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

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

INÊS VALÉRIA BRONOSKI

AGRADECIMENTOS
À minha família pelo apoio constante;
Aos amigos, pelo carinho;
À Professora Odília, orientadora e amiga;
À Professora Elba, amiga e incentivadora;
Aos professores do Mestrado em Literatura Brasileira da UFSC,
Aos Professores do Núcleo da Área Norte,
À Equipe do PDE

RESUMO

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

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

ABSTRACT

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

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

A DUPLA FACE TROVADORESCA DE CHICO BUARQUE:
O *EU* FEMININO E A REPRESENTAÇÃO DA MULHER
(E *"ecos e reverberações"* da poesia medieval portuguesa em Chico Buarque)

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

Justificar as liberdades poéticas de considerar as letras das canções como poema, de estabelecer uma construção teórica capaz de legitimar tal posicionamento e, sobretudo, de referir-se a algumas letras da música popular brasileira contemporânea como portadoras de vestígios de elemento estrutural, formal e temático do cancioneiro medieval português constitui tarefas não fáceis, e a matéria das propostas não é pacífica. Algumas ponderações de caráter teórico são aqui apresentadas para lidimar o trabalho desejado. Essas ponderações configuram-se em duas ordens: a primeira diz respeito à circunstância de fazer a separação de letra e de música das canções, e a segunda, de buscar, no cancioneiro de Chico Buarque, a comprovação de "ecos e reverberações" os vestígios, da poética trovadoresca medieval portuguesa. A expressão "ecos e reverberações", usada por Bakhtin para designar a presença em um texto "de outros enunciados com os quais se relaciona pela comunhão da esfera da comunicação verbal", é empregada aqui

com a mesma dimensão semântica de "vestígios" (BAKHTIN, Mikail. **Estética da criação verbal**. 1992. p. 317).

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

Essa partição é abordada por Paul Zumthor e Charles Perrone, no cenário internacional, e por Affonso Romano de Sant'Anna e Nelson Ascher, no cenário nacional. Charles Perrone considera que "a poesia da canção e a poesia destinada à leitura possuem origens históricas comuns e mantêm muitas afinidades", mas admite, de um lado, o fato de as situações não serem "exatamente iguais" e sem "deixar de lado as distinções necessárias, existem diversos modos pelos quais um texto musical pode ser tratado como uma unidade literária" (PERRONE, Charles. **Letras e letras da música popular brasileira.** 1988. p. 11), e, de outro, a possibilidade de uma letra "ser um belo poema mesmo tendo sido destinada a ser cantada" (p. 16). Para Paul Zumthor, poeta é aquele que compõe ou diz o texto, ou ainda que é capaz de "compor uma música sobre ele, cantá-lo ou acompanhá-lo com instrumentos" (ZUMTHOR, Paul. **Introdução à poesia oral**. 1997. p. 221).

Daí a mão dupla de musicar um poema ou de separar a letra de seu contexto musical. Lembra-se a circunstância de a poesia estar ligada à música, quando o poeta usava a lira "para cantar os seus versos"; porém, com o tempo, música e poesia separaram-se, cada uma adquirindo autonomia, "a música retendo elementos poéticos; a poesia conservando elementos musicais" (TELES, Gilberto Mendonça. **A retórica do silêncio**: teoria e prática do texto literário. 1979. p. 126).

Outro estudioso do assunto, Nelson Ascher, registra posturas diversas, pois de modo diferente dos franceses e dos americanos que não admitem considerar letra de música como poesia, e dos hispânicos que só consideram a composição musical de protesto como poesia, no Brasil ocorre o enfrentamento dessas posturas antagônicas: de um lado, "vanguardistas" da universidade e da esquerda que identificam a produção lírica de Caetano ou de Chico como

poesia; e, de outro, "escritores e críticos literários", de pensamento conservador, que consideram tal postura "escandalosa" (ASCHER, Nelson. **Letra de música é ou não é, enfim, poesia?** 2002. p. E2).

Para reforço à possível partição de letra e música, cita-se o estudo *Música popular e moderna poesia brasileira*, de Affonso Romano de Sant'Anna, no qual testemunha a participação de poetas vinculados à música popular em "ensaios e poemas", em "júris de festivais" e em "catequeses teóricas"; e o reconhecimento, pelas universidades e pelas escolas de ensino médio, da viabilidade de o texto "da música ser esteticamente analisado" (SANT'ANNA, Affonso Romano de. **Música popular e moderna poesia brasileira**. 1977, p. 97), e analisado como poema.

Estudiosa do trovadorismo medieval português – de certa maneira esse trovadorismo configura-se como outra vertente –, Natália Correia (CORREIA, Natália. **Cantares dos trovadores galego-portugueses**, 1978) infere que a ação de cantar o poema, atitude comum na Antiguidade Clássica, dividiu-se, a partir da Idade Média, em música de uma parte e poema de outra. Ao tratar das cantigas trovadorescas medievais, Paul Zumthor aponta tal ambigüidade, pois "o texto poético antigo" foi transmitido, alguns com "notação musical" e "a maioria sem ela" (ZUMTHOR, p. 62) permitindo considerar que, na atualidade, mesmo sem ter-se ouvido a interpretação sonora da canção, aceita-se a mesma, fora de seu contexto musical, como poema. Em estudo sobre o amor na poesia cortesã, Octavio Paz testemunha o desejo dos poetas de serem "entendidos pelas damas" ao comporem poemas, acompanhados por música, contudo, admite não ter sido com música que eles chegaram até nós (PAZ, Octavio. **A dupla chama**: amor e erotismo. 1994. p. 71). Também, Ledo Ivo afiança ser a poesia medieval acompanhada de dança e música, o que permite categorizar Chico Buarque e Gilberto Gil como poetas, pois ambos fazem "poesia com música"[1].

Outra face é concernente à possibilidade de leitura dos vestígios do cancioneiro medieval português nas letras de algumas canções de Chico

---

[1] IVO, Ledo. A poesia na língua portuguesa. In: SEMINÁRIO SOBRE A LÍNGUA PORTUGUESA: DESAFIOS E SOLUÇÕES. Transcrição: Tânia Lúcia Oliveira Barreto. São Paulo: Centro de Integração Empresa-Escola, 31 maio 1999. Disponível em: <http://www.academia.org.br/poesia.htm>. Acesso em: 5 maio 2003.

Buarque. A perspectiva assenta-se na visão de um novo texto literário reproduzir, de forma, de tonalidade e de intensidade variáveis, outros textos produzidos antes. Recorda-se aqui o fato de essa visão de intertextualidade estar assentada no dialogismo de Mikail Bakhtin; porém, só adquire maior visibilidade a partir de estudos do grupo *Tel Quel*, na França, durante a década de 60, estudos esses publicados em *Théorie d'ensemble*, reunindo textos de Kristeva, Barthes, entre outros, em torno do assunto.

Responsável pela cunhagem da expressão "intertextualidade", Julia Kristeva assevera a inscrição de todo texto literário em um conjunto de textos, findando por configurar "uma escritura-réplica (função ou negação) de um outro (ou de outros) texto(s)". O autor, pelo "modo de escrever", revela o leitor "do *corpus* literário anterior ou sincrônico": de um lado, ele passa a viver "na história" e, de outro, "a sociedade se escreve no texto" KRISTEVA, Julia. **Introdução à semanálise**. 1974. p. 98.

Esse caráter mais amplo do ler direciona a leitura. As pesquisas de Kristeva tiveram como ponto de partida o pensamento de Bakhtin sobre o "dialogismo" fundado na circunstância de cada novo texto "refutar", "confirmar" ou "complementar" sua dependência de outros (BAKHTIN, p. 316). Para o teórico, tudo o que se diz ou se escreve já foi dito ou escrito, e esse relacionamento de um texto com outros textos cria uma rede de referências, tornando possível uma leitura capaz de aproximar obras, escritas em tempo e em espaço distintos, pois, se "os enunciados não são indiferentes uns dos outros, nem auto-suficientes, são mutuamente conscientes e refletem um ao outro" (p. 314). Afirma, também, a circunstância de o enunciado acusar vestígios, "ecos e reverberações de outros enunciados, com os quais se relaciona pela comunhão da esfera da comunicação verbal" (p. 317).

Em Roland Barthes, lê-se a assertiva de o texto ser "um espaço de dimensões múltiplas, onde se casam e se contestam escrituras variadas, das quais nenhuma é original", concluindo ser o texto um "tecido de citações, saídas dos mil focos da cultura" (BARTHES, Roland. **O rumor da língua.** 1988. p. 68-69). Também, no ensaio sobre a novela *Sarracine*, de Balzac, afirma Barthes que "o texto único vale por todos os textos da literatura, não porque os representa (os abstrai ou os iguala), mas porque a própria literatura é sempre um único texto". E, mais adiante, assevera a possibilidade de cada texto fundar

"uma perspectiva (de fragmentos, de vozes vindas de outros) textos, de outros códigos), cujo ponto de fuga é sempre transladado, misteriosamente aberto: cada texto (único) é a própria teoria (e não o simples exemplo) dessa fuga, dessa diferença que, sem se conformar, volta indefinidamente" (BARTHES, Roland. **S/Z**. 1992. p. 45-46).

Este trabalho investe, em parte, na presença desse fragmento de outras vozes, desse ponto de fuga, dessa volta indefinida de um texto a outro texto.

Com idêntica posição, Paul Zumthor, apesar de não fazer parte do grupo *Tel Quel*, registra a viabilidade de "cada poema novo" projetar os que o precederam, reorganizar o conjunto e lhes conferir "uma outra coerência" (ZUMTHOR, p. 265). De maneira aproximada à colocação de Zumthor, constata-se que alguns textos de Chico projetam e reorganizam, em minha leitura, aspectos poéticos do cancioneiro medieval português.

Entre os ensaístas brasileiros alinhados à possibilidade da leitura aqui proposta, cita-se Leyla Perrone-Moisés, para quem o ato de escrever é um procedimento capaz de estabelecer liame ou diálogo com textos da "literatura anterior", com textos da literatura "contemporânea" e "entre diferentes literaturas nacionais" (PERRONE-MOISÉS, Leyla. **Flores da escrivaninha**: ensaios. 1990. p. 94). Assim, cada texto produzido pode fundar relações analógicas por "retomadas, empréstimos e trocas", em ordens diferentes, com textos de produções mais antigas.

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

O contato com o cancioneiro de Chico Buarque e a leitura de alguns estudos sobre sua obra poética[2] levam-me a constatar o fato de o autor dispor

---

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

do privilégio de construir sua poética, sob dupla voz, a partir de um *eu* masculino e de outro, feminino. Acerca do último aspecto, devo salientar que, para Adélia Bezerra de Meneses, o compositor "Chico Buarque sempre foi reconhecido como um dos poetas que mais sensivelmente captam e exprimem o feminino traduzindo-o em palavras e música" (MENESES, Adélia Bezerra de. **Figuras do feminino na canção de Chico Buarque**. 2000. Prefácio).

Por outro lado, Charles Perrone testemunha que as canções de Chico Buarque, Caetano Veloso e outros poetas compositores e letristas "vão além dos parâmetros da música popular tradicional, afrontam os conceitos tradicionais e estreitos de poesia e literatura, e redefinem o significado de letras para uma apreciação da poesia brasileira dos anos 60 e 70" (PERRONE, p. 166).

Essa colocação evidencia a postura de considerar possível ler a letra de canção como poesia. Em consonância com a postura crítica adotada por Affonso Romano, a obra de Chico pode ser considerada uma "construção" poética na "confluência entre música e poesia", pois o cenário da música popular brasileira possibilita a permuta de poetas e compositores; por um lado, poetas como Vinicius de Moraes tornam-se compositores e, por outro, "autores como Caetano e Chico se impregnam de literatura". Afiança, também, a possibilidade de dividi-la em duas fases: a primeira, caracterizada pela produção poética "espontânea e ingênua", em que "o poeta" estaria em disponibilidade, "fazendo considerações líricas" sobre a vida; e a segunda, caracterizada pela circunstância de o poeta articular sua obra em "tijolo com tijolo", perfazendo um "desenho lógico" (SANT'ANNA, p. 99).

É interessante ressaltar a duplicidade da poética de Chico na simultaneidade do espontâneo e do construído.

Para o estudo foram lidos com poemas/canções[3] dessas "duas fases". Da primeira fase, "a espontânea": *A Rita*, *Com açúcar, com afeto*, *Ela e sua janela*, *Morena dos olhos d'água*, *Carolina*, *Januária*. Da segunda fase, "a construída": *Cotidiano*, *Atrás da porta*, *Ana de Amsterdam*, *Bárbara*, *Tatuagem*,

---

MENESES, Adélia Bezerra de. **Desenho mágico**: poesia e política em Chico Buarque. São Paulo: Hucitec, 1982.

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

Bem-querer, *Sem açúcar*, *Mulheres de Atenas*, *Olhos nos olhos*, *Geni e o Zepelim*, *Teresinha*, *Aquela mulher*.

A partir da constatação de estudiosos da obra de Chico Buarque, entre os quais aponto Adélia Bezerra de Menezes e Luciana Eleonora de Freitas Calado (CALADO, Luciana Eleonora de Freitas. **Chico Buarque: um moderno trovador.** 2000), firmou-se o desejo de verificar as implicações amorosas da voz do sujeito feminino e, em contraponto a essa postura, as imagens de mulher construídas pela representação de uma voz lírica masculina, e de complementar tal atividade com algumas leituras intertextuais de vestígios do cancioneiro medieval português na poética de Chico: as aproximações do *eu* feminino com a voz de mulher das cantigas de *amigo* e da representação da mulher por um *eu* lírico masculino com as imagens femininas desenhadas nas cantigas de *amor*.

Destaca-se, por antecipação, a circunstância de essas produções de Chico, ao contrário da cantiga de *amigo* em que a voz lírica expressa sentimentos ligados ao cotidiano de mulheres do povo, configurarem vozes de mulheres não definidas em termos de classe social, porém, portadoras de sentimentos amorosos de matizes mais diversificados. Já a representação da figura feminina, construída pela voz masculina, distancia-se um pouco da cantiga de *amor*, pois não cria a imagem de uma mulher abstrata, inalcançável e endeusada, mas a concebe como uma mulher material, desejada e possuída, ainda que dentro de uma visão tradicional de expressão masculina, guardando, contudo, outras aproximações.

Vale lembrar que os estudos pertinentes ao assunto assinalam ser a primeira cantiga de *amigo* datada de 1189; todavia, a marca temporal não leva em conta a longa tradição oral que precedeu à compilação e ao cultivo escrito dessa espécie lírica pelos trovadores da corte galega[4]. Elementos de estrutura, forma e temática dessas poesias coletadas, refundidas ou imitadas nos cancioneiros medievais portugueses, denunciam o período de maturação e as marcas de oralidade. As evidências de antiguidade podem ser detectadas na

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

estrutura (o monólogo de uma mulher enamorada ou o diálogo com a mãe, irmã ou amiga), na forma (a rítmica de esquema poético simples: estrofes repetidas, "retornadas" ou paralelísticas) e na temática sempre repercutida de uma rapariga enamorada que faz do amor a constante de suas confidências ocorridas, quase sempre, de maneira idílica sob flores de árvores diversas em paisagens de espaço aberto aproximadas de fonte, rio e praia ou ocorridas ao longo do percurso das festas religiosas de romaria.

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

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

A leitura das letras de Chico, que memorizei ao longo de sua produção, levou-me, como foi apontado antes, a ponderar dois aspectos instigantes do tema do amor em sua poética que, de certa forma, repetem aspectos da dupla face do cancioneiro popular português, as cantigas de *amigo* e de *amor*, em correspondência com a presença da voz feminina e com a construção de figuras femininas por voz masculina, respectivamente. Assim, as identidades e as analogias, "ecos e reverberações", aqui pontuadas sob forma de vestígios da poética medieval portuguesa em parte da poética de Chico, foram trabalhadas no decorrer das leituras – textual e interpretativa – no cancioneiro do poeta e compositor brasileiro.

Pesquisando em trabalhos monográficos publicados e em dissertações defendidas e editadas referentes à obra do autor, verifiquei que os estudos, em sua maioria, tratam questões de dramaturgia, ficção ou ideologia ligadas à participação nos movimentos de resistência aos governos militares, durante o

período de 1964 a 1985. Apenas, uns poucos ensaios falam de aspectos diferenciados da produção do autor, ocupando-se, umas vezes das formas discursivas e, outras, das questões de gênero. Entre eles, encontram-se alguns estudos já divulgados sobre a presença da mulher no cancioneiro do poeta[5].

Destaco o trabalho de Adélia Bezerra de Meneses, publicado com o título *Figuras do feminino na canção de Chico Buarque*, enfocando as letras moduladas por uma voz feminina e utilizando as vertentes críticas, sociológica e psicanalista, "inevitáveis", segundo a autora, para tratar as "questões de gênero" (MENESES, fragmento constante do prefácio). A mesma escritora já publicou sobre o autor outros trabalhos como *Desenho mágico:* poesia e política em Chico Buarque, e o número especial de *Literatura Comentada* sobre Chico Buarque (1980) promovido pela Editora Abril Educação.

Discorrer sobre qualquer obra implica conhecer alguns aspectos da produção artística e da biografia do autor[6]. Porém, destacar traços da vida de um autor corresponde a enfrentar problema complexo. Limita-se, aqui, a esboçar questionamentos mínimos. Em primeiro lugar, a questão de separar ou de unir o autor como indivíduo da vida real, ou como personagem de sua ficção. Ou reconhecê-lo entre a escritura e a existência? O autor oculta-se, disfarça-se ou desaparece na máscara do narrador lírico? Essas perguntas dimensionam, apenas, alguns aspectos da profundidade do problema e são objeto de reflexão.

Mesmo reconhecendo estar a autoridade do autor sendo substituída ou dividida, no cenário crítico da atualidade, pela autoridade da leitura, considera-se válido o registro de breves traços biográficos e algumas

---

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

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

pontuações de sua produção que não buscam unir ou separar pessoa física e poeta, nem reconhecer Chico entre a escritura e existência, mas objetivam contextualizar, de certa maneira, a produção lírica de Chico Buarque no universo de sua obra.

O poeta compositor nasceu Francisco Buarque de Hollanda em 19 de julho de 1944, na cidade do Rio de Janeiro, filho do historiador Sérgio Buarque de Hollanda e de D. Maria Amélia. Chegou à vida universitária em 1963, tendo freqüentado por três anos o curso de Arquitetura na USP. Participou ativamente dos movimentos populares e estudantis que precederam ao golpe militar de 1964.

Nessa ocasião, já estava envolvido com a música, mas sua produção limitava-se ao meio universitário de São Paulo. Ao ser decretado o Ato Institucional n. 5, em dezembro de 1968, a música popular brasileira sofreu uma intensa represália da censura. Os compositores que, na ocasião, polarizavam a preferência do público jovem, Caetano Veloso e Chico Buarque de Hollanda, tornam-se as vítimas preferidas da censura, sendo obrigados a optar pelo exílio. Foi então para a Europa e voltou em março de 1970 (WERNECK, Humberto. **Chico Buarque, letra e música**, 1989. Este livro inclui *Carta ao Chico*, de Tom Jobim, e *Gol de letras*, do próprio Humberto Werneck) fixando residência no Rio de Janeiro. É um artista polivalente: compõe música, escreve letra, interpreta sua obra poética musical, bem como a de outros compositores, compõe para o teatro musical e para o cinema, e firma-se, também, como autor de textos de teatro e de romances.

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

Chico musicou os seguintes textos dramáticos: *Morte e vida severina*, de João Cabral de Melo Neto, em 1965; *Romanceiro da Inconfidência*, de Cecília Meireles, em 1970; *Os inimigos*, de Máximo Gorki, *O patinho preto*, de Walter Quaglia, e *Pedro pedreiro*, de Renata Pallottini, em 1966; *O&A*, de Roberto Freire, em 1967; *Mulheres de Atenas,* em 1976, e *Murro em ponta de faca*, em 1978, de Augusto Boal; *O Rei de Ramos*, de Dias Gomes, em 1979; *As quatro meninas*, de Lenita Ploncynsky, em 1986, e, em data mais recente,

compõe em parceria com Edu Lobo as letras e as canções para a peça *Cambaio*, dos autores Adriana e João Falcão, em 2001. Traduziu e adaptou o musical infantil *Musicanti*, de Luiz Enríquez e Sérgio Bardotti, em 1977, lançado no Brasil com o nome de *Os Saltimbancos*, em 1981. Colaborou com músicas para a peça *Geni (*No final do ano de 1980, a peça *Geni* estreou com sucesso. O projeto foi arquitetado por Marilena Ansaldi e José Possi Neto, contando com a colaboração de Chico Buarque de Hollanda. O texto baseia-se na música *Geni e o Zepelim*, que Chico escreveu para a *Ópera do malandro* (Ibid., p. 251).

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

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

Participou como ator dos seguintes filmes: *Quando o carnaval chegar*, *Garota de Ipanema*, *Amor vagabundo*, *O mandarim*, *Água e sal*, *Ed Mort*. Com o poema *A bordo do Rui Barbosa,* escrito em 1963–1964 e publicado em 1981, abre-se uma nova face artística de sua produção literária que continua com a publicação, em 1974, da fábula *A fazenda modelo*[7] e, em 1979, do livro destinado ao público infantil *Chapeuzinho Amarelo*. Em 1992, inicia uma nova vertente de produção literária, o romance, outra face do poliédrico de sua arte, ao publicar *Estorvo*. Prossegue na mesma linha de produção, em 1995, com *Benjamin* e, em 2003, com *Budapeste*, todos de grande sucesso junto ao público leitor. O autor escreveu intensa obra musical como compositor e letrista. Todavia, a empreitada que aqui se busca cumprir não abrange a totalidade de sua produção poética, e apenas alguns textos compõem o *corpus*.

Há, ainda, outro aspecto a assinalar: a circunstância de Chico Buarque ter sido considerado, pelas vozes críticas, pelo coro unânime de seus pares e pela voz do povo, como um símbolo da resistência à ditadura militar que dominou o país no período de 1964 a 1985. E, na atualidade, continua a batalha, agora por liberdade de expressão e justiça social. Porém, outras vozes críticas surgem para contestar a posição do poeta e compositor como ícone da resistência ao regime militar e, sobretudo, como representante da vanguarda da música popular brasileira.

Em texto de 21 de junho de 1969, publicado em *O Estado de S. Paulo,* Wilson Martins registra a opinião de Augusto de Campos, para quem, segundo ele, Chico Buarque de Hollanda seria "apenas um retrocesso, um produto temporão da Tradicional Família Musical" (MARTINS, Wilson. **Pontos de vista**. 1994. p. 171). Entretanto, consultando o texto de Augusto de Campos *Balanço da Bossa e outras bossas*, constata-se que o ensaísta fala de Chico estar sendo usado "pelos mecanismos da comunicação de massa, por uma crítica superada, presa a uma visão tímida e saudosista de nossa cultura musical", buscando fazer dele "o último baluarte contra a evolução da música popular".

---

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

Augusto de Campos acrescenta, ainda, que tal baluarte Chico "não merece ser" (CAMPOS, Augusto de. **Balanço da Bossa e outras bossas**. 1978. p. 160).

As diferentes atividades culturais e literárias do autor possibilitam, ao leitor de sua obra, inúmeras opções de estudo capazes de abrir perspectivas em vários campos do conhecimento e da arte literária.

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

O material poético objeto da primeira leitura, na qual interessou destacar o narrador lírico feminino e proceder à leitura interpretativa, foram as seguintes canções, compreendidas aqui com o recorte da letra: *Com açúcar, com afeto*, *Atrás da porta*, *Ana de Amsterdam*, *Bárbara*, *Tatuagem*, *Bem querer*, *Sem açúcar*, *Olhos nos olhos* e *Teresinha*. Destaca-se que alguns títulos expressam circunstâncias quase sempre ligadas à mulher, sendo reforçados pela nominação feminina de alguns poemas/canções. Outros, como *A mais bonita*, *Folhetim*, *O meu amor*, *Palavra de mulher*, *Eu te amo, Cala a boca, Bárbara, Soneto, Pedaço de mim, Sob medida, Bastidores, Já passou, A história de Lily Braum, Imagina só, Meu namorado, Sem fantasia*, apesar de não incluídos foram, em caráter suplementar, considerados na leitura de cunho

analógico por apresentarem elementos semelhantes aos textos da voz lírica feminina.

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

Quanto aos textos da poesia medieval usados nas leituras intertextuais dos vestígios poéticos, a escolha recaiu em várias cantigas de *amigo* e de *amor* que, na minha perspectiva, evidenciaram melhores possibilidades de detectar "ecos e reverberações" em alguns poemas/canções de Chico. A referência dessas cantigas portuguesas alimenta-se em três coletâneas: *Cantares dos trovadores galego-portugueses*, de Natália Correia; *Textos portugueses medievais*, de Corrêa de Oliveira e Saavedra Machado; e *A lírica trovadoresca*, de Segismundo Spina[8].

À medida que se penetra em campo desconhecido, as possibilidades de percorrer o caminho escolhido com certo êxito tornam-se um pouco mais nítidas, porém, multiplicam-se as veredas enganadoras surgidas ao longo do percurso. Daí a necessidade de estabelecer limites e de adotar o método mais adequado à leitura. Dessa maneira, a metodologia reveste-se, em procedimentos de pesquisa e leitura e configura-se em duas ordens processuais: teórica e textual. A primeira baseia-se em vários autores que formatam seu painel teórico; e a segunda, nos processos de seleção de textos de Chico Buarque. Por sua vez, a leitura constitui-se em dupla vertente.

---

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

Uma diz respeito ao lirismo feminino, particularidades, e a outra, à representação feminina, configurações. Em ambas, privilegiam-se elementos estruturais, entretanto, na categoria do sujeito lírico feminino enfocam-se, também, alguns elementos de forma e tema; e na categoria do sujeito lírico masculino, alguns elementos da temática. E, em ambas, pontuam-se, em cotejo com esses aspectos, os vestígios, sob forma de "ecos ou reverberações", de fragmentos poéticos das cantigas do medievalismo português.

Em síntese, respondem-se às perguntas: *por quê*, *quê* e *como* se deseja construir o trabalho.

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

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

Primeiramente, para assinalar que, para alguns críticos, a divisão de cunho artificial entre o discurso musical e o discurso verbal, entre a linha melódica e a letra da canção, configura um problema ainda recente do pensamento crítico moderno, não sendo o mesmo reconhecido por algumas correntes. A fortuna crítica do assunto não é muito abundante, talvez, em decorrência da legitimidade de tal partição não ser unânime entre os críticos.

Entretanto, acredita-se que as teorias documentadas foram suficientes para legitimar essa linha de pesquisa e para servir de embasamento teórico às propostas de leituras cujos resultados passam a ser sintetizados, questionados e refletidos aqui.

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

por tal ausência. A presente proposta reivindica idêntica postura para o cancioneiro de Chico Buarque.

Mas há aqui um outro parêntese importante referente a essa questão.

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

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

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

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

Quanto às diretrizes técnicas da leitura textual, confirma-se que ela se

subdividiu, por sua vez, em duas frentes de trabalho, uma centrada um pouco mais na estrutura de composição e outra centrada no discurso de amor. A última, em seu embasamento teórico, privilegiou o pensamento dos autores citados na unidade inicial e enfatizou a teoria do discurso amoroso, conforme Barthes.

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

Essa perspectiva de um texto ser tributário de outros anteriores no tempo e no espaço assenta-se, como já foi destacado, na visão de estudiosos que, a partir do pensamento de Bakhtin, consideram cada novo texto literário uma reprodução variável em forma, tonalidade e intensidade de textos anteriores.

Em outras palavras, o trabalho embasou-se, em parte, na visão de a obra literária atual poder reproduzir, segundo Bakhtin, "de forma, de tonalidade e de intensidade variáveis", vestígios de outros textos produzidos em espaço ou em tempo distantes, ou em ambos.

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

Apesar de a proposta metodológica estar expressa duas advertências devem ser renovadas, referentes às circunstâncias didáticas.

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

A outra diz respeito à leitura dos vestígios da poética medieval no cancioneiro de Chico que não assume a dimensão de estudo de literatura comparada, no sentido restrito de comparar uma literatura com outra, incluindo

os contextos culturais respectivos. Apesar de, em rigor, não ser um estudo de literatura comparada, emprega-se, no decorrer da leitura intertextual, uma metodologia que se aproxima da comparação sem assumir totalmente os compromissos do método comparativo.

Em decorrência, a leitura linear foi substituída por uma leitura em travessias e correlações de cunho analógico efetuada entre os textos medievais portugueses e os textos do trovador brasileiro produzidos na época atual. Daí a necessidade de diversificar a técnica usada quando das identificações e leituras do *corpus* da técnica empregada na leitura dos vestígios das cantigas, de *amigo* e de *amor*, conforme já citado.

Na seqüência, devo esclarecer que, apesar da inclusão de breves traços da biografia e bibliografia, e da maneira de apresentar o texto lírico de Chico envolvido no contexto da vida do poeta, não considero sua lírica como expressão de sentimentos pessoais, mas de um *eu* indeterminado, uma espécie de sujeito lírico ficcional que, por sua vez, expressa situações existenciais e sentimentos comuns a todo ser humano em idêntica situação.

Ressalta-se que os movimentos estéticos atuais já firmaram não haver arte sem o conflito criador e de não se constatar a existência do conflito criador sem o indivíduo. Assim, a presença desse binômio legitima, na minha visão, a inclusão de traços biográficos do autor, de sua bibliografia e do registro de algumas circunstâncias contextuais ligadas à produção ou à divulgação de alguns textos incluídos no *corpus.*

Sobre a questão, vale lembrar o pensamento de Adorno, para quem o mergulho no individuado conduz o lírico às raízes mais profundas do universal humano, por sua vez social. Já constitui um lugar-comum a afirmação de não existir um texto de arte que não compartilhe de modo simultâneo da dimensão individual e da dimensão social.

Em decorrência, o contraponto e a fusão da expressão pessoal e universal, direcionados ambos ao social, permitem aqui questionar e refletir sobre pontos mínimos a eles relacionados. Assim, a questão de separar ou de unir o autor como indivíduo da vida real do produtor da obra de arte, levantada na introdução, encontra-se respondida no decorrer da leitura que, a partir de embasamentos teóricos, comprova a existência de vários sujeitos líricos envolvidos na mesma temática existencial manifesta em fragmentos do

discurso amoroso da ausência. Os discursos amorosos individuais, feminino e masculino, em Chico, encontram-se investidos de uma idêntica visão universal, característica do ser humano.

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

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

Dois aspectos do cancioneiro de Chico levam-me a pensar na poética de Fernando Pessoa: a capacidade de desdobramentos do *eu* lírico e o tema da solidão. Em Pessoa, os desdobramentos são diferentes em graus e modalidades, chegando ao processo de heteronímia tão celebrado e do qual não cabe aqui espaço para desenvolvimento.

Em Chico, constata-se a existência do desdobramento fundamental em duplo *eu* poético, o feminino e o masculino. E esses sujeitos líricos compartilham, quase sempre, da temática do amor e do discurso amoroso da ausência. O compartilhar o discurso da solidão, ainda que revestido de figuras poéticas diferenciadas, ocorre também em Fernando Pessoa. Ambos são poetas, em graus diferentes, da unidade na multiplicidade, ambos buscam a unidade: amorosa em Chico e cósmica em Pessoa.

O processo de solidão diversifica-se na produção dos poetas: em Chico, a solidão apresenta-se, com maior freqüência, sob forma de desencontro amoroso, o que deixa entrever a busca da unidade através do ato de amor; porém, em Pessoa, o processo de solidão reveste-se, segundo Maria da Glória Padrão, "de infinidade cósmica, divorciado dos outros por se ter adiantado demais aos companheiros de viagem e afastado de si próprio por

não encontrar a unidade que nem os deuses têm" (PADRÃO, Maria da Glória. **A metáfora em Fernando Pessoa**. 1973. p. 27-28)

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

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

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

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

Eis um confronto que poderia, talvez, ter merecido com proveito uma atenção maior dos que se dedicam à leitura da obra de vários autores, inclusive de Chico: a dissonância da voz autoral com a voz crítica. Mas essa é outra leitura da qual não cabe aqui dela se aproximar em virtude de não estar incluída neste projeto.

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

E, por último, abre-se novo espaço para registrar que, apesar de a temática do amor em Chico expressar-se, muitas vezes, com alguns sinais da lírica amorosa medieval portuguesa, quase sempre, centrada nos desencontros de amor, em outras vezes, surge revestida de fragmentos de uma matéria bem mais antiga, parecendo remontar ao mito do desencontro amoroso de Tristão e

Isolda, ponto de partida do ensaio de Rougemont, ou portar a carga passional e recorrente, na literatura ocidental, do mito grego de Afrodite, a deusa do amor.

Em outras palavras, o amor como pólo centrífugo e centrípeto da vivência humana. Isso não significa que Chico tenha buscado inspiração direta nessas fontes eruditas, medievais ou clássicas, nem é intenção deste trabalho buscar as raízes de tais sinais, até porque seu objetivo foi apenas apontar para alguns fragmentos da temática amorosa em sua lírica como marcas diluídas, "ecos e reverberações", de uma longa tradição portuguesa, ainda que ela possa remontar a períodos anteriores ao medievalismo.

Essa tradição, por sua vez, pode lançar suas raízes na cultura popular do continente ibérico, na cultura cortesã da região provençal ou na longa linhagem do lirismo ocidental.

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

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

Contudo, o discurso amoroso das alegrias do amor em Chico é presença rara.

Acrescento, ainda, que grande parte da obra lírica de Chico comprova a presença fundamental de sentimentos mais freqüentemente interligados às dores do amor expressas em várias figuras do discurso amoroso da ausência, conforme foi demonstrado no decorrer de ambas as vertentes da leitura. Entretanto, não se encontram, na poética de Chico, nem a preocupação conceitual com o sentimento de amor nem o registro de uma trágica história de

cunho amoroso, mas somente detalhes, fragmentos da história de um relacionamento amoroso que se rompe.

Só há uma história a ser contada, o desencontro amoroso, e só a mesma história, em suas pequenas variações, a ser reescrita por dois sujeitos líricos, o feminino e o masculino.

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

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

Durante todo o percurso de leitura, foi assumida a representação das relações de amor como uma criação poética capaz de mesclar a imaginação com a possibilidade mimética de contextualizar tal relacionamento em um cotidiano que, mesmo não se firmando em descrições detalhadas, define-se como um espaço do mundo real. Essa semelhança com o cotidiano da realidade é mais acentuada quando a voz é feminina. Quando a voz é masculina, a semelhança tende, às vezes, a diluir-se, assumindo um caráter mais abstrato.

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

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

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

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

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

Vale antecipar tal semelhança, pois a poética do sujeito lírico, nas cantigas de *amor*, funda-se na construção de uma imagem feminina cujo perfil é desenhado em tessitura manifesta pelo caráter de abstração, o que a diferencia das cantigas de *amigo* que definem melhor tanto a relação amorosa, capaz de representar uma situação real, quanto o cenário expresso pela plasticidade das curtas descrições do ambiente.

Também, a postura do distanciamento feminino, em Chico, parece repetir a figura da mulher das cantigas de *amor* do trovadorismo português, uma mulher sempre jovem, perfeita, endeusada e em eterna atitude de espera: uma nova Penélope. Lembro o que já foi citado sobre a representação de o

trovador medieval traduzir a figura de uma mulher idealizada e distante. Esse distanciamento em Chico reveste-se na atitude feminina de espera paciente do amor.

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

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

Novamente, depara-se com a multiplicidade criativa do perfil feminino em Chico.

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

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

Essa postura amorosa e outras assumidas pelos sujeitos líricos nos poemas de Chico são, igualmente, fruto de convenções poéticas e, portanto, todas de caráter ficcional, o que não invalida a possibilidade de coincidência do real com o ficcional. Em decorrência, tanto para o poema trovadoresco português da Idade Média quanto para a poética de Chico, a circunstância da

autenticidade ou não dos sentimentos representados na poesia é irrelevante. O amor expresso, por mais formal que seja poeticamente, pode ser campo de experiência do *eu* lírico, universal e social, independentemente de sua experiência amorosa.

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

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

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

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

O tema do desencontro expressa-se, na circunstância acima apontada, por um discurso amoroso que representa a figura da ausência da amada motivada pelo seu abandono, servindo de exemplo o texto *A Rita*. Por motivações diferentes, em *Ela e sua janela* e *Morena dos olhos d'água*, o

discurso nesses textos é representado pelas figuras do distanciamento da realidade amorosa e da ausência física da amada.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Também, a figura feminina foi e continua sendo representada por poetas da música popular de ontem e de hoje. Daí a recorrência da voz feminina emissora de um discurso poético produzido pelo poeta da música popular brasileira Chico Buarque, observada em uma parcela significativa de seu cancioneiro.

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

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

Em complemento à pergunta primeira, sucede outra. De que modo a mulher construída pela poética de Chico configura-se como representação do

feminino? Ou melhor, quais as figuras femininas, nos poemas/canções de Chico, espelham as nuances do feminino?

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

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

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

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

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

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

Vale lembrar, em contraposição, que a figura masculina representada nos textos líricos femininos é, predominantemente, de um homem ausente, indiferente ou infiel, personagem responsável pelo desencontro que se

expressa pelo discurso da mulher em torno dos sofrimentos e das penas provocados pela ausência do parceiro.

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

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

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

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

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

Por um outro ângulo da leitura intertextual, é possível constatar uma diferença essencial no discurso amoroso do *eu* feminino marcado pela ausência do homem amado tanto nas cantigas de *amigo* quanto no cancioneiro de Chico.

Mesmo que no poeta brasileiro essa ausência seja, às vezes, física, como no cancioneiro medieval português, outras vezes em Chico apresenta-se motivada pelo sentimento de não-correspondência.

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

Por outro lado, a leitura possibilitou encontrar, em Chico, traços poéticos do narcisismo em contraponto com a idealização do amor, pois, em consonância com o pensamento de Kristeva, "os discursos de amor trataram do narcisismo".

Em rigor, a maioria dos textos líricos, entre os quais é possível incluir o fazer estético do poeta Chico Buarque, falam de si mesmo.

No discurso amoroso conforme Paz pode-se constatar a simultaneidade de "uma poética corporal" e de "uma erótica verbal" (PAZ, p. 12). A partir de sua teoria sobre o amor, verificou-se na leitura dos poemas/canção de Chico uma oposição complementar de erotismo manifesta por uma poética corporal e por uma erótica verbal. A primeira é encontrada de forma mais forte quando o sujeito lírico é manifesto por uma voz feminina; em contraposição, quando o sujeito lírico é masculino, constatei em seu discurso amoroso a predominância da poética verbal.

Vale, ainda, um outro retorno à visão de Paz a respeito de o sentimento amoroso estar presente em todos os tempos e lugares sob a espécie mais simples que é a atração passional de uma pessoa por outra. E justifica a representação e a reflexão em torno dessa temática presentes na grande literatura ocidental, cujas particularidades podem assinalar a "ideologia de uma sociedade" ou "um modo de vida, uma arte de viver e morrer" (p. 35).

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

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

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

Neste ponto, em que se busca sintetizar e questionar os resultados obtidos, as palavras finais dizem respeito à finalidade de estabelecer um diálogo com outros trabalhos e com outras leituras da obra de Chico, de permitir o diálogo crítico com os resultados obtidos, de questionar a validade e o uso, no decorrer da leitura textual, dos pressupostos teóricos e, ao mesmo tempo, de abrir caminhos para novas e mais ousadas leituras.

Assim, o espaço até aqui percorrido, com suas falhas e seus possíveis méritos, e, sobretudo, com os sacrifícios e renúncias, encerra-se; porém, é meu desejo maior que ele enseje, em outros corações e mentes, a paixão de aprofundar as trilhas percorridas e de abrir espaço para novas veredas.

BIBLIOGRAFIA

AMORA, Antônio Soares. Teoria da Literatura. 4. ed. São Paulo: Editora Clássico-Científica, 1961.
ANDRADE, Mário de. Ensaio sobre música brasileira. São Paulo: Livraria Martins, 1972.
ARISTOTELES. Arte retórica e arte poética. Trad. Antonio Pinto de Carvalho. 16. ed. São Paulo: Ediouro, s/d.
ARISTÓTELES; HORÁCIO; LONGINO. A poética clássica. Trad: Jaime Bruna. 7. ed. São Paulo: Cultrix, 1997.
ASCHER, Nelson. Letra de música é ou não é, enfim, poesia? Folha de São Paulo, 5 out. 2002. Ilustrada, p. E2.
AZEVEDO FILHO, Leodegário A. de. A técnica do verso em português. Rio de Janeiro: Livraria Acadêmica, 1971.
BAKHTIN, Michail. Questões de literatura e de estética: a teoria do romance. São Paulo: Hucitec/Edunesp, 1988.
_____. Estética da criação verbal. Trad: Maria Ermantino e Galvão Gomes Pereira. São Paulo: Martins Fontes, 1992.
_____. A cultura popular na Idade Média e no Renascimento. TraD. Yara Frateschi Vieira. São Paulo: Hucitec, 1993
BARTHES, Roland. O prazer do texto. Trad: J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 1987.
_____. O rumor da língua. Trad: Mário Laranjeira. São Paulo: Brasiliense, 1988.
_____. S/Z. Trad. Lea Novaes. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1992.
_____. Fragmentos de um discurso amoroso. Trad: Hortência dos Santos. 13. ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1994.
_____. Aula. Trad: Leyla Perrone-Moisés. 7. ed. São Paulo: Cultrix, 1997.
BARTHES, Roland et al. Lingüística e Literatura. Trad: Isabel Gonçalves e Margarida Barahona. Lisboa: Edições 70, 1968.
_____. Masculino, feminino, neutro: ensaios de semiótica narrativa. Trad: Tânia Franco Carvalhal e outros. Porto Alegre: Globo, 1976.
BENJAMIN, Walter. Obras escolhidas: magia e técnica, arte e política. Trad: Sérgio Paulo Rouanet. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994. v 1.
BOLLE, Adélia Bezerra de Meneses (Org.). Chico Buarque de Hollanda. São Paulo: Abril Educação, 1980. Série Literatura Comentada.
BOSI, Alfredo. O ser e o tempo da poesia. São Paulo: Cultrix/Edusp, 1977.
BRAGA, Teófilo. História da poesia popular portuguesa. Lisboa: Veja, s/d. Rio de Janeiro: Editora 3A, 1980.
BRANCO, Lúcia Castelo. O que é erotismo. São Paulo: Brasiliense, 1977.
CALADO, Luciana Eleonora de Freitas. Chico Buarque: um moderno trovador. João Pessoa: Idéia, 2000.
CALDAS, Waldenyr. Luz néon: Canção e cultura na cidade. São Paulo: Studio Nobel/Sesc, 1995.
CAMPOS, Augusto de. Balanço da Bossa e outras bossas. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 1978.
CAMPOS, Geir. Pequeno dicionário de arte poética. São Paulo: Cultrix, 1978.
CANDIDO, Antonio. O estudo analítico do poema. 3. ed. São Paulo: Humanitas/Edusp,1996.
_____. Na sala de aula. 3. ed. São Paulo: Ática, 1989.

CARVALHO, Alfredo Leme Coelho de. Interpretação da poética de Aristóteles. São José do Rio Preto: Editora Rio-Pretense, 1998.
CARVALHO, Gilberto de. Chico Buarque: análise poético-musical. Rio de Janeiro: Codecri, 1982.
CESAR, Ligia Vieira. Poesia e política nas canções de Bob Dylan e Chico Buarque. São Paulo: EDUFSC/ Estação Liberdade, 1993.
CHERUBIM, Sebastião. Dicionário de figuras de linguagem. São Paulo: Pioneira, 1989.
CHEDIAK, Almir (Org.). Songbook – Chico Buarque. Rio de Janeiro: Lumiar Editora, 1999. 4 v.
CIDADE, Hernani. Lições de cultura e literatura portuguesas. Coimbra: Coimbra Editora, 1959. v. I (Séculos XV, XVI e XVII).
CORREIA, Natália. Cantares dos trovadores galego-portugueses. 2. ed. Lisboa: Editorial Estampa, 1978.
COSTA, Alexandre de Carvalho. Questões sobre a História da Literatura Portuguesa. 3. ed. Porto: Edições Asa, 1979.
COUTINHO, Afrânio. A Literatura no Brasil. 4. ed. São Paulo: Global, 1997.
CULT. Chico Buarque em prosa e verso. São Paulo: Editora 17, ano VI, n. 69 2003.
CUNHA, Celso. Estudos da poética trovadoresca: Instituto Nacional do Livro: Mec, 1961.
CUNHA, Celso. Língua e verso: ensaios. 2. ed. Rio de Janeiro: Livraria São José, 1968.
DEVEREUX, Georges. Mulher e mito. Trad: Beatriz Sidou. Campinas: Papirus, 1990.
DIAS, Mauro. Luiz Tatit: O interprete da palavra cantada. O Estado de São Paulo, São Paulo, 27 mar. 2000. Caderno Dois. Disponível em: <http://www.estado.com.br/editoriais/2000/03/27/cad279.html>. Acesso em 2003.
ECO, Umberto. Arte e beleza na estética medieval. Trad: Mario Sabino Filho Rio de Janeiro: Globo, 1989.
ENCYCLOPAEDIA UNIVERSALIS. Org. : Pierre-Marc de Biasi. Theorie de l'Intertextualité. Paris: Encyclopaedia Universalis,1985-1990.
FERREIRA, Joaquim. História da Literatura Portuguesa. 3. ed. Porto: Editorial Domingos Barreira, 1964.
FERNANDES, Rinaldo de (Org.). Chico Buarque do Brasil. Rio de Janeiro: Garamond: Fundação Biblioteca Nacional, 2004.
IVO, Ledo. A poesia na Língua Portuguesa. In: SEMINÁRIO SOBRE A LÍNGUA PORTUGUESA: DESAFIOS E SOLUÇÕES. Transcrição: Tânia Lúcia Oliveira Barreto. São Paulo: Centro de Integração Empresa-Escola, 31 maio 1999. Disponível em: <http://www.academia.org.br>2003.
JAEGER, Werner Wilhelm. Paidéia: a formação do homem grego. 3. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1995.
KRISTEVA, Julia. Introdução à semanálise. Trad: Lúcia Helena França Ferraz. São Paulo: Perspectiva, 1974.
_____. No princípio era o amor. Trad: Leda Tenório da Motta. São Paulo Brasiliense, 1987.
_____. Histórias de amor. Trad: Leda Tenório da Motta. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988.
LAPA, M. Rodrigues. Lições de Literatura Portuguesa: época medieval. 6. ed.

Coimbra: Ed. Limitada, 1966.
LYRA, Pedro. Conceito de poesia. São Paulo: Ática, 1992.
MARTINS, Wilson. Pontos de Vista. São Paulo: T. A. Queiroz Editor, 1994.
_____. Pontos de vista. O Estado de S. Paulo, 21 jun. 1969.
MEDINA, C. A. de. Música popular e comunicação: um ensaio sociológico. Petrópolis: Vozes, 1973.
MENDES, João. Literatura Portuguesa I. Lisboa: Editorial Verbo, 1974.
MENESES, Adélia Bezerra. Figuras do feminino na canção de Chico Buarque. São Paulo: Boitempo/Ateliê, 2000.
_____. Desenho mágico: poesia e política em Chico Buarque. São Paulo: Hucitec, 1982.
MOISÉS, Massaud. Guia prático de análise literária. 3. ed. São Paulo: Cultrix 1972.
MUZART, Zahidé Lupunacci (Org.). Escritoras brasileiras do século XIX: antologia. Florianópolis: Ed. Mulheres; Santa Cruz do Sul: EDUNISC, 1999.
OLIVEIRA, Corrêa de; MACHADO, Saavedra. Textos portugueses medievais. 3. ed. Coimbra: Coimbra Editora, 1967.
PADRÃO, Maria da Glória. A metáfora em Fernando Pessoa. Porto: Editorial Nova, 1973.
PAZ, Otávio. A dupla chama: amor e erotismo. Trad: Wladyr Dupont. São Paulo: Siciliano, 1994.
PERRONE-MOISÉS, Leyla. Flores da escrivaninha: ensaios. São Paulo: Cia. Letras, 1990.
PERRONE, Charles A. Letras e letras da música popular brasileira. Trad: José Luis Paulo Machado: Rio de Janeiro: Elo, 1988.
PLATÃO. O banquete In: Diálogos. Porto Alegre: Globo, 1962.
_____. O banquete. São Paulo: Atena, 1955.
REVISTA LIVING. Peguei uma costeira em Belém. Belém [Pará]: Leal Moreira, ano 1, n. 3, dez. 2004.
RIBEIRO, Darcy. Aos trancos e barrancos: como o Brasil deu no que deu. Rio de Janeiro: Guanabara, 1986.
ROUGEMONT, Denis de. L'amour et l'Ocident. Paris: Plon, 1938.
_____. Les Mythes de l'amour. Paris: Gallimard, 1961.
_____. O amor e o Ocidente. Trad: Paulo Brandi e Ethel Brandi Cachapuz. Rio de Janeiro: Guanabara, 1988.
SANT'ANNA, Affonso Romano de. Música popular e moderna poesia brasileira. Petrópolis: Vozes, 1977.
SARAIVA, António José; LOPES, Óscar. História da Literatura Portuguesa. 12. ed. Porto [Portugal]: Porto Ed.; Coimbra [Portugal]: Liv. Arnado, 1982.
SILVA, Fernando de Barros e. Chico Buarque. São Paulo: Publifolha, 2004.
SILVA, Anazildo Vasconcelos da. A poética e a nova poética de Chico Buarque. Rio de Janeiro: Editora 3A, 1980.
SIMMEL, Georg. Filosofia do amor. Trad: Luis Eduardo de Lima Brandão. São Paulo: Martins Fonte, 1993.
SOARES, Luiz Felipe Guimarães. Estorvo e outros estorvos. 1996. (Mestrado em Literatura Brasileira) – Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis.
SPINA, Segismundo. A lírica trovadoresca. 4. ed. São Paulo: EDUSP, 1996.
_____. Presença da Literatura Portuguesa: era medieval. São Paulo: EDUSP, 1996.

STAIGER, Emil. Conceitos fundamentais da poética. Trad: Celeste Aída Galeão. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1975.
SZATKOWSKI, Inês Valéria. A dupla face trovadoresca de Chico Buarque. Dissertação de Mestrado. UFSC. Santa Catarina. 2005.
TATIT, Luiz. Análise semiótica através das letras. São Paulo: Ateliê Editorial, 2001.
TELES, Gilberto Mendonça. A poesia na crítica. Rio de Janeiro: Ed. Gernasa, 1972.
_____. A retórica do silêncio: teoria e prática do texto literário. São Paulo: Cultrix, 1979.
VAINFAS, Ronaldo. Casamento, amor e desejo no Ocidente cristão. 2. ed. São Paulo: Ática, 1992.
VEYNE, Paul. A elegia erótica romana: o amor, a poesia e o Ocidente. Trad Milton Meira do Nascimento e Maria das Graças de Souza Nascimento. São Paulo: Brasiliense, 1985.
WANDERLEY, Márcia Cavendish. A voz embargada. São Paulo: Edusp, 1996.
WERNECK, Humberto. Chico Buarque, letra e música. São Paulo: Cia. da Letras, 1989.
Chico Buarque – Perfis do Rio. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1999.
ZAN, Sérgio Monteiro. As cantigas de Estêvan Reymondo: ensaios. Uniletras, Ponta Grossa: Ed. UEPG, n. 4, dez. 1982.
ZUMTHOR, Paul. Introdução à poesia oral. Trad: Jerusa Pires Ferreira, Maria Lúcia Diniz Pochat e Maria Inês de Almeida. São Paulo: Hucitec, 1997.
_____. A letra e a voz: a literatura medieval. Trad: Amálio Pinheiro e Jerusa Pires Ferreira. São Paulo: Cia. das Letras, 1993.