *Divina Comédia*; as notas musicais; as Maravilhas do Mundo; os dias de cada fase lunar; as colinas da entrada de Roma; etc. As menções bíblicas ao número sete extrapolam a contagem: os pecados capitais; os selos do livro do “Apocalipse”; os macabeus, personagens bíblicos; são as virtudes: três teologias e quatro cardeais; são os dons do Espírito Santo; são as petições do Padre-Nosso; são os salmos da penitência; foram as pragas do Egito; foram os anos das “vacas gordas” e das “vacas magras”; foram os anos que Jacó serviu a Labão, pai de Raquel, para desposá-la, e sendo-lhe dado Lia, tornou a servir outros sete anos para obter a Raquel, passagem bíblica transformada em belíssimo soneto por Camões; etc. Na vida do homem, este número está presente: a dentição aparece sete meses depois do nascimento; aos sete anos os dentes são substituídos por outros; duas vezes sete anos é a idade da puberdade; três vezes sete anos deixa de haver desenvolvimento físico e se chega à maior idade; quatro vezes sete anos completa-se o desenvolvimento muscular; são as substâncias que formam a espessura do corpo, a contar do centro à superfície: a medula, os ossos, os nervos, as veias, as artérias, a carne e o pêlo; são os movimentos exteriores do homem: para frente, para trás, à direita, à esquerda, para cima, para baixo e sobre si mesmo. Enfim, por ser tão cabalístico o número sete, por encontrar-se numa posição meio de poesia, um divisor, cuja temática é a inconstância e pela própria semântica do verso — *Dia santo ele me alisa* —, deixemo-lo como heptassílabo ou o leiamos como octossílabo, forçando a não ocorrência de uma sinalefa? Não seria pertinente entender que o *eu-lírico* foi agraciado, pelo menos uma única vez, pelas forças telúricas e espirituais do *dia santo*?

“Com Açúcar, Com Afeto”

- 1** Com açúcar, com afeto
Fiz seu doce predileto
Pra você parar em casa
Qual o quê
- 5** Com seu terno mais bonito
Você sai, não acredito
Quando diz que não se atrasa
Você diz que é um operário
Vai em busca do salário
- 10** Pra poder me sustentar
Qual o quê
No caminho da oficina
Há um bar em cada esquina
Pra você comemorar
- 15** Sei lá o quê
- Sei que alguém vai sentar junto
Você vai puxar assunto
Discutindo futebol
E ficar olhando as saias
- 20** 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
- 25** Na caixinha um novo amigo
Vai bater um samba antigo
Pra você lembrar
- Quando a noite enfim lhe cansa
Você vem feito criança
- 30** Pra chorar o meu perdão
Qual o quê
Diz pra eu não ficar sentida
Diz que vai mudar de vida
Pra agradar meu coração
- 35** E ao lhe ver assim cansado
Maltrapilho e maltratado
Ainda vou me aborrecer
Qual o quê
Logo vou esquentar seu prato
- 40** Dou um beijo em seu retrato
E abro os meus braços pra você

In: BUARQUE, Chico (1993). *Chico Buarque & Maria Bethânia. Ao vivo*. CD Philips nº 836.018-2, f.6.

Antes de darmos início à análise desta letra, gostaríamos de apontar que ela foi a primeira música, escrita em 1966, a apresentar a característica de um *eu-lírico* feminino. Chico Buarque, porém, não a cantou no LP, no qual ela fora incluída. Segundo Carvalho (1984: 29), *“tinha “medo que achassem que ele era bicha”*. *Por isso fez com que a música fosse interpretada por uma cantora. Na nota de rodapé desse LP, o compositor esclarecia que por “motivos óbvios” não cantava aquela música.*

Na verdade, essa “novidade”, cantar no feminino, revela um processo de objetivação, uma segunda etapa da evolução compositora de Chico Buarque, que estava deixando de lado a figura do “bom moço” de “A Banda”, para dissolver, em sua poesia, a diferenciação pelo redimensionamento dos elementos do cotidiano. Passa, então, a assumir essa diferenciação para poder mascarar os disfarces do cotidiano. A euforia inicial de sua primeira fase é “neutralizada”, cedendo lugar a uma indagação que a própria poesia se faz sobre seu significado. A respeito dessa transformação da obra buarqueana nos fala Silva (1974: 36-37):

Verifica-se a recusa em redimensionar liricamente o cotidiano e a assunção da diferenciação, além da atividade metalingüística no descongelamento de enunciados românticos, como processo de rejeição dum lirismo alegórico. Assim, o desejo indiferença ante o lirismo encantatório é visto em “Com Açúcar e Com Afeto

*Com açúcar, com afeto
 Fiz seu doce predileto
 Pra você parar em casa
 Qual o quê
 Com seu terno mais bonito
 Você sai, não acredito
 Quando diz que não se atrasa*

já indicam uma recusa do e/ou busca de nova forma de lirismo que se acentuará em sua segunda etapa.

Esta segunda etapa do processo criativo de Chico Buarque explicita também as duas faces de sua obra. De um lado há a tentativa de significar uma dimensão existencial do homem pela assunção da diferenciação. Do outro lado, há a revelação da natureza mítica e mágica duma concepção de poesia cuja desmitificação resulta numa busca de nova forma de lirismo.

No entanto, será no disco Chico Buarque N.º 4 que ele fará uma revisão da sua própria poética, como *uma crítica à crença no poder de transformação social* (Menezes: 2002: 62), e um questionamento da sua composição, como na letra de “Agora falando sério”. Logo na primeira estrofe se dá a rejeição da poesia que chama atenção por

si mesma com os elementos mágicos dum lirismo alegórico, se caba por se tornar um processo alienante da realidade por sobrepor-se à própria poesia:

*Agora falando sério
eu queria não cantar
a cantiga bonita
que se acredita
que o mal espanta*

Na crença de que quem canta seus males espanta, mas desacreditado de suas próprias convicções poéticas, Chico Buarque rejeita o lirismo encantatório que marcou, inclusive, a primeira fase de seu processo criativo:

*Dou um chute no lirismo
um pega no cachorro
e um tiro no sabiá.
Dou um fora no violino
faço a mala e corro
pra não ver a banda passar.*

Com essa alusão explícita a duas de suas letras (“Sabiá” e “A Banda”); Chico submete sua própria obra a um novo ato de conscientização, recuperando-a poeticamente e fazendo-a reingressar na “zona do silêncio”:

*Agora falando sério
eu queria não mentir
não queria enganar
driblar, iludir
tanto desencanto*

A epanástrofe do verso *Agora falando sério* serve bem à proposição de fazer i-mergir outra vez a poesia no silêncio de onde fora resgatada. Nesse sentido, podemos entender que foi esse desencanto que motivou Chico Buarque à sua recusa do tempo.; uma vez que a volta que sempre se dá nas suas canções, *o retorno a uma situação arquetípica (no escopo de recuperar o conteúdo de certas experiências)* (Meneses: 2002: 63) é, no fundo, uma tentativa de vencer a roda-viva, metáfora do tempo. Daí a agressividade das antíteses:

*E você que está me ouvindo
quer saber o que está havendo
com as flores do meu quintal?
O amor-perfeito traíndo
a sempre-viva morrendo
e a rosa cheirando mal*

Essas antíteses “fecundam” a poesia com o silêncio ao fazer calar as imagens líricas. Se o silêncio é um dos muitos meios da comunicação humana, logo ele está repleto de significado. Logo, imergir a poesia no silêncio é banhá-la de sentido, como uma tentativa de sair da situação de xeque, e o silêncio só poderá ser resgatado por uma linguagem que, no entanto, revela-se insuficiente para fazê-lo a ponto de o poeta recorrer ao próprio silêncio para, então, poder pronunciá-lo:

*Eu quero fazer silêncio
um silêncio
tão doente
do vizinho reclamar
e chamar polícia e médico
e o síndico do meu tédio
pedindo pra eu cantar*

Observamos, assim, que as mudanças na obra buarqueana são uma constante. Se no seu primeiro disco, ele trazia aquela tendência remanescente da Bossa Nova, no segundo disco, ele começa a mostrar, timidamente, como ele próprio, um outro lado, como em “Noite dos Mascarados”: *Eu sou seresteiro, poeta e cantor*. “Realejo” e “Morena dos Olhos d’água”, juntamente com “Com Açúcar e com Afeto” redimensionam uma nova maneira de compor, como o cantar no feminino que será uma marca recorrente na obra de Chico Buarque.

Vejamos, então, a “inauguração” de Chico Buarque no universo poético feminino. A personagem narradora é o tipo de mulher que, sob uma ótica masculina, fica em casa “descansando”, participa “indiretamente” do universo do trabalho, que é a esfera das relações de produção na sociedade patriarcal, através do marido. Atentemos ao fato de que a letra em questão fora escrita na década de 60, período em que surgiram os movimentos feministas pela igualdade de direitos. Seu campo de ação se estende até onde vão as paredes de sua casa, enquanto o domínio do homem é a rua: *Fiz seu doce predileto / Pra você parar em casa / Qual o quê*. Tendo a letra um sujeito de discurso feminino, as atitudes são apresentadas pela perspectiva da mulher, que, de certa forma, atrai para si a simpatia do interlocutor por sua suposta situação de “vítima” nessa relação desequilibrada; o texto pode ser visto de um outro viés mais revelador da dimensão de controle e cerceamento da liberdade estabelecida por essa mulher doméstica³⁰, antítese

³⁰ Consulte-se a esse respeito o pioneiro estudo de Manoel Tosta Berlinck — “Sossega Leão! Algumas Considerações sobre o Samba como Forma de Cultura Popular”. Revista Contexto. São Paulo, nov. De

da mulher ativa, como Bárbara, que apontará, mais tarde, para o *eu-lírico* de “Sem Açúcar” e o clima insuportável de cotidianidade, às avessas, em que vive.

Temos, então, uma letra de música formada por três estrofes irregulares, tanto no número de versos quanto na métrica, que chamaremos de estância, um critério pessoal por não haver nomes específicos para estrofes com mais de dez sílabas.

O título “Com Açúcar, com Afeto”, embora a música tenha sido escrita nove anos antes de “Sem Açúcar”, remete-nos a esta imediatamente, uma vez que, em ambas, observa-se a queixa feminina: na primeira, no entanto, não ocorre a perplexidade ante a indiferença do marido como na segunda. *Com açúcar* traduz apenas um conformismo quase maternal do *eu-lírico*, que se vê “obrigada” a dividir o marido com o samba. Enquanto prepara o seu doce predileto (a relação semântica do título), o homem, em sua “doce” malandragem, perambula pela noite, na qual não faltam amigos e samba, dos quais ela se sente preterida.

Assim, na primeira estância, marcada por um discurso indireto livre, observamos esse caráter maternal do *eu-lírico* em relação ao marido: fazer o doce predileto, deixar-se enganar, e presumir o que ele fará. Tudo isso intercalado pela locução interjetiva *Qual o quê*, denotando a idéia de incredulidade e descaso do eu poético em relação às promessas feitas.

A segunda estância, a menor de todos, mostra a quebra das promessas: botequim, discussão sobre futebol, cerveja e paqueras, num total clima de descompromisso com as obrigações de um “chefe do lar”. Em sua imaginação, o *eu-lírico* começa a descrever as possíveis atitudes do homem, no período em que está longe dos olhos dela.

Na terceira estância, caracteriza-se o estado maternal da mulher, corroborado pelo segundo e terceiro versos — *Você vem feito criança / Pra chorar o meu perdão* —, arrolando promessas que nunca cumprirá, sensibilizando a mulher, conquista-lhe o perdão, para, no outro dia, ele continuar o ciclo. Dizemos isso, pois somente na primeira e na terceira estâncias, observamos a locução *Qual o quê*; na primeira ocorrência, é a ida dele para a rua; na segunda, é vinda, ou seja, são os dois momentos do processo em que

1976 — em que o autor empreende, nas letras de sambas, uma configuração de 3 tipos de mulher, que ele classifica de “doméstica”, “piranha” e “onírica”. Dentro do item das “domésticas”, ele comenta, exatamente, *Emília* (Haroldo Lobo e Wilson Batista), *Ai que Saudades da Amélia* (Mário Lago e Ataulfo Alves) bem como *Com Açúcar*, *Com Afeto* e *Cotidiano*, de Chico Buarque. (Meneses, 2001: 47).

ela o vê. A segunda estância são, na verdade, pressuposições, conclusões tiradas pelo estado em que ele chega a casa: *maltrapilho e maltratado*.

Quanto ao aspecto rímico, a letra mantém uma regularidade: AABCCBD-DEFFD, ou seja, é como se estivesse dividida em dois sextetos com o primeiro par emparelhado depois um conjunto interpolado, como as palavras não se repetem, dá-se a continuidade nas letras que marcam a rima, mas se mantêm a estrutura. Ressaltamos que a locução *Qual o quê* não forma par rímico com nenhuma palavra, são versos livres dentro da estrofe. No tocante à classificação, as rimas são todas soantes, algumas ricas, outras pobres. No entanto, gostaríamos de chamar a atenção para dois casos apenas: *Vem a noite e mais um copo & Sei que alegre ma non troppo*, a rima sendo formada por um italianismo e uma palavra portuguesa pode ser um recurso bem apreciado por muitos, mas, nesse caso, é inapropriado, visto que a marca de oralidade presente, no discurso do *eu-lírico*, não demonstra que ela tenha cultura suficiente para o uso de tal expressão. Mais interessante e cabível ao contexto é o par *Ainda vou me aborrecer & E abro meus braços pra você*, em que a apócope da desinência de infinitivo {-r}, tão comum na oralidade, rima com a oxítone *você*. Como curiosidade, Chico Buarque criou rimas excepcionais com estrangeirismos na letra de “Joana Francesa”: *Dans le sang et sur la peau & geme de loucura e de torpor; Songes et monsonges & Sei de longe e sei de cor; Vou te consolar & Dançar dans mês bras; Quem me enfeitiçou & O mar, maré, bateau*, exemplos compatíveis com a temática dessa letra. Como também julgamos antológica, em “Morena de Angola”, a rima construída a partir da sigla MPLA (Movimento pela Libertação de Angola), “emepela”, com canela. Estamos salientando isso, pois não consideramos apropriado o estrangeirismo como par rímico, uma vez que destoa do discurso do *eu-lírico* e da realidade sócio-cultural da temática predominante no primeiro momento das composições buarqueanas que versava sobre a vida modesta dos assalariados, as questões rotineiras do povo, o dia-a-dia de pessoas comuns.

No aspecto fônico, a primeira e a terceira estâncias apresentam uma grande recorrência do fonema [s], sugerindo sussurros, como se o contar o fato, já que é um discurso indireto, fosse algo confessional. Já a segunda estância é marcada pelo uso de oclusivas, tanto surdas quanto sonoras, deixando transparecer o caráter dinâmico e “explosivo” das ações, afinal, ele está livre, longe dos olhos da mulher.

A linguagem figurada não é um ponto alto nesta letra de música, algo bastante incomum na obra buarqueana. Acreditamos que isso tenha ocorrido por temer a reação do público: anos 60, repressão militar, ele ainda na postura do “bom moço” (a qual só seria quebrada em 68 com “Roda-Viva”), com uma letra cujo eu-lírico fosse feminino (em outras palavras: cantando como mulher). Então, como recurso figurado, identificamos uma maior recorrência de metonímias: *Vai em busca do salário* (o efeito pela causa: trabalho → salário); *E ficar olhando as saias* (o objeto pela pessoa que o utiliza: saias → mulheres); *Vem a noite mais um copo* (o continente pelo conteúdo: copo → cerveja); *Quando a noite enfim lhe cansa* (o concreto pelo abstrato: noite → cansaço); *Pra agradar meu coração* (o concreto pelo abstrato: coração → sentimentos); *Logo vou esquentar seu prato* (o continente pelo conteúdo: prato → comida). Encontramos, também, um símile, cujo conectivo comparativo é uma marca de oralidade: *Você vem feito criança*.

Ainda pelo caráter incipiente na arte de compor no terreno feminino, Chico utiliza como marca medieval apenas o *eu-lírico* feminino, que se queixa do amado que saiu e não sabe quando volta. Há um paralelismo muito tênue, apenas entre a primeira e a terceira estrofes, pela temática e pelo uso da locução interjetiva.

Impressões do “passeio” pelo eu-lírico feminino em Chico Buarque

Os poetas brasileiros que fazem referência, em suas poesias, aos modelos poéticos medievais galego-portugueses se diferenciam entre si no modo como fazem a sua releitura; no entanto é possível delinear um ponto em comum entre eles: todos são leitores de cantigas medievais. A esse respeito, Freitas (2004: 274) nos mostra:

A comparação da poesia medieval com as composições de Chico Buarque — sua similaridade no que concerne a algumas temáticas e a traços formais, notadamente o emprego do *eu lírico* feminino — não será tratada aqui como influência literária, mas como uma “analogia tipológica”³¹. Poder-se-ia, no entanto, tentar encontrar resquícios de influências através de alguns caminhos, que seriam ponto de partida para a utilização de algumas características peculiares à poesia medieval nas composições de Chico:

³¹ Antologia tipológica — comparação literária em que não há indicação de influência de uma literatura sobre a outra, mas sim convergência de temas, motivos, enredos, estruturas, “[...] entre literaturas de povos diferentes, sem contato direto entre si”. In: COUTINHO, Eduardo & CARVALHAL, Tânia Franco (orgs.) (1994). *Literatura Comparada: textos fundadores*. Rio de Janeiro: Rocco.

1) o fato de ser filho de Sérgio Buarque de Holanda, um dos mais importantes historiadores e críticos literários do Brasil, teria despertado Chico Buarque a conhecer diversas formas literárias, pondo-o em contato com a cultura e poesia medievais;

2) seu interesse pela cultura popular, em especial a nordestina — que em certos aspectos pode ser considerada descendente da literatura medieval — visto em algumas composições, tais como “Desafio do malandro” e “Verdadeira embolada”, pode ter vindo a influir na produção como ponte transmissora da cultura popular medieval;

3) também poderia ter influenciado seu contato com poetas estudiosos da poesia medieval, como afirma o próprio Chico Buarque em entrevista: “[...] eu sou um discípulo de Vinicius de Moraes, que foi o grande cantor das mulheres. Ele recorria muito às *cantigas de amigo*. Era um conhecedor dos trovadores, muito mais do que eu. Eu pego isto por via indireta”. Isso confirma de certa forma a ação influenciadora da poesia trovadoresca nas composições de Chico, mesmo que — como acabamos de ver — de maneira indireta.

Nesse sentido, podemos incluir Chico Buarque ao que se chamou de *Neotrovadorismo*, movimento poético das vanguardas literárias da Galícia, iniciado nos anos vinte do século anterior, relacionado aos anseios de retomar o passado por questões de autonomia, que, segundo Maleval (1999: 10), *se constituía num movimento de revalorização das origens, dos áureos tempos da hegemonia cultural da Galícia Antergra, por tantos séculos silenciada pelas políticas centralizadoras de Espanha*, estabelecendo diálogo com o Trovadorismo arcaico. Mas esse dialogismo não se restringiu aos galegos e, portanto, essa tendência, que foi assim nomeada primeiramente por Rodrigues Lapa, baseada na releitura da tradição poética medieval, se manifesta também na literatura modernista brasileira e na MPB. Vale ressaltar, ainda, que o medievalismo tem sido uma constante observável na obra de autores de todos os períodos literários.

Mas a interseção entre presente e passado, no que tange ao Modernismo, não se fez apenas com os paradigmas medievais. Na obra de alguns autores modernistas, por exemplo, detectamos facilmente direções que apontam para o Simbolismo, ainda recente, e para o Barroco, já tão distanciado. Quem já não ouviu falar em “neobarroquismo”? Ninguém! No entanto, basta ter em mente a versão de “Orfeu da Conceição”, de Vinicius de Moraes, retratando a busca da totalidade e da identidade, em meio ao caos da fragmentação, da dinamização, da velocidade e da relativização dos valores, que são traços comuns àquele período (Barroco).

Esse resgate seria como se poetas e compositores tomassem uma "direção única": partir de onde tudo começou, do princípio, assimilando de longe, porque as certezas são todas antigas, de antes de cada um, e o antigo não envelhece nunca, pois o mais remoto e o mais atual sempre andam de mãos dadas.

Tal tendência traduz a visão de Umberto Eco acerca do Pós-modernismo: *O pós-moderno é um modo de operar, uma atitude, que, diferentemente das vanguardas, responde ao moderno através do reconhecimento do passado sem desfigurá-lo ou destruí-lo, por saber desde já que sua destruição leva ao silêncio.* (apud Silva, 2001: 583)

Dessa forma, temos, portanto, no sentido da “revisitação” e da “reescritura”, a presença do medievalismo na obra poética de alguns poetas modernistas. Como exemplo, vejamos a afirmação da medievalista Lênia Mongelli (2000: 234), sobre a composição da obra de Cecília Meireles:

Já se sabe que para além de resíduos românticos e parnasianos em sua produção, principalmente naquela dos primórdios e anterior à publicação de *Viagem* (1939) e *Vaga Música* (1942), com as quais costumam inscrevê-la nos limites bem demarcados do Simbolismo, Cecília construiu trajetória própria, que amalgama essas linhas de força não para curvar a elas a cerviz, mas para superá-las. Desse cerne emanam as facetas que é preciso considerar. O "misticismo" e o "espiritualismo" que se atribuem à sua formação clássica e ao seu fascínio pelas filosofias orientais e por uma Idade Média de feição romantizada, apontam para aquele que a própria Cecília Meireles considerou seu "principal defeito: uma ausência de mundo”.

Após estas considerações, podemos perceber como alguns autores do Modernismo brasileiro sofreram esta influência, e, para sermos coerentes com o que expusemos, escritores que, por questão de mentalidade, estão residualmente ligados à Idade Média. Cabe lembrar que ao lado deste conceito de residualidade, existem, também, os de hibridação cultural, sedimentos mentais, cristalização e adequação à realidade presente. Em Cecília Meireles, por exemplo, a residualidade medieval está presente em grande parte dos títulos de poemas referentes a tipos de composições e formas estíquicas desenvolvidas no Trovadorismo galego-português. Em maior número são as "canções" mas há também os "romances", os "cantares", as "serenatas" e as "baladas".

Um exemplo seria Vinícius de Moraes. "Amor nos Três Pavimentos" contém características da poética trovadoresca no tocante às manifestações do amor cortês, da vassalagem e do eu-poético que se põe a serviço da mulher amada. Há de considerar, na

cantiga de amor, a idealidade no sentido platônico, em que há essencialmente a espiritualidade. Nos versos a seguir, de Vinícius, o que temos é o homem cortês inteiramente à mercê da mulher amada (Moraes, 1996a: 133)

*Eu não sei tocar, mas se você pedir
Eu toco violino fagote trombone saxofone.
Eu não sei cantar, mas se você pedir
Dou um beijo na lua, bebo mel himeto
Pra cantar melhor.
Se você pedir eu mato o papa, eu tomo cicuta
Eu faço tudo que você quiser.*

*Você querendo, você me pede, um brinco, um namorado
Que eu te arranjo logo.
Você quer fazer um verso? É tão simples!... você assina
Ninguém vai saber.
Se você me pedir, eu trabalho dobrado
Só pra te agradar.
Se você quisesse!... até na morte eu ia
Descobrir poesia.
Te recitava as Pombas, tirava modinha
Pra te adormecer.
Até um gurizinho, se você deixar
Eu dou pra você ...*

A partir desta leitura, percebemos ser o poema de Vinícius composto de traços remanescentes da poética trovadoresca medieval, somados estes ao elemento inovador da malícia brasileira, mas a vassalagem é a mesma. Ainda em Vinícius (1996b:151), "Repto" é um poema composto a partir do léxico medieval cavaleiresco:

*Vossos olhos raros
Jovens guerrilheiros
Aos meus, cavalheiros
Fazem mil reparos...
Se entendeis amor
Com vero brigar
Combates de olhar
Não quero propor:*

*Sei de um bom lugar
Onde contender
E haveremos de ver
Quem há de ganhar.
Não sirvo justar
Em pugna tão vã...
Que tal amanhã
Lutarmos de amar?*

*em campos de paina
Pretendo reptar-vos*

*E em seguida dar-vos
Muita, muita faina
Guerra sem quartel
E tréguas só se
Pedirdes mercê
Com os olhos no céu.*

*Exaustão de gozo
Que tal seja a regra
E longa a refrega
Que aguardo ansioso
E caiba dizer-vos
Que inda vencedor
Sou, de vossos servos
O mais servidor...*

Neste poema, o serviço amoroso é o mesmo lido em muitas cantigas. Em ambos os poemas, temos um *eu-poético* posto à disposição da "senhora" amada, diante da qual se dobra inteiramente um vassalo.

"Amigo, amado" é uma bela composição poética de Vinícius em parceria musical com Alaíde Costa, a qual, infelizmente, não consta na obra poética do autor, registrando-se apenas fonograficamente. O texto diz:

*Saberei
Ocultar o meu amor
Como a noite oculta a flor
E enche de aroma
O teu jardim
Saberei
Num silêncio sem fim
Esconder o luar
Deste sono em que eu vivo
Amigo que eu nunca vou ter
És no entanto apenas meu
Amado que o amor não me deu. Deixa-me sonhar contigo
Amigo que parte de mim
Já que meu não podes ser
Ah! deixa-me sonhar
Como a noturna flor
E em teu jardim
Ir-me morrendo de amor³².*

Como se pôde depreender, estamos diante de uma *cantiga de amigo* em plena contemporaneidade, na qual o *eu-poético* feminino desfia confessionalmente sua coita amorosa em face do amor impossível, mesclando-se, assim, com a *cantiga de amor*.

³² Esse enfoque na obra de Vinícius de Moraes é para mostrar como, de fato, ele influenciou Chico Buarque nas composições de temática trovadoresca.

A demonstração feita com esses exemplos confirma a presença de resíduos remanescentes da Idade Média galego-portuguesa na obra de alguns modernistas brasileiros, como também em Manuel Bandeira e Guilherme de Almeida. Dessa forma, constatamos haver, nas letras de Chico Buarque analisadas, uma mentalidade aproximativa das temáticas, formas e técnicas literárias por ele produzidas, com aquelas praticadas no período medieval pelos trovadores. Porém, as limitações de espaço e de tempo não nos permitem uma análise mais detida de outros aspectos poéticos, pois o hiato de mais de quinhentos anos entre esses dois movimentos acabou por “remodelar” as cantigas, mas sem que elas percam o seu teor, como bem comenta Silva (2001: 584):

Deixando de lado, por enquanto, o que os assemelha, fixo-me agora no que os diferencia. Alguns aproveitam não só a forma medieval, fazendo uso de procedimentos paralelísticos e do refrão, como apontam também para elementos da temática, da coita do amador, do mar, do verde e do rio. Todos, ressalta-se, fazem referência a essa temática, adaptando-a a seu tempo, embora mantenham a forma do referente apontado, por vezes, pelas epígrafes. As epígrafes são recorrentes nos textos neotrovadoristas. Algumas vezes, no entanto, a referência é mais sutil e se fica na citação de alguns elementos que são claramente do universo medieval.

Pudemos constatar, então, que a lírica trovadoresca medieval, exemplificada nas *cantigas de amor e de amigo*, nas *cantigas de escárnio e de maldizer*, permanece nas diversas formas e estilos da poesia e da música brasileiras. Vinculada à tradição oral, essa expressão artística foi disseminada entre povos de tempos e territórios diversos pelos jograis, homens do povo, cantadores andarilhos que, nas suas peregrinações, romarias e procissões, entoavam ao som de seus instrumentos musicais as composições de autoria própria ou dos trovadores e menestrelis.

No percurso de tempos e geografias, as cantigas líricas foram sendo modificadas, entretanto, foram preservados os aspectos pertinentes à sua origem grega: uma poesia composta para ser cantada ao som da lira, em que o texto poético mantém a intersecção com o texto musical, uma regularidade métrica e rítmica, nas construções estróficas em sextilhas, em décimas, e nos versos emparelhados ou alternados.

Nessa pesquisa, objetivamos demonstrar a presença do Trovadorismo na música popular brasileira, especificamente em Chico Buarque, destacando os traços da poesia medieval das cantigas de amigo em suas letras. Em nossas leituras, tanto técnicas quanto ensaístas, encontramos vários autores contemporâneos que, tal como Chico Buarque, também apresentam canções que resgatam o sentido das *cantigas de amigo* e cantigas

de amor, nos seus aspectos formais e temáticos. Concentramo-nos mais nos aspectos temáticos, considerando que a cantiga, nem mesmo quando se destinava ao registro escrito, era elaborada em um molde fixo, justificando-se, talvez nesse dado, a flexibilidade do molde.

Para tanto, lançamos mão de leituras sobre as canções “Queixa” de Caetano Veloso, considerada pela crítica como uma *cantiga de amor*, e “Esse Cara”, também de Caetano, como uma *cantiga de amigo*; e “Incelença pro amor ritirante”, de Elomar Figueira. Esta última trata-se da junção de tipos diferentes de cantigas e se distancia das duas primeiras, não somente pela mescla de tipologias, mas também pela ambientação no universo do sertanejo e pela maior fidelidade ao registro oral, como indica Simões (2006:22):

Observe-se que as palavras do poeta do sertão descrevem exatamente a natureza rústica e simples do indivíduo da roça. O cantador se apresenta como sem letra, sem instrução, habitante de lugar distante da cidade e apreciador das belezas do campo, da relva, da selva, enfim, da natureza. Assim, se apresenta numa condição de “estado puro”, não contaminado pelas coisas da cidade: *onde a ciência governa*.

Faremos uma incursão no contexto geral do Trovadorismo, suas origens e características, seguida de ilustração com páginas da música popular brasileira, moldura em que se insere a obra do compositor/cantor eleito como tema desta tese.

No Brasil, a herança trovadoresca se faz presente da entrada do povo português nas terras de “Caramuru” ao projeto nacionalizante do Modernismo. Na poesia catequética do Padre José de Anchieta, apenas para ilustrar, as técnicas orais de repetição mnemônicas percorrem as quadras de versos curtos e musicados, em freqüente louvação à Nossa Senhora, mãe de Jesus Cristo.

Na lírica do Arcadismo, os cenários campesinos, de fontes cristalinas e musas-pastoras evocam os motivos da *cantiga de amigo*. A referência aos bosques, aos encontros marcados à beira dos mananciais e os desencontros dos namorados perpassam do Neoclassicismo ao Romantismo, no qual o lastro do Trovadorismo é dado, dentre outros, nos motivos da cavalaria, na concepção idealizante do herói e da mulher, e na simbiose do homem-natureza.

Os artistas do Modernismo não diferem de seus antecessores e até intensificam, pela pesquisa das origens brasileiras, a apropriação da herança trovadoresca medieval.

Nas palavras de Maleval (1999: 03), *essa apropriação redundou também na recriação de numerosas cantigas de amigo paralelísticas que, como sabemos, é o mais autóctone dos gêneros dos Cancioneiros medievais.*

A cantiga lírica ibérica, resgatada ao longo da história da formação de uma cultura brasileira de inspiração européia, segundo a maior parte dos estudos já realizados sobre o assunto, é a que se filia aos trovadores provençais, no sul da França. Para o trovador provençal, o amor equivale a um princípio e, ainda que seja inatingível, não espera recompensas. Na *cantiga de amor*, o *eu-lírico* expressa-se na voz masculina, mas dirige-se à musa, referindo-a por “mia senhor” como se ela, na posição de senhor feudal, fosse a dona absoluta de sua vontade. Nessa composição poética, a linguagem é mais elaborada por se ambientar no espaço do palácio, onde o trovador, além de prestar honra servil, deve zelar pela reputação da mulher que, geralmente, é casada e de condição superior, sendo, portanto, o objeto do desejo inalcançável do vassalo:

Um amor assim delicado
 Você pega e despreza
 Não o devia ter despertado
 Ajoelha e não reza
 Dessa coisa que mete medo
 Pela sua grandeza
 Não sou o único culpado
 Disso eu tenho certeza

Princesa
 Surpresa
 Você me arrasou
 Serpente
 Nem sente que me envenenou

REFRÃO

Senhora e agora
 Me diga onde eu vou
 Senhora
 Serpente
 Princesa

Um amor assim violento
 Quando torna-se mágoa
 É o avesso de um sentimento
 Oceano sem água
 Ondas: desejos de vingança
 Batem forte sem esperança
 Contra a tua dureza

REFRÃO

Um amor assim delicado

Nenhum homem daria
 Talvez tenha sido pecado
 Apostar na alegria
 Você pensa que eu tenho tudo
 E vazio me deixa
 Mas Deus não quer que eu fique mudo
 E eu te grito essa queixa

REFRÃO

A canção, “Queixa”, de Caetano Veloso, apresenta componentes formais e temáticos que a inserem na categoria de *cantiga de amor*. Composta em quadras e redondilhas entrecruzadas, arrematadas por um refrão reforçador do motivo da cantiga: a “coi-ta” do *eu-poético* pelo amor não merecido, causa do um “penar” já cantado por outros tantos trovadores à moda de D. Diniz: *Tam grave dia que vos conhoci, / por quanto mal me vem por vós, senhor!*

A tormenta do vassalo diante da impossibilidade de alcançar seu objeto de desejo, na música de Caetano Veloso, é simbolizada pela “serpente”, metáfora da paixão sedutora à que o *eu-lírico* sucumbe. O sentimento, antes *delicado*, polido por um código de honra cortês, é agora conflitado entre a superioridade da senhora e a divindade jovial da princesa entre as quais se interpõe um componente de perdição, a carnalidade da mulher, a quem compete parte da culpa por essa coisa que mete medo, a paixão inflamada e reprimida, o *avesso do sentimento*, traduzindo um amor fatal.

Numa outra roupagem do medievalismo, Caetano não se cala, como os trovadores. A ferida aberta pela recusa o faz assumir não a dramaticidade do sofrimento romântico, mas a singela submissão do homem, cujo papel é pôr-se a serviços dos desígnios forçados pela dama e recuperar, portanto, a matriz da estética e do conteúdo da lírica trovadoresca. A retomada da atitude caracterizadora do medievalismo é, na verdade, um disfarce, na tentativa de o *eu* não cair no desespero, já que *Narciso acha feio o que não é espelho*, o disfarce, nesse sentido, mostra-se como último recurso de sedução, na esperança de ainda reverter o quadro, e isso fica explícito no refrão. Atentemos, ainda, ao fato de o poeta incorporar à linguagem formas de tratamento típicas do trovadorismo, de que são exemplos amiga e senhora, além de uma linha melódica, lenta, bastante identificada com a música da época.

Caetano também compôs uma cantiga de amigo, seguindo o rastro da temática, mas adaptando-a à realidade atual.

Ah, esse cara tem me consumido
A mim e a tudo que eu quis
Com seus olhinhos infantis
Com os olhos de um bandido
Ah, esse cara tem me consumido
A mim e a tudo que eu quis
Com seus olhinhos infantis
Com os olhos de um bandido
Ele está na minha vida porque quer
Eu estou para o que der e vier
Ele chega ao anoitecer
Quando vem a madrugada
Ele some
Ele é quem quer
Ele é um homem e eu sou apenas uma mulher

“Esse Cara” foi, primeiramente, uma composição de encomenda feita por Caetano para o LP *Drama* (1972), de Maria Bethânia. Seguindo o rastro de Chico Buarque, Caetano, com essa letra, assume o ponto de vista feminino, retratando criticamente as funções que, na sociedade patriarcal, as figuras do homem e da mulher desempenham.

A voz do discurso feminina e a desolação do amado que *na madrugada some* são características fortes da cantiga de amigo, no entanto, mais que a descrição de uma cena social, a letra se torna depoimento, uma constatação carregada de contestação, num momento em que a sociedade brasileira respirava o ar rarefeito do conservadorismo. Direito de mulher, em 1972, no Brasil, era assunto ainda revestido de uma couraça de preconceitos, principalmente se à temática sobre a mulher se somasse a questão da sexualidade, principal alvo de “Esse Cara”, pois *ele é quem quer / ele é homem*, demonstrando sutilmente a relação de um *eu-lírico-transgressor*, uma prostituta, que analisa o papel do cliente em sua vida.

O incômodo que a música provocou nos conservadores é mais um exemplo de que a obra de Caetano seguia seu curso, na defesa da mesma bandeira com a qual iniciara a sua trajetória. E esse incômodo ficou ainda maior quando Caetano cantou no show com Chico Buarque, ampliando a carga de provocação e contestação. O contraponto a “Esse Cara” viria, quatro anos após, com a música “Olhos nos Olhos”, de Chico Buarque, também encomendada por Maria Bethânia, pois nesta a mulher se afirma perante o homem renegado. Trata-se de uma comparação interessante para estudos e avaliações da trajetória da sociedade brasileira e, em particular, para observarmos em que medida o universo da MPB endossa ou transgride a ordem estabelecida,

A ordem, em “Esse Cara”, é o papel sedutor, a partir do qual o homem exerce a dominação, e a condição de objeto de prazer, a que fica reduzida a mulher, expressam as relações de poder e servidão. O homem, como é próprio da estratégia ambígua do sedutor, tem simultaneamente *olhinhos infantis* e *os olhos de um bandido*. O primeiro olhar comunica a fragilidade e a carência; o segundo determina a posse com ou sem consentimento. Em treze versos, o poeta sintetiza o duelo cujo vencedor está definido, até mesmo pelo artigo: *Ele é o homem / Eu sou apenas uma mulher*.

A música “Incelença pro Amor Ritirante”, de Elomar Figueira, é construída a partir da pesquisa sobre as origens do brasileiro e vincula-se mais ao universo do sertanejo, a terra e à tradição oral. Enquanto na canção “Esse Cara”, de Caetano, as marcas de oralidade se situam mais no nível da estrutura do verso, nas repetições e anáforas, na composição de Elomar, essas marcas se situam também no nível fonético. O *eu-lírico*, nessa cantiga, é o violeiro que canta sua mágoa em uma linguagem quase dialetal:

*Vem amiga visitá
A terra, o lugá
Que você abandonô
Inda ouço murmurá
Nunca vou te deixá
Por Deus nosso Sinhô
Pena cumpanhêra agora
Que você foi embora
A vida fulorô
Ouço em toda noite iscura
Como eu a sua procura
Um grilo a cantá
Lá no fundo do terrêro
Um grilo violêro
Inhambado a procurá
Mas já pela madrugada
Ouço o canto da amada
Do grilo cantadô
Geme os rebanhos na aurora
Mugino cadê a sinhora
Que nunca mais voltô
Ao senhô peço clemência
Num canto de incelença
Pro amor que ritirô
(...)*

Em “Incelença pro Amor Ritirante”, Elomar não somente resgata as cantigas medievais, mas reescreve-as, mesclando em sua composição os motivos de vários tipos de cantiga. A *incelença* é um canto designado à “despedida do morto”, entoado sempre

na presença deste nos momentos finais do velório, tal como está posto “Incelença para um Poeta Morto”, também de autoria de Elomar, na qual o cantador convoca as pessoas presentes para fazerem um coro pela transição da alma do morto para o outro mundo:

*Cantemo u'a incelença
prá êsse ilustre prufessô
qui nessa hora imensa
chegô aos pé do Criado*

Porém, em “Incelença para um Amor Ritirante” não é possível a construção de um cenário de velório. A “amiga”, invocada pelo trovador não está morta. Desolado, ele implora a ela pelo menos uma visita: *Vem amiga visitá / A terra, o lugá / Que você abandonô*. Passando, em seguida, a lamentar o fato de ela ter ido embora: *Pena cumpanhêra agora / Que você foi embora*. De onde inferimos que houve uma despedida, mas sem a possibilidade de visualização de um cenário velório.

O cantador da “Incelença ...” tal qual o trovador na cantiga de amigo, encontra-se sozinho e tem como interlocutores os elementos da natureza. O “grilo violêro” que, como ele, procura pela amada, é seu parceiro de desventura amorosa nos versos iniciais que aludem às primeiras horas da noite. Nos versos seguintes, *já pela madrugada*, a cantiga evoca o cenário da alba, canção que tem por tema o amanhecer, momento em que os acometidos pelos arrebatamentos dos amores proibidos são obrigados a se separarem.

Porém, o clima da alba se dissolve, pois não há amantes furtivos nem os temores das paixões fatais, tal como devia ocorrer na canção oriunda de Provença. A cantiga readquire os motivos pastoris na comunhão sugerida pelo *eu-lírico* entre o seu sofrimento e a solidariedade que advém do balido do rebanho como se fosse um gemido: *Geme os rebanhos na aurora / Mugino cadê a sinhora / Que nunca mais volto*.

Mais uma vez o poeta refaz o molde. Em *cadê a sinhora* a amada *que nunca mais voltô* é elevada à condição de “mia senhor”, enquanto o eu reproduz o comportamento do vassalo. Uma nota de pesar percorre a cantiga, e o sentimento de desilusão e abandono explica, no refrão, o sentido da *incelença*, como um canto de despedida, em que o cantador, munido de religiosidade, apela faz apelo à providência divina: *Ao senhô peço clemência / Num canto de incelença / Pro amor que ritirô*.

Se considerarmos o sentimento de submissão amorosa do trovador, podemos dizer que essa é mais uma cantiga de amor. Entretanto, entra no cenário a figura do tropeiro, homem que, no período colonial, se dedicava à criação de animais de carga para comercializá-los com os senhores de engenho do Nordeste brasileiro, região onde se desenvolveu o ciclo da cana-de-açúcar. O termo *tropeiro* também tem sido usado para designar os homens que percorrem estradas, sobem montanhas e atravessam rios, tangendo gado pelo sertão ou transportando mercadorias.

Em um caso ou noutro, o tropeiro é o sertanejo, do sertão do poeta, e em sua cantiga de amigo — se assim quisermos classificar a incelença —, assume a função dos “mensageiros” dos amantes separados pela distância. É também o “amigo”, o confidente a quem o poeta confia sua história e dele espera as notícias da amada, talvez já morta em terras longínquas, ou viva, a percorrer outros chãos como percorreram os trovadores medievais em suas andanças por terras alheias.

.As canções de Caetano Veloso e Elomar Figueira, bem como as de outros artistas brasileiros, sobretudo Chico Buarque, possibilitam uma visão sobre a herança trovadoresca na música popular brasileira. Nas músicas desses artistas, selecionadas para a presente comparação, encontramos pontos em comum, quanto à retomada do lirismo medieval, principalmente, no apelo às temáticas das *cantigas de amor* e *cantigas de amigo*.

No entanto, em termos de difusão nos meios de comunicação de massa, Caetano tem maior aceitabilidade entre o público de faixas-etárias e graus de instrução diversificados. No caso de Elomar, sua motivação lírica ambienta-se no cenário do sertão, onde o violeiro é o ser dotado pelo “gênio” e onde o canto readquire a função primitiva de se prestar a eventos místicos ou sobrenaturais. A cantiga elomariana, embora seja muito mais arraigada às matrizes da cultura musical brasileira, não tem a mesma popularidade das melodias de outros artistas que tematizam o sertão. Talvez porque careçamos muito mais de resgatar e difundir entre os jovens o gosto da descoberta de nossas origens.

Podemos concluir de nosso “passeio” que diversas são as formas sob as quais podemos inferir a ocorrência de um resgate todo trovadorismo ou um neotrovadorismo quanto à sua apresentação: traços formais, a citação de uma cantiga ou a utilização de um gênero trovadoresco. Percorrida a produção de vários autores brasileiros, poetas e

compositores, denominados “trovadores” e objetivando responder à proposta da tese, retomamos alguns pontos importantes sobre o que foi visto e sobre o conceito de trovadorismo. Fica claro que todos os poetas são leitores da tradição trovadoresca. Alguns leitores saudosos outros “escavadores”, mas todos reescretores. O autor escolhe um texto de tradição e com ele dialoga fazendo referências a essa reescritura, num escavar “arqueologizante” em busca do original, já apontado, que, se não causa angústia, transforma o presente em recuperador do passado.

8 Conclusão

Rua, / Espada nua / Bóia no céu imensa e amarela / Tão redonda a lua / Como flutua / Vem navegando o azul do firmamento / E no silêncio lento / Um trovador, cheio de estrelas / Escuta agora a canção que eu fiz / Pra te esquecer Luíza / Eu sou apenas um pobre amador / Apaixonado / Um aprendiz do teu amor / Acorda amor / Que eu sei que embaixo desta neve mora um coração (“Luíza”, Tom Jobim)

A epígrafe atesta, numa “voz contemporânea”, a herança das cantigas medievais; é uma presença constante em muitas composições de nossa MPB. E nós, em nosso estudo, decidimos trilhar caminhos que indicassem essa herança na obra de Chico Buarque.

Nossa meta de pesquisa, inicialmente, era discutir a herança da lírica medieval na MPB. Conforme fomos avançando na constituição do corpus, percebemos que não iríamos dar conta de tão ousado intento. Fizemos então a primeira restrição: a MPB seria resumida na composição de Chico Buarque de Holanda. Mais uma surpresa tivemos, quando percebemos que a poética de Chico trazia marcas mais sobejas de um estilo que era a *Cantiga de Amigo*. Assim sendo, a prudência recomendou que nos detivéssemos em selecionar e analisar marcas, indícios das *cantigas de amigo* num corpus formado por letras musicais de Chico Buarque em que se pudessem observar os traços desse modelo textual (cantigas). Víamos, também, um grande potencial estilístico-semiótico-pragmático a ser desvendado nesses textos musicais, uma vez que essas composições eram instigantes no que tange à multiplicidade significativa, pois, a todo momento, depreendíamos das letras algum uso particular de uma determinada palavra que nos remetia à pluralidade semântica.

Norteamos nosso trabalho com três perguntas-chave: a) Como o autor enfoca a plurissignificação da palavra em suas letras? b) Qual é o perfil estilístico da produção vocabular detectável em sua obra? c) Há processos específicos ou especiais na obra em questão, que nos remetam às cantigas medievais? E procuramos seguir uma linha de raciocínio que não se perdesse da trilha desse questionamento, embora isto se nos tenha parecido bastante difícil por dois aspectos.

O primeiro deles é a grande dificuldade em tentar responder de forma satisfatória às questões norteadoras, em virtude do leque de opções que elas propiciavam e que se abria durante a análise.

O outro aspecto foi o cuidado para não nos perdemos dos caminhos traçados deixando-nos inebriar pela riqueza lingüística dos textos eleitos. Receamos que tal atitude pudesse conduzir a análise para caminhos tortuosos e mais vulneráveis às subjetividades (às vezes bastante perigosas!) como as que nos assaltaram nas interpretações fonostilísticas, nas inferências, nas relações semióticas, nas incursões históricas e literárias... Enfim, temíamos fugir do objetivo que nos propusemos: o reconhecer traços medievais estilísticos na obra buarqueana e, a partir do reconhecimento, fazer uma análise estilística (com fundamentos semióticos e pragmáticos, ainda que sejam subliminares). Por isso, não foi fácil controlar a emoção e as pulsões provocadas pela riqueza do corpus agravada pelo amor à obra eleita.

Analisar estilisticamente as letras musicais foi, a um só tempo, um estudo hercúleo e prazeroso. Hercúleo em função do volume de dados a discutir num tempo que insistia em escapar de nosso controle. Contudo, procuramos persegui-las da forma mais precisa possível. Sabemos, contudo, que aspectos relevantes do corpus possam não ter sido contemplados, que a classificação dos dados pode não ter sido a mais precisa, enfim, que tenhamos feito uma análise talvez mais incompleta do que pretendíamos. Mas o tempo não pára e era preciso cumprir a obrigação aprazada. Prazeroso porque pudemos descobrir/levantar possibilidades que, em nossa primeira leitura, não havíamos percebido. E mais prazeroso ainda por podermos contribuir para o desfazimento da errônea imagem de que a Estilística é uma ciência ultrapassada e não-credora de maiores atenções, como se seu conceito ainda estivesse preso à idéia dos esquemas de análise tradicional (levantamento de figuras de linguagem e recursos métricos). Não descartamos, todavia, estes conteúdos; em várias análises descrevemos figuras e classificações de rimas, uma vez que buscávamos o ponto de interseção entre a estilística medieval e sua presença na obra de Chico Buarque. Todavia, não foi o único modelo praticado. Não analisamos a letra como corpo morto, vimo-la viva e pulsante. Cavamos, com o auxílio da Semiótica, os subterrâneos do texto, observando as estruturas sintagmáticas construídas signo a signo, revelando outras possibilidades interpretativas, outros usos, tendo buscado algumas vezes ajuda na Pragmática. Afinal, linguagens são produtos sociocul-

turais, e as mensagens que veiculam precisam ser apuradas com base nas molduras epistemológicas. Assim, examinamos o texto e o autor (nascido a cada texto, em eus-líricos-multifacetados) para poder desenhar a herança de um estilo neotrovadoresco, por assim dizer.

Assim, fomos traçando um perfil do estilo buarqueano medieval de compor e pudemos levantar, em nossa pesquisa bibliográfica, algumas curiosidades que comprovam que sempre aparece o estilo quando se tem a expressão individual ou personalista do autor — uma marca de si mesmo, um *selo individual*. Um exemplo está em um dos versos da letra de “Noite dos Mascarados”, quando Chico diz: *Sou seresteiro e poeta e cantor*, pois tal verso reflete bem a alma da composição do eleitor eleito. Vemos, então, o estilo individual de Chico como uma soma de sua personalidade, da época em que foram escritas as letras, do ambiente social e do meio físico em que se encontrava; isto é: o estilo é ao mesmo tempo lingüístico, psicológico e social, além de estético. Assim, o estilo vem a ser toda a revelação do artista, o que nos remete a Buffon (Apud: Martins, 1997: 10): *le style c’est l’homme même*.

Nesse sentido, percebemos alguns traços específicos no corpus estudado. O compositor mescla erudição cultural e lingüística com tradições e linguajar populares — dependendo do *eu-lírico* que ele quer criar: em “Angélica”, pelo caráter sério de denúncia, a língua é culta. Em “Com Açúcar, com Afeto”, por exemplo, a fala da mulher submissa é marcada por aspectos da oralidade —, cita suas próprias letras em outras letras musicais, como vimos em “Agora Falando Sério”. Apenas como ilustração, falaremos de um texto musical não-integrado ao corpus em que isso também ocorre. “Ela e sua Janela”, música do seu primeiro disco, mostra em uma de suas estrofes — *Ela e o fogueteiro / Ela e seu calor / Ela e sua janela, esperando / [...] / Ela e seu castigo / Ela e seu pesar / Ela e sua janela querendo* —, a idéia contida na seguinte estrofe de “Sem Açúcar” — *E meu corpo é uma fogueira / Eu rolo sozinha na esteira / Enquanto ele dorme pesado / Ele nem me adivinha os desejos*. Vemos que o possessivo *seu* de *Ela e seu calor* (do fogueteiro ou da mulher?) torna o verso suficientemente ambíguo para resguardar o recato das primeiras composições de Chico, mas, ao mesmo tempo, já deixa reconhecer nessa personagem a mulher ardente de desejo que se manifestará explicitamente em “Sem Açúcar”.

Convém enfatizar que essas associações só se tornaram possíveis por apresentarem consistência técnica, porque nossa análise estilística teve um suporte semiótico-pragmático. Procuramos ler os textos musicais dialogicamente, isto é, consideramos sua leitura num contexto maior: histórico, cultural, ideológico, etc. do qual pudemos extrair a noção de que sentido e sentimentos estão a serviço dos propósitos perseguidos na realização e na compreensão das letras estudadas e na metalinguagem de outras letras.

No entanto, a linguagem plural de algumas letras, em muitos momentos, deixou-nos em situações delicadas de entendimento no que tange à veracidade / viabilidade de nossas conclusões, mas a cada verso tínhamos a sensação de estar descobrindo algo inusitado, que poderia ser associado a *outro algo* que fora visto anteriormente por outros estudiosos. Isso se sucedeu porque encaramos a Estilística como um instrumento crítico de análise. Nosso propósito, entretanto, não era o de julgar, mas analisar, discutir e identificar determinados usos da/na obra de Chico Buarque que nos remetesse à estrutura das *cantigas de amigo*. Algumas letras eleitas pela temática, por exemplo, não apresentavam *eu-lírico*, e, embora versassem sobre a mulher, não foram incluídas exatamente por essa ausência, como foi o caso de “Mar e Lua”. Uma belíssima composição sobre o direito à escolha sexual, pois contava a história de duas meninas lésbicas que se suicidaram por não suportarem as pressões sociais. E Chico confidenciou que a escreveu por se sentir sensibilizado quando leu sobre isso: *ele a fez baseando-se numa crônica que ele mesmo havia lido* (Carvalho, 1984: 95).

Nesse sentido, podemos dizer que, na música de Chico Buarque, encontram-se muitas vozes que constituem a sociedade feminina brasileira. Vozes, daqueles que, em princípio, não têm voz, que são calados pela repressão emocional, social, econômica e política. Vozes daqueles que não conseguem dizer, dos que são marginalizados no sistema. A obra de Chico é plural pelos diversos enfoques que ela acolhe e revela e também pelas visões assumidas tanto da condição masculina como da feminina. A mãe, por exemplo, pode ser aquela que o busca o filho desaparecido (“Angélica”); aquela que, como quase todas as mães, é “cega” em relação ao comportamento do filho (“O Meu Guri”) ou mesmo aquela que renega a maternidade (“Uma Canção “Desnaturada”). Podemos dizer, então, que o diálogo com o *Outro* é o mote das músicas de Chico que priorizam a voz alheia, seja do homem, seja da mulher, seja mesmo da cultura popular.

E é esse aspecto cultural popular somado à voz feminina que direcionaram nossa pesquisa para a presença de marcas medievais, mais especificamente as *cantigas de amigo*, na obra de Chico Buarque, que parece remeter-nos, em muitos momentos, aos trovadores com as suas inúmeras possibilidades de amar (os múltiplos eus-líricos estudados aqui) e, conseqüentemente, suas tantas “trovas” que não só cantavam como também realizavam o próprio amor.

Destarte, a referência ao cantar trovadoresco fica sugerida não pela estrutura *ipsis literis* das cantigas de amigo, mas pela temática, pela ambiência, por traços mais generalizantes desse tipo textual. O cantar no feminino, excetuando-se sua presença na milenar poesia chinesa, tem sua maior representação na literatura medieval galego-portuguesa, expressa nas *cantigas de amigos*. Seu caráter autóctone lhe dá um *status quo* de originalidade entre as cantigas das demais regiões. Chico Buarque resgata essa tradição e dá-lhe nova “roupagem”, nova “couraça”, numa linguagem matemática, podemos dizer que ele pega essa temática como uma perspectiva cônica e abre-lhe diferentes “pontos de fuga”; daí nascerem os diferentes eus-líricos femininos de sua obra, tal como era também nas cantigas de amor, pois a pastorela, a alva, a romaria, a bailada eram cantigas de amor, logo com um *eu-lírico* feminino, mas com temáticas diferentes. O que Chico Buarque fez, na verdade, foi atribuir outras características femininas a esse *eu-lírico* feminino, atualizando-o no momento histórico, social e político atual.

Nesse sentido, gostaríamos de esclarecer que o objetivo dessa tese, além de apontar os traços medievais presentes na obra de Chico Buarque, foi o de despertar, também, uma maior consciência das imensas possibilidades de expressão na obra buarqueana, e ver como a expressividade da língua constitui um passo inicial para a compreensão e valoração dos textos literários. Segundo diz Guiraud, *sem ser o objeto nem o fim único da análise estilística, o estudo dos valores expressivos e de seus efeitos é a tarefa maior do estilólogo e o ponto de partida indispensável de toda crítica literária* (Apud: Martins, 1997: 24).

E, como última palavra, queremos acrescentar uma música de Gilberto Gil “Super-Homem (a canção)” (Góes, 1982: 70):

*Um dia
Vivi a ilusão de que ser homem bastaria
Que o mundo masculino tudo me daria*

Do que eu quisesse ter

*Que nada
Minha porção mulher, que até então se resguardara
É a porção melhor que trago em mim agora
É que me faz viver*

*Quem dera
Pudesse todo homem compreender, oh, mãe, quem dera
Ser o verão o apogeu da primavera
E só por ela ser*

*Quem sabe
O Superhomem venha nos restituir a glória
Mudando como um deus o curso da história
Por causa da mulher*

Desvendar a alma feminina é uma tarefa árdua para o homem, e foi revestido *dessa porção mulher* que Chico Buarque marcou um dos seus traços poéticos mais fortes, o mais evidente talvez, ou o que mais salta aos olhos, pois poucos souberam traduzir tão bem a alma feminina quanto ele. Cantar no feminino não diminui o homem, ao contrário, torna-o um Super-Homem, pois o homem é impelido a desvendar uma natureza oposta da sua, tal como fizeram os trovadores galego-portugueses, numa época em que a mulher não tinha voz, nem nome (sua identidade social só ocorreria após o casamento). Nesse sentido, mais que do que demonstrar sensibilidade poética, o homem trovador direciona sua poesia numa perspectiva anímica, pois vai além do social e do material. Busca, dentro de si mesmo, a sensibilidade de uma alma nua, andrógena, que reflete os pólos opostos, não só da sexualidade, como também da mentalidade e das diferentes formas de se sentir o amor. Então, podemos dizer que a alma de Chico Buarque e de tantos outros trovadores poderia ser definida na voz de Pepeu Gomes: *Olhe tudo o que aprendi / E um belo dia eu vi / Que ser um homem feminino / Não fere o meu lado masculino / Se Deus é menina e menino / Sou masculino e feminino.*

REFERÊNCIAS

- ALBALAT, Antonio *A Formação do Estilo*. 4ª ed. Lisboa: Livraria Clássica. 1928.
- ABREU, Antônio Suárez . *A Arte de Argumentar — gerenciando razão e emoção*. São Caetano do Sul: Ateliê Editorial.2000..
- ALONSO, Amado *Materia y Forma en Poesía*. 3ª ed. Madrid: Gredos 1965.
- ALONSO, Dámaso *Poesia Espanhola*. Rio de Janeiro: INL, 1960.
- ARAÚJO, Murillo. *A Arte do Poeta*. 4ª ed. Rio de Janeiro: Livraria São José. .1973..
- ARISTÓTELES *Arte Retórica e Arte Poética*. 14ª ed. Rio de Janeiro: Ediouro.1998..
- AUGUSTINI, Carmem Lúcia Hernandes. *A Estilística do Discurso e da Gramática*. Campinas: Pontes. 2004.
- AZEREDO, José Carlos *Fundamentos de Gramática do Português*. Rio de Janeiro: Zahar, 2000.
- BALLY, Charles *Traité de Stylistique Française*. 3ª ed. Paris: Klincksieck. V. 1. 1951.
- _____ *El Lenguaje y la Vida*. 3ª ed. Buenos Aires: Losada. 1957.
- BARBUDA, Pedro Júlio. *Estilística*. Bahia: Dois Mundos. 1907.
- BARROS, Diana Luz Pessoa de. *Teoria Semiótica do Texto*. São Paulo: Ática (Fundamentos). 1994.
- BARTHES, Roland *Elementos de Semiologia*. 2ª ed. São Paulo: Cultrix. 1972.
- _____ *O Grau Zero da Escrita*. Lisboa: Edições 70. 1973.
- BECHARA, Evanildo. *Moderna Gramática Portuguesa*. 37ª ed. Revista e ampliada. Rio de Janeiro: Lucerna. 1999.
- BERTRAND, Denis *Caminhos da Semiótica Literária* (2003). Bauru: EDUSC. 2003.
- BILAC, Olavo & PASSOS & Guimaraens. *Tratado de Versificação*. 8ª ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves. 1944.
- BOSI, Alfredo. “O signo no som”. *In: Acta Semiotica et lingvistica*. Revista Internacional de Semiótica e Lingüística. São Paulo: HUCITEC. Vol. 1 (1). 1997.
- BOUSOÑO, Carlos. *Teoría de la Expresión Poética*. Madrid: Gredos. 1966.
- BUENO, Francisco da Silveira. *Estilística Brasileira*. São Paulo: Saraiva.1964.

- _____. *Gramática Normativa da Língua Portuguesa*. 7ª ed. Revista. São Paulo: Saraiva. 1968.
- BURNS, Edward Macnaal. *História da Civilização Ocidental*. Rio de Janeiro: Globo. 1968.
- CAFEZEIRO, Edwaldo. “O texto e seus teares”. In: VALENTE, André Crim (org.). *Aulas de Português — perspectivas inovadoras*. Petrópolis: Vozes. 1999.
- CALDAS, Waldenyr. *Iniciação à Música Popular Brasileira*. 2ª ed. São Paulo: Ática (Série Princípios). 1989.
- CARVALHO, Amorim de. *Problemas de Versificação*. Coimbra: CLB. 1981.
- _____. *Teoria Geral da Versificação: a metrificação e a rima*. Lisboa: Império Editorial. VOL. I. 1987a.
- _____. *Teoria Geral da Versificação: as estrofes, os sistemas estróficos e a história da versificação*. Lisboa: Império Editorial. VOL. II. 1987b.
- _____. *Tratado de Versificação Portuguesa*. 6ª ed. Coimbra: Almedina. 1991.
- CARVALHO, Gilberto de. *Chico Buarque: análise poético-musical*. 3ª ed. Rio de Janeiro: Codecri. 1984.
- CASTAGNINO, Raúl (1971). *Análise Literária*. 2ª ed. São Paulo: Mestre Jou. 1971.
- CHAVES DE MELO, Gladstone. *Ensaio de Estilística da Língua Portuguesa*. 3ª ed. Rio de Janeiro: PADRÃO. 1976.
- CHOCIAY, Rogério. *Teoria do Verso*. São Paulo: MacGraw-Hill do Brasil. 1974.
- CLEMENTE, Irmão Elvo. *Caminhos da Estilística*. Porto Alegre: PUC-RS. 1959.
- COHEN, Jean. *Estrutura da Linguagem Poética*. São Paulo: Cultrix. 1974.
- CONDE, Gustavo. “Do Riso Cancionista em Chico Buarque”. In: FERNANDES, Rinaldo de (org.). *Chico Buarque do Brasil*. Rio de Janeiro: Garamond. 2004.
- CRESSOT, Marcel. *O Estilo e suas Técnicas*. Lisboa: Edições 70. 1980.
- CRYSTAL, David & DAVY, Derek. *Investigating English Style*. Londres: Longman. 1969.
- CUNHA, Celso. *Estudos de Poética Trovadoresca — versificação e ecdótica*. Rio de Janeiro: INL. 1961.
- _____. *Língua e Verso. Ensaio*. Rio de Janeiro: Livraria São José. 1963.
- _____. *Significância e Movência na Poesia Trovadoresca: questões de crítica textual*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro. 1985.

- DELAS, Daniel & Jacques FILLIOLET. *Linguística e Poética*. São Paulo: Cultrix. 1975.
- DOURADO, Autran. *Poética do Romance. Matéria de Carpintaria*. São Paulo: DIFEL. 1976.
- DUBOIS, Jean *et al* (1974). *Retórica Geral*. Trad. Carlos Moisés *et al*. São Paulo: Cultrix, 1974.
- ENKVIST, Nils Erik *et al*. *Linguística e Estilo*. São Paulo: Cultrix. 1970.
- FERNANDES, José & BATISTA, Orlando Antunes. *A Polifonia do Verso*. Rio de Janeiro: Âmbito Cultural Edições Ltda. 1978.
- FERNANDEZ, Sonia Inez G.. “A tradição trovadoresca na expressão do imaginário: a canção de Chico Buarque”. IN: MALEVAL, M^a do Amparo Tavares. *Estudos Galegos 4*. Niterói: EDUFF. 2004.
- FILHO, Leodegário A. de Azevedo. *A Técnica do Verso em Português*. Rio de Janeiro: Gráfica Olímpica. 1971.
- FILIPAK, Francisco. *Teoria da Metáfora*. Curitiba: Livros HDV. 1984.
- FIORIO, Nilton Mario. *Semântica e Estilística para Universitários*. Goiás: UCG. 2000.
- FONTES, Maria Helena Sansão. *Sem Fantasia: Masculino-Feminino em Chico Buarque*. 2^a ed. Rio de Janeiro: Graphia. 2003.
- FREITAS, Luciana Eleonora de. “Carnavalização no cancionário de Chico Buarque”. In: FERNANDES, Rinaldo de (org.). *Chico Buarque do Brasil*. Rio de Janeiro: Gramond. 2004.
- GALVÃO, Jesus Bello. *Subconsciência e Afetividade na Língua Portuguesa*. 3^a ed. Rio de Janeiro: Ao Livro Técnico. 1979.
- _____. *Crítica Estilística e Crítica Literária*. Curitiba: Ed. Ibero-Técnica, 1983.
- GARCÍA, Flavio. *Ler Ferrín, ler Galiza: estudos literários*. Publicações Dialogarts. 2004.
- GÓES, Fred (1982). *Gilberto Gil*. In *Literatura Comentada*. São Paulo: Abril. 1982.
- GOLDSTEIN, Norma. *Versos, Sons, Ritmos*. 10^a ed. São Paulo: Ática. (Série Princípios). 1998.
- GRAMMONT, Maurice.. *Essai de Psychologie Linguistique — style et poesie*. Paris: Librairie Delagrave. 1950.
- _____. *Traité de Phonétique*. 8^a ed. Paris: Delagrave. 1965.

- GUÉNON, René. *The Metaphysical Principles of the Infinitesimal Calculus*. 3ª ed. Toronto: Lighting. Source Inc. 2004.
- GUIRAUD, Pierre. *A Estilística*. São Paulo: Mestre Jou. 1970.
- _____. *A Semiologia*. Lisboa: Presença Editorial. 1973.
- _____. *A Semântica*. 2ª ed. São Paulo: DIFEL. 1975.
- HALLIDAY, Tereza Lúcia. *O que é Retórica*. Coleção Primeiros Passos. São Paulo: Brasiliense. 1990.
- HATZFELD, Helmut. *Bibliografía Crítica de la Nueva Estilística Aplicada a las Literaturas Románicas*. Madrid: Gredos. 1955.
- JAKOBSON, Roman. *Lingüística e Comunicação*. São Paulo: Cultrix. 1969.
- KAYSER, Wolfgang. *Análise e Interpretação da Obra Literária (introdução à ciência da literatura)*. 5ª ed. Coimbra: Arménio Amado. Coleção *Stvdivm*. 1970.
- KOCH, Ingedore. *A Inter-Ação pela Linguagem*. 2ª ed. São Paulo: Contexto. 1995.
- _____. *Argumentação e Linguagem*. 4ª ed. São Paulo: Cortez. 1996.
- LAPA, Manuel Rodrigues. *Miscelânea de Língua e Literatura Medieval Portuguesa*. Rio de Janeiro: INL. 1965.
- _____. *Lições de Literatura Portuguesa: época medieval*. 6ª ed. Coimbra: Coimbra Editora. 1966.
- _____. *Estilística da Língua Portuguesa*. 3ª ed. São Paulo: Martins Fontes. 1991.
- LAPENDA, Mª Clementina. *Níveis Estruturais na Obra Literária*. Recife: Editora Universitária. 1982.
- LAUSBERG, Heinrich. *Elementos de Retórica Literária*. 3ª ed. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian. 1967.
- LEÃO, Ângela Vaz. *Sobre a Estilística de Spitzer*. Belo Horizonte: UFMG. 1960.
- LEVIN, Samuel R. . *Estruturas Lingüísticas em Poesia*. São Paulo: Cultrix. 1975.
- LIMA, Luiz Costa. “A Estilística e Seus Dilemas”. *In: Estruturalismo e Teoria da Literatura*. Petrópolis: Vozes. 1973.
- _____. “A Estilística”. *In: Teoria da Literatura em suas Fontes*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves. 1983.
- LOPES, Edward. *Fundamentos da Lingüística Contemporânea*. São Paulo: Cultrix. 1985.

- _____. *Metáfora. Da Retórica à Semiótica*. 2ª ed. São Paulo: Atual. 1987.
- MACIEL, Diógenes André Vieira. “O teatro de Chico Buarque”. In: FERNANDES, Rinaldo de (org.). *Chico Buarque do Brasil*. Rio de Janeiro: Garamond. 2004.
- MALEVAL, Maria do Amparo Tavares. *Peregrinação e poesia*. Rio de Janeiro: Ágora da Ilha. 1999.
- MÁRIO MARTINS, S.J. (1956). *Estudos de Literatura Medieval*. Braga: Livraria Cruz. 1956.
- MAROUZEAU, J. . *Précis de Stylistique Française*. Paris: Masson et Cie. 1959.
- MARTÍN, Alonso.. *Ciencia del Language y Arte del Estilo*. Madrid: Aguilar. 1953.
- MARTÍN, José Luis. *Crítica Estilística*. Madrid: Gredos. 1973.
- MARTINS, Nilce Sant'Anna. *Iniciação à Estilística*. 2ª ed. São Paulo: T. A. Queiroz Editora. 1997.
- MATOS, Mª Vitalina Leal de. *Introdução aos Estudos Literários*. Lisboa: Verbo. 2001.
- MATTOSO CÂMARA, Joaquim. *Princípios de Lingüística Geral*. 4ª ed. Rio de Janeiro: Livraria Acadêmica. 1973.
- _____. *Contribuição à Estilística Portuguesa*. 3ª ed. Rio de Janeiro: Ao Livro Técnico. 1998.
- _____. *Dispersos*. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 1975.
- MENESES, Adélia Bezerra. *Chico Buarque*. In *Literatura Comentada*. São Paulo: Abril. 1980.
- _____. *Figuras do Feminino na Canção de Chico Buarque*. 2ª ed. Paulo: Ateliê Editorial. 2001.
- _____. *Desenho Mágico: poesia e política em Chico Buarque*. 3ª ed. São Paulo: Ateliê Editorial. 2002.
- _____. “Chico Buarque: poeta do social e do feminino”. In: De CARLI, Ana Mery Sehbe & RAMOS, Flávia Brocchetto (orgs.) *Palavra Prima: As faces de Chico Buarque*. Caxias do Sul: EDUCS. 2006.
- MICHELETTI, Guaraciaba (org.) *Estilística: um modo de ler... poesia*. 2ª ed. São Paulo: Andross. 2006.
- MOISÉS, Massaud. *A Literatura Portuguesa*. 8ª ed. São Paulo: Cultrix. 1970.
- MONGELLI, Lênia Márcia . "Quem é a Leonoreta de Cecília Meireles". In: MALEVAL, Maria do Amparo Tavares (org.). *Atualizações da Idade Média*. Rio de Janeiro: Ágora da Ilha. 2000.

- MONTEIRO, José Lemos. *A Estilística*. São Paulo, Ática (Fundamentos). 1991.
- _____. “O Percurso da Estilística”. In: VALENTE, André Crim (org.). *Língua, Linguística e Literatura*. Rio de Janeiro: EDUERJ. 1998.
- _____. *Estilística: manual de análise e criação literária*. Petrópolis: Vozes. 2005.
- MORAES, J. Jota de . *O que é Música*. 3ª ed. São Paulo: Brasiliense. 1985.
- MOREJÓN, Júlío García . *Límites de la Estilística*. São Paulo: EDIGRAF. 1961.
- MURRY, J. Middleton . *O Problema do Estilo*. Rio de Janeiro: Acadêmica. 1968.
- NÓBREGA, Mello . *Rima e Poesia*. Rio de Janeiro: INL. 1965.
- NOGUEIRA, Rodrigo de Sá .*Elementos para um Tratado de Fonética Portuguesa*. Lisboa: Imprensa Nacional. 1938.
- NUNES, José Joaquim .*Cantigas dlamigo dos Trovadores Galego-Portugueses*. Coimbra: Imprensa da Universidade. VOL.I. 1928a
- _____. *Cantigas dlamigo dos Trovadores Galego-Portugueses*. Coimbra: Imprensa da Universidade. VOL.II. 1928b.
- PEIRCE, Charles Sanders. *Semiótica e Filosofia*. 9ª ed. São Paulo: Cultrix. 1993.
- PINTO, Edith Pimentel. *A Gramatiquinha de Mário de Andrade: texto e contexto*. São Paulo: Duas Cidades. 1990.
- PLEBE, Armando & Pietro EMANUELE. *Manual de Retórica*. São Paulo: Martins Fontes. 1992.
- POSSENTI, Sírio. *Discurso, Estilo e Subjetividade*. São Paulo: Martins Fontes. 1993.
- PROENÇA, M. Cavalcanti. *Ritmo e Poesia*. Rio de Janeiro: Simões. 1955.
- RAMOS, Flávia Broccheto. “Canções de Chico: ludismo e nomeação”. In: De CARLI, Ana Mery Sehbe & RAMOS, Flávia Broccheto (orgs.) *Palavra Prima: As faces de Chico Buarque*. Caxias do Sul: EDUCS. 2006.
- REBOUL, Olivier. *Introdução à Retórica*. São Paulo: Martins Fontes. 1998.
- REHFELDT, Gládis Knak. *Polissemia e Campo Semântico: estudo aplicado aos verbos de movimento*. Porto Alegre: EDURGS. 1980.
- REI, Claudio Artur O.. *Etimologia das Figuras de Linguagem*. Monografia de conclusão de graduação. Rio de Janeiro: UERJ. 1989.
- _____. *A Palavra Caetana: estudos estilísticos*. Rio de Janeiro: UERJ. (Dissertação de Mestrado). 2002.

- _____. “Estilística” In: SOUZA, Jorge Máximo. *Língua Portuguesa: Semântica*. Rio de Janeiro: Editora Rio & Saraiva. (Coleção Resumido). 2006.
- RIBEIRO, João. *Estética da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: S.A.A.Noite. s/d.
- RIBEIRO, Joaquim. *Teoria e Hermenêutica Literária*. Rio de Janeiro: J.Ozon + Editor. 1969.
- RIFFATERRE, Michael. *Estilística Estrutural*. São Paulo: Cultrix. 1973.
- SAID ALI, M.. *Meios de Expressão e Alterações Semânticas*. Guanabara: FGV. 1971.
- _____. *Versificação portuguesa*. São Paulo: EDUSP. 1999.
- SANTAELLA, Lúcia. *O que é Semiótica*. São Paulo: Brasiliense. 1983.
- _____. *A assinatura das Coisas — Peirce e a literatura*. Rio de Janeiro: Imago. 1992.
- _____. *Teoria Geral dos Signos*. São Paulo: Ática (Ensaio). 1995.
- SANT'ANNA, Afonso Romano de. *Música Popular e Moderna Poesia Brasileira*. 3ª ed. Petrópolis: Vozes. 1984.
- SAUSSURE, Ferdinand.. *Curso de Lingüística Geral*. São Paulo: Cultrix. 1969.
- SILVA, Anazildo Vasconcelos da. *A Poética de Chico Buarque*. Rio de Janeiro: Sophos. 1974.
- _____. *A Lírica Brasileira no Século XX*. Campos do Jordão: Vertente. 1998.
- SILVA, Cristina Mainardi. “Neotrovadorismo: Manifestação pós-moderna?” In: MALEVAL, Mª do Amparo Tavares (org.). *Atas. III Encontro de Estudos Medievais da ABREM*. Rio de Janeiro: Agora da Ilha. 2001.
- SILVEIRA, Sousa da. *Lições de Português*. 7ª ed. Rio de Janeiro: Livros de Portugal. 1964.
- SIMÕES, Darcília. “O Paralelismo como Recurso Estilístico das Cantigas de Martim Codax”. In: *Anais do Congresso Nacional de Filologia e Lingüística*. pp. 22-31. 1998.
- _____. *Novos Estudos Estilísticos de I-Juca-Pirama (Incursões Semióticas)*. Dialogarts. 2005.
- _____. “Aulas de português em ritmo de música”.. In: XX Jornada nacional de Estudos Lingüísticos do Nordeste, João Pessoa. *XX Jornada nacional de Estudos Lingüísticos. João Pessoa — PB: Idéia*, p. 619-627. 2006a.
- _____. (org.). *Língua e Estilo de Elomar*. Rio de Janeiro: Dialogarts.2006b.
- _____. *Português se aprende cantando*. (no prelo).

- SOUSA, Marcondes Rosa. *Elementos de Fonoestilística*. 3ª ed. Fortaleza: edições universitárias. 1973.
- SPINA, Segismundo. *Apresentação da Lírica Trovadoresca*. Rio de Janeiro: Acadêmica. 1956.
- _____. *Presença da Literatura Portuguesa—I: Era Medieval*. 2ª ed. São Paulo: Difusão Européia do Livro. 1966.
- _____. *Manual de Versificação Românica Medieval*. Guanabara: Gernasa. 1971.
- _____. *Iniciação na Cultura Literária Medieval*. Guanabara: Grifo. 1973.
- _____. *Introdução à Edótica (crítica textual)*. São Paulo: Cultrix. 1977.
- _____. *A Lírica Trovadoresca*. 4ª ed. São Paulo: EDUSP. 1996.
- _____. *A Cultura Literária Medieval*. 2ª ed. São Caetano do Sul: Ateliê Editorial. 1997.
- SPITZER, Leo.. *La Enumeración Caótica em la Poesía Moderna*. Buenos Aires. 1945.
- _____. *Lingüística e Historia Literaria*. 2ª ed. Madrid: Gredos. 1961.
- STAIGER, Emil.. *Conceitos Fundamentais da Poética*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro. 1975.
- STRUNK JR., William. *The Elements of Style*. Nova Iorque: The Macmilian Company. 1959.
- SUHAMY, Henri. *Les Figures de Style*. 2ª ed. Paris: PUF (*Que sais-je?*). 1983.
- SUMPF, Joseph. *Introduction à la Stylistique du Français*. Paris: Larousse. 1971.
- TAVANI, Giuseppe. *Trovadores e Jograis — introdução à poesia medieval galego-portuguesa*. Portugal: Editorial Caminho. 2002.
- ULLMANN, Stephen. *Précis de Sémantique Française*. 3ª ed. Berna: A. Franke S.A. 1965.
- _____. *Lenguaje y Estilo*. Madrid: Aguilar. 1968.
- VALENTE, André Crim. *A linguagem Nossa de Cada Dia*. Petrópolis: Vozes. 1997.
- VERDONK, Peter. *Stylistics*. Oxford: University Press. 2002.
- VIEIRA, Yara Frateschi.. *Poesia Medieval: literatura portuguesa*. São Paulo: Global. 1987.
- VILANOVA, José Brasileiro Tenório. *Aspectos Estilísticos da Língua Portuguesa*. Recife: Casa da Medalha. 1977.

VILELA, Mário & KOCH, Ingedore Villaça. *Gramática da Língua Portuguesa*. Coimbra: Almedina. 2001.

VOSSLER, Karl. *Filosofía del Lenguaje*. 2ª ed. Buenos Aires: Losada. 1947.

WARTBURG, Walter von & ULMANN, Stephen. *Problemas e Métodos de Lingüística*. São Paulo: Difel. 1975.

YLLERA, Alicia. *Estilística, Poética e Semiótica Literária*. Coimbra: Almedina. 1979.

ZAPPA, Regina. *Chico Buarque: para todos*. Rio de Janeiro: Relume Dumará. 1999.

DICONÁRIOS

CAMPOS, Geir . *Pequeno Dicionário de Arte Poética*. 3ª ed. São Paulo: Cultrix. 1978.

CIVITA, Victor (editor). *Dicionário de Mitologia Greco-Romana*. 2ª ed. São Paulo: Abril Cultural. 1976.

CUNHA, Antônio, Geraldo. *Dicionário Etimológico Nova Fronteira da Língua Portuguesa*. 2ª ed. 9ª impressão. Rio de Janeiro: Nova Fronteira. 1997.

DUBOIS, Jean *et al.* *Dicionário de Lingüística*. 8ª ed. São Paulo: Cultrix. 2000.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Novo Dicionário da Língua Portuguesa*. 2ª ed. / 35ª impressão, São Paulo: Nova Fronteira. 1996.

LANCIANI, Giulia & TAVANI, Giuseppe. *Dicionário da Literatura Medieval Galego-Portuguesa*. 2ª ed. Lisboa: Editorial Caminho. 1993.

MORIER, Henri. *Dictionnaire de Poéthique e Réthorique*. 5ª ed. Paris: PUF. 1998.

OBATA, Regina. *O Livro dos Nomes: dicionário onomástico*. São Paulo: Círculo do Livro. 1986.

SOUTO MAIOR, Mário. *Dicionário do Palavrão e Termos Afins*. 7ª ed. Rio de Janeiro: Record. 1988.

REFERÊNCIAS LITERÁRIAS

ALMEIDA, Guilherme de. *Livro de horas de sóror dolorosa: "A que morreu de amor"*. São Paulo (SP): J.W. Rodrigues Ornavit. 19206

AZEVEDO, Álvares de. "O Poema do Frade". In: BUENO, Alexei (org.). *Álvares de Azevedo: obra completa* de. Rio de Janeiro: Nova Aguilar. 2000.

- ANDRADE, Carlos Drummond. *Antologia Poética*. 53ª ed. Rio de Janeiro: Record. 2004.
- BANDEIRA, Manuel. *Poesia Completa e Prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar. 1983.
- CORREIA, Natália. *Cantares dos Trovadores Galego-Portugueses*. Lisboa: Editorial Estampa. 1978.
- GIBRAN, Gibran Khalil. *O Profeta*. 3ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira. 1966.
- GUERRA, Gregório de Matos. *Poemas Satíricos*. São Paulo: Martin Claret. 2004.
- HOLANDA, Chico Buarque de & GUERRA, Ruy. *Calabar: o elogio da traição*. São Paulo: Círculo do Livro. 1973.
- _____. & PONTES, Paulo. *Gota d'Água*. São Paulo: Círculo do Livro. 1975.
- _____. *Ópera do Malandro*. São Paulo: Círculo do Livro. 1978.
- MOAES, Vinicius. *As Coisas do Alto*. São Paulo: Companhia das Letras. (Coleção Vinicius de Moraes: O poeta da paixão). 1996a
- _____. *Antologia Poética*. São Paulo: Companhia das Letras. (Coleção Vinicius de Moraes: O poeta da paixão). 1996b.
- PESSOA, Fernando. *Poemas escolhidos*. In: BARBOSA, Frederico (sel. e org.). *Coleção LIVROS O Globo*. Santiago del Chile: O Globo/Klick Editora. 1997.
- RIBEIRO, João Ubaldo. *Viva o povo Brasileiro*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira. 1984.