

UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA
“JÚLIO DE MESQUITA FILHO”
Faculdade de Ciências e Letras
Câmpus de Araraquara

MARCELA ULHÔA BORGES MAGALHÃES

UM ESTUDO DO ETHOS FEMININO
EM CHICO BUARQUE SOB UMA
PERSPECTIVA SEMIÓTICA

ARARAQUARA
2011

MARCELA ULHÔA BORGES MAGALHÃES

**UM ESTUDO DO ETHOS FEMININO EM CHICO BUARQUE SOB UMA
PERSPECTIVA SEMIÓTICA**

Dissertação de mestrado apresentada ao
Programa de Pós-Graduação em Estudos
Literários da Faculdade de Ciências e
Letras de Araraquara, UNESP/ FCLAr,
como requisito para a obtenção do título
de Mestre em Estudos Literários.

Linha de Pesquisa: Relações
intersemióticas.

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Maria de
Lourdes Ortiz Gandini Baldan.

Araraquara
2011

Ao Paulo, que, a cada dia, faz a poesia ser mais presente em minha vida.

A pesquisa recebeu apoio financeiro da CAPES (Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior) e do programa ELAP (Emerging Leaders in the Americas Program).

RESUMO

Neste trabalho, pretendemos refletir sobre a imagem feminina nas letras de canção de Chico Buarque. O feminino sempre foi constante no cânone literário e em muitas outras manifestações artísticas. Quando a voz feminina delineia-se no discurso, entretanto, pode-se afirmar que se trata, de fato, de um sujeito ontológico feminino que se manifesta no plano textual? Entenderemos aqui o feminino como um efeito de sentido projetado no discurso por meio de diversas estratégias manipuladas pelo enunciador, e, a partir dessa ideia, propomo-nos a discutir, por meio da Teoria Semiótica de inspiração greimasiana e de outras teorias poéticas e linguísticas que com ela dialogam, a possibilidade da existência de um ethos de um enunciador feminino nas letras de canção de Chico Buarque. Como corpus, selecionamos as letras de canção “Atrás da porta”, “Com açúcar, com afeto”, “Gota d’água”, “O meu amor”, “Não sonho mais” e “Teresinha”, as quais submetemos a uma análise literária no que concerne aos elementos do plano de conteúdo e do plano de expressão do texto verbal. Por fim, após o exame do corpus selecionado, todas as recorrências composicionais encontradas nas letras de canção foram sistematizadas a fim de verificarmos a possibilidade de delinear um ethos feminino do enunciador no todo dos enunciados analisados.

Palavras-chave: Chico Buarque, feminino, efeito de sentido, ethos, Semiótica.

ABSTRACT

In this work, we seek to understand the feminine image in lyrics by Chico Buarque. The feminine has always been constant in the literary canon and in many other artistic manifestations. However, when the feminine voice is drawn on the discourse, is it possible to affirm that it is indeed a woman who manifests herself on the textual level? We understand here the feminine as a meaning effect projected on the discourse through many strategies manipulated by the enunciator. On the basis of this idea, we intend to discuss, inspired by the Greimasian Semiotic Theory and by other poetic and linguistic theories that dialogue with it, the possibility of having a feminine enunciator's *éthos* in Chico Buarque's lyrics. As a *corpus*, we have selected the lyrics "Atrás da porta", "Com açúcar, com afeto", "Gota d'água", "O meu amor", "Não sonho mais" and "Teresinha", which were submitted to a literary analysis in regard to elements of the content level and the expression level of the text. Finally, after examining the selected *corpus*, all compositional recurrences in these lyrics were systematized to verify the possibility of drawing a feminine enunciator's *éthos* in every analyzed text.

Keywords: Chico Buarque, feminine, meaning effect, *éthos*, Semiotic.

Agradeco

À CAPES (Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior), que financiou minha pesquisa desde o início do Mestrado, sendo fundamental para a realização deste trabalho.

Ao governo canadense, por conceder-me a bolsa ELAP (Emerging Leaders in the Americas Program), sem cujo auxílio teria sido impossível cursar um semestre na Universidade de Winnipeg, experiência tão enriquecedora para minha formação acadêmica e humana.

A toda a equipe da seção de Pós-Graduação, especialmente à Rita Torres e à Clara Bombarda.

Ao Prof. Dr. Besner pela extrema dedicação em tornar meus estudos no Canadá possíveis, à Prof.^a Dr.^a Milne pela disciplina singular, que tanto contribuiu para minha percepção da literatura e da arte em geral, e às queridas Shelly e Melissa pelo exemplo de profissionalismo e por tornarem minha estadia em um país estrangeiro tão familiar e acolhedora.

Ao Professor Dr. Márcio Thamos e ao Professor Dr. Arnaldo Cortina, banca de meu exame de qualificação, pelas excelentes e tão importantes contribuições ao trabalho.

Ao Prof. Dr. Luiz Gonzaga Marchezan e ao Prof. Dr. João Batista Toledo Prado, meus professores em disciplinas do curso de Pós-Graduação, pelos ensinamentos que tanto auxiliaram no desenvolvimento desta pesquisa.

À Prof.^a Dr.^a Maria Clara Bonetti Paro pelo auxílio em meu processo de candidatura à bolsa ELAP.

Às queridas amigas Eliane, Giovanna, Vanessa e Betinha pelas conversas acadêmicas e não acadêmicas, pelas ideias, pelas sugestões de leitura e pelas contribuições que, sem dúvida, foram muito importantes para o resultado final deste trabalho.

À Cris e à Brunna pela amizade incondicional.

À minha orientadora Prof.^a Dr.^a Ude Baldan, cujos ensinamentos certamente ultrapassaram os muros da universidade, pela confiança, pela dedicação e por todo o aprendizado adquirido nesses anos de convivência.

À minha madrinha, que me sensibiliza com tanto cuidado e amor, por ser tão presente em minha vida.

Aos meus pais, que sempre vibraram comigo em cada etapa vencida, respeitando e apoiando todas as minhas decisões, pelo grande amor, paciência e, sobretudo, dedicação.

Ao Paulo, pelas revisões do texto, pelas ideias e por tanto companheirismo e amor.

“As coisas de que temos certeza absoluta jamais são reais”

(WILDE, 2006, p. 171).

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO	11
2. CAPÍTULO I – O triângulo da significação: obra, enunciador e enunciatário	15
2.1. Da Poética	15
2.2. Do enunciador	26
2.3. Do enunciatário	37
3. CAPÍTULO II – Análises	41
3.1. “O meu amor”	41
3.2. “Com açúcar, com afeto”	51
3.3. “Teresinha”	59
3.4. “Não sonho mais”	68
3.4.1. A carnavalização dos estereótipos masculinos	72
3.4.2. Antropofagia de gênero	74
3.5. “Atrás da porta”	78
3.5.1. O despertar	80
3.5.2. A disposição	82
3.5.3. O pivô passional	83
3.5.4. A emoção	84
3.5.5. A moralização	87
3.6. “Gota d’água”	89
3.6.1. Entre a tradição e o presente literário: <i>Medeia</i> e <i>Gota d’água</i>	89
3.6.2. O feminino em “Gota d’água”	93
3.6.3. A condição da mulher em <i>Medeia</i> e <i>Gota d’água</i>	97
4. CAPÍTULO III – Construindo o ethos feminino do enunciador	103
4.1. Nível narrativo	104
4.1.1. Recorrências	106
4.2. Nível discursivo	109
5. Considerações finais	116
6. Bibliografia	118

1. Introdução

O leitor de literatura nunca pode se contentar com o sentido extraído da primeira leitura, porque literatura é arte, e arte, matéria sempre inacabada, em constante significação, por isso, como acredita Ezra Pound, grande literatura é “novidade que permanece novidade” (2001, p. 33). A leitura do mundo faz a leitura do texto, assim, percebemos o texto poético de acordo com nossa percepção de mundo, e como são as experiências cotidianas que moldam e fraturam nosso olhar, cada nova leitura do texto literário será sempre diferente da anterior.

Em “Discurso na vida e discurso na arte” (1976), Bakhtin discorre sobre o caráter social imanente à arte, por acreditar que o “material da vida” está presente na arte, diferenciando-se apenas no modo como é enunciado, já que a enunciação poética faz o texto calcado na vida ser diferente da vida. Durante este estudo, procuraremos observar como o texto poético trabalha o efeito de sentido do verdadeiro, já que é por meio da reorganização do real que a arte difere-se da vida.

Apesar de aquele que lê poder (re)significar o texto poético constantemente, não somos totalmente livres enquanto leitores para criar interpretações, visto que participamos de certa comunidade interpretativa, com a qual partilhamos um “código” para ler literatura. Devemos ler um poema, por exemplo, com olhos de ler poema; afinal, como afirma o linguista suíço Ferdinand de Saussure (2003, p. 15) “é o ponto de vista que cria o objeto”. A verdadeira interpretação literária é sempre coletiva: cintila entre a subjetividade do leitor e a objetividade da comunidade interpretativa à qual ele pertence.

Em torno da obra literária, arquitetam-se diversas instâncias que são determinantes para seu estudo. Há, destarte, muitas perspectivas possíveis para pensar o mesmo texto poético, as quais formam as diferentes vertentes da crítica literária: o Estruturalismo, cujo foco centra-se no texto; a História da Literatura, que, como o próprio nome já indica, preocupa-se com a história dos movimentos literários (estudo diacrônico da literatura); a Estilística, que reflete sobre as questões de autoria; a Estética da Recepção, cuja prioridade é o leitor; e a crítica sociológica, que se preocupa, *a priori*, com tudo aquilo que diz respeito ao social na obra. É muito complicado, no entanto, utilizar todas essas perspectivas com o mesmo peso numa análise literária, até mesmo

porque nem sempre o texto a ser estudado possui uma demanda interpretativa assim tão ampla.

Nesta dissertação, para realizarmos um percurso interpretativo coerente, que estabeleça o equilíbrio e a conexão entre as contribuições teóricas, o estudo do texto e a realidade que nos cerca, iremos nos apropriar de noções da Teoria Semiótica greimasiana, inspirada nos estudos estruturalistas realizados por Saussure e Hjelmslev, além de outras teorias que se fazem necessárias, como o conceito de ethos, que, emprestado da Retórica e da Análise do Discurso de linha francesa, será explorado neste trabalho.

Por acreditarmos na imanência do texto literário, ou seja, em que todos os elementos de um texto estão contidos na natureza do signo poético e são a ele intrínsecos¹, orientaremos nossas análises a partir das necessidades de compreensão do próprio texto. As teorias literárias das quais nos serviremos nesse trabalho serão utilizadas como aparato de análise, e não como modo de substituir o sentido da obra literária. Nessa perspectiva, Tzvetan Todorov pontua com sabedoria:

Nós – especialistas, críticos literários, professores – não somos, na maior parte do tempo, mais do que anões sentados em ombros de gigantes. Além disso, não tenho dúvida de que concentrar o ensino de Letras nos textos iria ao encontro dos anseios secretos dos próprios professores, que escolheram sua profissão por amor à literatura, porque os sentidos e a beleza das obras os fascinam; e não há nenhuma razão para que reprimam essa pulsão. (2009, p. 31).

O objeto de estudo sobre o qual recai nosso olhar são os textos poéticos de Chico Buarque de Holanda. Como corpus para o trabalho, selecionamos seis letras de canção presentes no livro *Tantas Palavras* (2007), edição da Companhia das Letras que dispõe todas as letras de Chico Buarque em um único volume. Partindo, então, do pressuposto de que o texto também é construído pelo enunciatário, nosso trabalho pretende desautomatizar o olhar que, em geral, recai sobre as canções da música popular brasileira, com o fim de desvendar uma poética essencialmente verbal na obra de Chico Buarque.

Ao delimitar o corpus da pesquisa, intrigaram-nos, especialmente, as letras de canção que traziam representações da figura feminina, pois, apesar de ser um tema

¹ Mesmo aqueles elementos considerados extratextuais, a exemplo do contexto histórico e de dados biográficos, quando são verificados em textos literários, aparecem de forma estetizada, tornando-se fatores que engendram a poeticidade do texto.

bastante explorado pela fortuna crítica de Chico Buarque, o estudo do feminino ficou, por muito tempo, restrito aos estudos psicanalíticos e culturais; pouco foi estudado sob a perspectiva semiótica, mais coerente quando se trata o texto do *ponto de vista* linguístico e poético, já que, a partir dos estudos de Greimas, a teoria do signo linguístico desenvolvida por Saussure e ampliada por Hjelmslev é expandida a ponto de podermos considerar qualquer texto como um signo complexo.

A partir do exame minucioso do “modo de dizer” do poeta, pretendemos enveredar por um percurso investigativo que abarque a produção do efeito de sentido de feminino nos textos de Chico Buarque. Posteriormente, sistematizaremos as recorrências composicionais presentes nas letras de canção de modo a observar a possibilidade de haver a imagem de um enunciador comum, por excelência feminino, no *cópus* selecionado.

Dentre a vasta produção de Chico Buarque, há mais de trinta letras de canção cujos eu líricos são marcadamente femininos. Durante o período de dois anos, seria impossível realizar um trabalho que analisasse todos esses textos, motivo pelo qual selecionamos um *cópus* menor. Procuramos eleger como *cópus* do trabalho textos que tivessem conquistado o afeto do público e que, conseqüentemente, eternizassem a imagem do enunciador feminino na obra de Chico Buarque, como as letras de canção “Teresinha” (2007), “O meu amor” (2007), “Com açúcar, com afeto” (2007), “Não sonho mais” (2007) e “Atrás da porta” (2007), datadas, respectivamente, dos anos de 1977-1978, 1977-1978, 1966, 1979 e 1972, além de passagens selecionadas da peça *Gota d’água* (1998), datadas do ano de 1975.

A dissertação será dividida em três partes principais: introdução teórica, análises literárias e sistematização das recorrências composicionais encontradas nos textos. Esse é um formato didático e canônico utilizado para manter a organização das ideias e conduzir a leitura do texto. É conveniente salientar, porém, que a maior parte da teoria a ser mobilizada estará presente no capítulo das análises, já que não teria sentido dispor uma série de preceitos teóricos, na introdução, que só seriam retomados, espaçadamente, mais tarde. A teoria será apresentada, assim, conforme as demandas da análise, durante toda a dissertação.

O primeiro capítulo tem como pretensão iluminar as diferentes linhas teóricas que serão exploradas ao longo do trabalho, demonstrar por que elas são necessárias e como é possível conciliá-las no processo de análise literária. O segundo capítulo, em que há o *enfrentamento do texto*, apontado por Todorov como fundamental, foi dividido

em seis itens, que correspondem aos seis textos selecionados como *cópus* do trabalho. Em seguida, dispõe-se o terceiro capítulo, no qual sistematizaremos as reiteraões composicionais presentes no *cópus* a fim de delinear um possível *ethos* feminino na obra de Chico Buarque, que será situado em relação à obra geral do autor e pensado dentro da tradição literária.

2. O triângulo da significação: obra, enunciador e enunciatário

O dever de quem narra histórias é levar as pessoas à estação. O trem em que partem, são elas que escolhem conforme o gosto pessoal. Mas precisamos levá-las até a estação (Federico Fellini, 2000).

2.1. Da Poética

Nesta dissertação de mestrado, nossa proposta não será estudar o processo de geração do sentido nas canções de Chico Buarque, mas somente na parcela verbal que as constitui, por acreditarmos que há o desenvolvimento de uma poética em torno de suas letras de canção. O presente capítulo pretende demonstrar como esses textos verbais desautomatizam a linguagem comum, aproximando-se da poesia. O primeiro teórico estruturalista a associar o efeito poético às ideias de singularização e desautomatização da linguagem corrente foi o russo Victor Chklóvski, que, no célebre artigo “A arte como procedimento”, afirmou:

Se examinamos as leis gerais da percepção, vemos que uma vez tornadas habituais, as ações tornam-se também automáticas. Assim, todos os nossos hábitos fogem para um meio inconsciente e automático (...).

A automatização engole os objetos, os hábitos, os móveis, a mulher e o medo à guerra.

E eis que para devolver a sensação de vida, para sentir os objetos, para provar que pedra é pedra, existe o que se chama arte. O objetivo da arte é dar a sensação do objeto como visão e não como reconhecimento; o procedimento da arte é o procedimento da singularização dos objetos (...). O ato de percepção em arte é um fim em si mesmo e deve ser prolongado (...). (1971, p. 43-45).

Para Chklóvski, nos textos poéticos, constituintes lexicais, fonéticos e semânticos são desenvolvidos esteticamente para libertar a linguagem do automatismo no momento da percepção pelo leitor. Tencionamos demonstrar, no decorrer deste estudo, que muitas das letras de canção buarquianas apresentam esse trabalho especial com a linguagem, pois, como acontece em poesia, elas também descondicionam o olhar viciado do leitor, provocando-lhe efeitos estéticos singulares.

A partir das contribuições de Chklóvski acrescidas aos estudos de Ezra Pound, Roman Jakobson, Joseph Brodsky, Algirdas Greimas, dentre outros teóricos que legaram aos estudos literários importantes contribuições, refletiremos acerca da predominância da função poética nos textos verbais de Chico Buarque.

Pode causar estranheza o fato de estarmos tratando as letras de canção buarquianas como textos poéticos, desprezando a melodia, porém não temos a ingenuidade de desconhecer o sentido solidário que se estabelece entre letra e melodia quando se trata de canção. Consoante os estudos semióticos de Luiz Tatit (2007), a canção implica uma classe de linguagem que não deve ser abordada unicamente pelos princípios da Teoria Literária, tampouco pelos da Teoria Musical, pois se constitui por meio do casamento entre letra e música, que convivem numa relação de compatibilidade: “Algo ocorre em imanência que nos faz apreender a integração e a compatibilidade entre elementos verbais e não-verbais como se todos correspondessem à mesma zona de sentido” (TATIT, 2007, p. 45). Para estudar o sentido da canção sem mutilá-lo, tornou-se fundamental o desenvolvimento de uma Semiótica da canção, que considera essa classe de linguagem em sua natureza mútua, apontando as devidas correspondências entre letra e música.

Neste trabalho, no entanto, não temos como pretensão desnudar o sentido da canção como um todo, mas somente da parcela verbal que a engendra, pois acreditamos no valor poético intrínseco a muitas letras de canção de Chico Buarque, as quais, através de um olhar que as desautomatiza do todo da canção, podem ser lidas como signos poéticos. A sonoridade das canções de Chico Buarque existe não somente devido à melodia, mas, ao trabalho com a palavra, que é lapidada de modo a alcançar o efeito poético.

Na história da música popular brasileira, inclusive, muitos textos escritos originalmente como poemas foram musicados e, amalgamados à melodia, tornaram-se canções. O contrário também acontece: uma letra de canção pode ser lida sem o acompanhamento melódico, como deixa entrever o livro *Tantas Palavras* (2007), que reúne todas as letras de Chico Buarque, bem como só a melodia pode ser colocada em relevo, tal qual é possível observar nas gravações em que o pianista Arthur Moreira Lima (2000) interpreta apenas as melodias das canções buarquianas.

Não é a nossa intenção afirmar que as letras de canção que compõem o nosso corpus são poesia, mas refletir sobre elas, como textos em que há poeticidade. De fato, a letra de canção, apesar de não ser poesia, apresenta muitos elementos do poema, mas é válido pontuar que não são todas as letras que têm alto grau de poeticidade, afinal, há letristas e letristas. Em nosso caso, estudamos a obra de Chico Buarque, compositor que trabalha suas letras com requinte poético, valorizando o trato com a palavra. Algumas letras do autor têm um grau maior de investimento estético, outras menor, mas,

independentemente disso, todas elas apresentam imagens lúdicas e trabalham de modo especial a expressão do texto.

O que faz de uma mensagem verbal uma obra de arte, na esteira de Jakobson (1973, p. 119), é a dominância da função poética, a qual está presente, mesmo que de modo subsidiário, em todas as outras atividades verbais, desde slogans publicitários até em conversas banais do dia-a-dia, do mesmo modo que as outras funções da linguagem também estão presentes na arte verbal; afinal, a linguagem artística é tão natural quanto a não-artística, com a particularidade de que pretende chamar atenção para a mensagem:

O estudo linguístico da função poética deve ultrapassar os limites da poesia e, por outro lado, o escrutínio linguístico da poesia não se pode limitar à função poética. As particularidades dos diversos gêneros poéticos implicam uma participação, em ordem hierárquica variável, das outras funções verbais a par da função poética dominante (JAKOBSON, 1973, p. 129).

Esse argumento por si só já justificaria o estudo das letras de canção em um trabalho de literatura, pois todas as atividades verbais podem apresentar a função poética, em maior ou menor grau. O que pretendemos demonstrar aqui, porém, vai mais além. Acreditamos que a função poética, assim como na poesia, também é dominante na maior parte das letras de canção de Chico Buarque. Suas letras, sem dúvida, podem apresentar a função emotiva, conativa, referencial, fática ou metalinguística, porém, o mais importante não é chamar a atenção para o remetente, para o destinatário, para o contexto, para o contato do ato comunicativo ou tampouco para o código textual, mas para a mensagem em si, e quando há o enfoque da mensagem por ela própria, há a dominância da função poética:

(...) o trabalho poético se diria então uma mensagem verbal que tem na estética sua função dominante. Evidentemente os sinais que apontam para a instrumentalização da função poética nem são tão imutáveis e nem sempre uniformes. Cada cânone poético concreto, cada série temporal de normas poéticas – por sua vez – compreende elementos específicos e indispensáveis sem os quais o trabalho não pode ser identificado como poético. (JAKOBSON, 2002, p. 515).

Afirmar que há predominância da função poética nas letras de canção não seria o mesmo que igualar letra e poema? Essa é uma questão bastante delicada e de difícil problematização. A delimitação de gênero tem longa tradição e cada época concebe diferentes classificações e pontos de vista a esse respeito. O melhor exemplo para essa questão talvez seja a sempre polêmica discussão sobre as diferenças e semelhanças entre prosa e poesia. Os textos de Guimarães Rosa, por exemplo, apesar de apresentarem

particularidades próprias do conto e do romance, como núcleos narrativos desenvolvidos e ausência de verso, têm um trabalho com a expressão e com as imagens poéticas que é potencializado a ponto de alcançar alto grau de poeticidade, de modo que não seria exagero afirmar que há predominância da função poética em sua obra, e nem por isso acreditamos que *Grande Sertão: Veredas*, por exemplo, seja um poema. São outras particularidades que diferenciam esses textos em prosa da poesia, tal qual acontece quando pensamos em letras de música, cuja maior particularidade é ser acompanhada por uma melodia.

Para Jakobson, o caráter indispensável e inerente a toda obra poética, quando se pensa no caráter verbal do texto, é a projeção do princípio de equivalência do eixo de seleção sobre o eixo de combinação (1973, p. 130), e, para o linguista, “não apenas a sequência fonológica, mas, de igual maneira, qualquer sequência de unidades semânticas tende a construir uma equação” (1973, p. 149), ou seja, o processo de seleção e combinação não se dá apenas em função dos constituintes sonoros do verso, mas também dos figurativos. E como bem sabemos, os versos de Chico Buarque são repletos de mobilizações sonoras e de cadeias isotópicas.

Ezra Pound, em *ABC da literatura* (2001, p. 63), distingue três espécies diferentes de poesia, de acordo com o “material” predominante em cada uma delas: a melopeia, a fanopeia e a logopeia. Segundo o autor, a melopeia potencializa a qualidade musical dos vocábulos para além de seus significados; a fanopeia recorre à imaginação visual ao explorar as imagens poéticas ilimitadamente; e, finalmente, a logopeia é a *dança do intelecto entre as palavras*, ou seja, poesia que se fundamenta no relevo conferido à semântica do texto. Com qual dessas modalidades de poesia as letras de canção de Chico Buarque mais se identificam?

De imediato, com a fanopeia, uma vez que o compositor usa como principal matéria-prima para a sua poesia as imagens poéticas. As imagens da realidade são transformadas pela palavra poética, que reorganiza o real, convertendo-o em imagens que não devem obedecer mais à ordem do mundo exterior, e sim ao código semântico do texto literário. Essas imagens são exploradas de modo a transformar a realidade e a desautomatizar o olhar do leitor, com a finalidade única de sensibilizá-lo.

Louis Hjelmslev, em *Prolegômenos a uma Teoria da Linguagem* (1975), dá prosseguimento aos estudos realizados por Ferdinand de Saussure, contemplados no *Curso de linguística geral* (2003). Para o teórico dinamarquês, a linguagem é estruturada por dois planos homólogos, aos quais ele nomeará *plano da expressão* e

plano do conteúdo, e cada um deles é constituído por uma *forma* e por uma *substância*. A união desses dois planos, mutuamente solidários, constitui aquilo a que chamamos *função semiótica* (1975, p. 53-54).

O valor poético de um texto não se mede propriamente pelo assunto de que ele trata, mas, sobretudo, pelo *modo como* o assunto é tratado. O poeta e crítico literário russo Joseph Brodsky afirma, no ensaio “O som da maré”, presente no livro *Menos que um*, que “Com os poetas, a escolha das palavras é invariavelmente mais reveladora do que aquilo que elas contam” (1994, p. 97), ou seja, o que faz com que haja a predominância da função poética em um texto é, antes do tema, o trabalho especial elaborado com a linguagem. Podemos dizer, então, que os motivos poéticos² são recorrentes na literatura das civilizações, pois nos conduzem, pela universalidade que lhes é intrínseca, ao humano, tal qual afirma Todorov:

Somos todos feitos do que os outros seres humanos nos dão: primeiro nossos pais, depois aqueles que nos cercam; a literatura abre ao infinito essa possibilidade de interação com os outros e, por isso, nos enriquece infinitamente. (...) Longe de ser um simples entretenimento, uma distração reservada às pessoas educadas, ela permite que cada um responda melhor à sua vocação de ser humano. (TODOROV, 2009, p. 24).

O poeta não pretende transmitir informações, mas provocar um efeito estético a ser apreendido pelo leitor. Nesse contexto, a figuratividade assume papel fundamental, uma vez que nos coloca em contato com as superfícies do discurso, produzindo e restituindo parcialmente significações análogas às de nossas experiências perceptivas mais concretas (Bertrand, 2003, p. 154).

A figuratividade é tradicionalmente situada no nível discursivo do Percurso Gerativo do Sentido de acordo com os preceitos da Semiótica greimasiana da Escola de Paris (GREIMAS *et* COURTÉS, 1986, p. 90). Dentro desse modelo, a figuratividade corresponde ao resultado de um investimento semântico sobre as categorias fundamentais do discurso (processo de figurativização), o qual possibilita a conversão das estruturas semionarrativas em estruturas discursivas. Essa definição, no entanto, não engloba ainda a grandeza da expressão, a qual jamais pode ser dissociada do conteúdo no estudo da figuratividade, especialmente quando pretendemos realizar um estudo poético do texto.

² Segundo o dicionário Houaiss (2001): “tema principal e/ou recorrente que, numa obra de arte, estabelece um padrão”.

Hjelmslev, ao teorizar sobre a estrutura da língua, apontava o grande erro de separar os dois planos da linguagem, já que, no sistema linguístico, essas duas grandezas pressupõem-se e só coexistem enquanto correlacionadas:

Quer nos interessemos mais especialmente pela expressão ou pelo conteúdo, nada compreenderemos da estrutura da língua se não levarmos em conta, antes de mais nada, a interação entre os dois planos. O estudo da expressão e do conteúdo são, ambos, estudos da relação entre expressão e conteúdo; estas duas disciplinas se pressupõem mutuamente, são interdependentes, e separá-las seria um grave erro. (HJELMSLEV, 1975, p. 77).

O texto, nosso objeto de estudo, é um signo complexo, uma vez que se constitui a partir da sobreposição de sistemas significantes³. Não podemos dizer, porém, que os textos possuem uma estrutura totalmente distinta daquela da língua, pois eles são linguagens derivadas das línguas naturais e são, portanto, produzidos de forma homologável a essas línguas naturais, motivo pelo qual as mesmas leis que regem a estrutura da língua podem ser aplicadas à estrutura do texto.

Para, então, estudarmos o fenômeno da figuratividade no poema, procuraremos estabelecer as devidas relações entre o plano de conteúdo e o plano de expressão do texto. Em nossas análises, aproveitaremos o modelo do Percurso Gerativo de Sentido para examinar como se processa a construção do sentido na esfera do conteúdo, mas sempre observaremos, em paralelo, a expressão textual, pois, se o poético depende menos *daquilo* que se diz e mais de *como* se diz, não há dúvida de que a figuratividade, como contribuinte para efeito de sentido poético, não pode se situar senão na relação entre expressão e conteúdo do texto, que funda a semiose.

Dentro do Percurso Gerativo do Sentido, a figuratividade está relacionada ao plano de conteúdo do discurso, porém, a análise literária, quando pretende examinar os efeitos de sentido da figuratividade, deve se estender ao plano de expressão do texto, de modo a averiguar se as conformidades entre plano de conteúdo e plano de expressão têm alguma relação com o efeito de sentido poético e com a criação das imagens poéticas, como acontece, por exemplo, no caso da iconicidade, que será explorada, de forma mais detida, posteriormente.

Os conceitos de imagem poética e figura costumam ser tratados de modo muito semelhante; no entanto, não utilizaremos essas expressões indiscriminadamente. Por

³ Segundo Hjelmslev, em *Prolegômenos a uma Teoria da Linguagem* (1975), essa seria a definição do que ele viria a chamar de Semióticas Conotativas.

figura, entendemos unidades do mundo natural⁴ que recobrem discursos temáticos; enquanto, por imagem poética, um conceito muito mais genérico e abrangente, uma vez que não somente figuras são mobilizadas para criar uma imagem, mas também diversos recursos como sonoridade (rimas, assonâncias, aliterações), métrica, dentre outros elementos que também podemos designar como poéticos.

Os textos em que sobressai a fanopeia não são compostos apenas por figuras, mas também por ideias e sons, apesar de não enfatizarem esses dois últimos elementos. Não seria honesto atribuir às letras de canção menor valor poético, como se, pelo fato de virem acompanhadas de melodia, a sonoridade das palavras não fosse trabalhada na letra. Afirmar que Chico Buarque prioriza as imagens não significa pensar que ele se esquece da sonoridade; queremos dizer que as figuras são a chave da poética buarquiana, mas que a elas também se homologa a sonoridade, auxiliando na composição da imagem poética final, como podemos observar em letras de canção como “A banda”, “Construção”, “Com açúcar, com afeto”, “Pedro pedreiro”, dentre muitas outras em que a imagem toma conta do leitor no processo de significação.

A partir do pressuposto de que os textos que têm como dominância a fanopeia não são menos poéticos do que aqueles em que predomina a melopeia e a logopeia, retornaremos ao nosso objetivo principal: a poética de Chico Buarque. O exame das letras de canção, durante longo período, não era bem aceito dentro dos Estudos Literários. Hoje, apesar de essa postura ter sido revista, ainda existem alguns preconceitos e rejeições quando refletimos sobre a poeticidade nas letras de canção, mesmo quando tratamos da obra de Chico Buarque, músico e escritor renomado, que publicou, inclusive, o volume *Tantas palavras*, que contém apenas os textos verbais, parte de suas canções. Todas as considerações realizadas até o momento, entretanto, tiveram como finalidade demonstrar que, independentemente de as letras de canção virem acompanhadas de uma melodia, há a dominância da função poética na maior parte dos textos de Chico Buarque como letrista.

O poema classificado como sendo uma fanopeia possui como predominância o trabalho com figuras, mas seria ingenuidade pensar que ela não trabalha com a musicalidade e com o intelecto. Chico Buarque é um poeta completo, pois mobiliza

⁴ A Semiótica discorre sobre o efeito de realidade obtido por meio da analogia entre o mundo natural e o discurso literário. Se pensarmos na ideia de referente, no entanto, devemos englobar também o mundo imaginário da cultura, no qual as figuras míticas, por exemplo, têm origem.

essas três instâncias em sua obra; no entanto, na maioria das letras de canção, o trabalho com as figuras no engendramento de imagens poéticas sobrepõe-se aos demais.

“Construção” é um exemplo de texto no qual o ritmo, a sonoridade e a própria materialidade da palavra são magistralmente celebrados, de modo a criar uma imagem poética muito bem delineada:

Construção

Amou daquela vez como se fosse a última
 Beijou sua mulher como se fosse a última
 E cada filho seu como se fosse o único
 E atravessou a rua com seu passo tímido
 Subiu a construção como se fosse máquina
 Ergueu no patamar quatro paredes sólidas
 Tijolo com tijolo num desenho mágico
 Seus olhos embotados de cimento e lágrima
 Sentou pra descansar como se fosse sábado
 Comeu feijão com arroz como se fosse um príncipe
 Bebeu e soluçou como se fosse um náufrago
 Dançou e gargalhou como se ouvisse música
 E tropeçou no céu como se fosse um bêbado
 E flutuou no ar como se fosse um pássaro
 E se acabou no chão feito um pacote flácido
 Agonizou no meio do passeio público
 Morreu na contramão atrapalhando o tráfego

Amou daquela vez como se fosse o último
 Beijou sua mulher como se fosse a única
 E cada filho seu como se fosse o pródigo
 E atravessou a rua com seu passo bêbado
 Subiu a construção como se fosse sólido
 Ergueu no patamar quatro paredes mágicas
 Tijolo com tijolo num desenho lógico
 Seus olhos embotados de cimento e tráfego
 Sentou pra descansar como se fosse um príncipe
 Comeu feijão com arroz como se fosse o máximo
 Bebeu e soluçou como se fosse máquina
 Dançou e gargalhou como se fosse o próximo
 E tropeçou no céu como se ouvisse música
 E flutuou no ar como se fosse sábado
 E se acabou no chão feito um pacote tímido
 Agonizou no meio do passeio náufrago
 Morreu na contramão atrapalhando o público

Amou daquela vez como se fosse máquina
 Beijou sua mulher como se fosse lógico
 Ergueu no patamar quatro paredes flácidas
 Sentou pra descansar como se fosse um pássaro
 E flutuou no ar como se fosse um príncipe
 E se acabou no chão feito um pacote bêbado
 Morreu na contra-mão atrapalhando o sábado
 (BUARQUE, 2007, p. 190).

Há uma sequência sonora que se mantém em toda a estrutura composicional de “Construção”. Todos os versos possuem exatamente doze sílabas poéticas, cuja acentuação rítmica recai sobre a sexta e a décima segunda sílaba dos versos, tornando-os, portanto, alexandrinos perfeitos. Como o dodecassílabo não é um verso de tradição portuguesa, o ouvinte, na verdade, percebe ritmicamente dois versos de seis sílabas poéticas, que, além de soarem mais naturalmente na prosódia do português, também se ajustam mais propriamente à canção popular. Esses versos, unidos na manifestação textual, assim como tijolos em uma construção, constituem os alexandrinos que arquitetam toda a *construção* do poema. Ademais, os quarenta e um versos da letra da canção terminam em palavras proparoxítonas, espécie vocabular não tão comum na língua portuguesa, que também conferem um ritmo singular ao texto.

“Construção” tece uma crítica à sociedade capitalista que prioriza o sistema e a máquina em detrimento do individual e do humano. É importante observar também que as três estrofes do texto mantêm o mesmo alicerce, invertendo apenas a última palavra de cada verso. Essa forma de composição remete-nos ao cotidiano tedioso comum à maioria dos trabalhadores brasileiros, invisíveis dentro do sistema e da sociedade capitalista.

Para criar esses efeitos expressivos, o poeta utiliza-se das mais inusitadas imagens poéticas e engendra uma isotopia que causa no leitor uma ilusão referencial. A letra da canção vai do particular ao universal, pois, ao retratar o dia de um indivíduo que sai para trabalhar numa construção, tropeça do alto do edifício, cai no asfalto e morre, atrapalhando o *tráfego*, o *público* e o *sábado*, na verdade, toca temáticas universais, como o tema da (des)construção da vida moderna. Eis aí também a ironia do título “Construção”.

O texto faz-se icônico ao homologar seu plano de conteúdo ao seu plano de expressão. Quando pensamos em figuratividade, conseguimos distinguir dois níveis diferentes: o primeiro é o da figuração, em que são instaladas, no discurso, figuras para recobrir um tema; o segundo é o da iconização, em que um tema é revestido exhaustivamente de figuras, de modo a produzir um efeito de sentido referencial (GREIMAS *et* COURTÉS, 2008, p. 212). Uma das maneiras possíveis de alcançar esse último nível do discurso figurativo é homologar o plano de expressão ao plano de conteúdo do texto de modo a provocar coincidências que conduzam à ilusão de realidade.

Os vocábulos proparoxítonos que finalizam cada verso de “Construção” são simétricos – possuem o mesmo número de sílabas – e estão dispostos verticalmente, um após o outro, no mesmo alicerce, assim como tijolos numa construção. O produto, no entanto, é diferente: palavras sobre palavras constroem um poema; tijolos sobre tijolos, amontoados de concreto. O título da letra da canção, desse modo, faz-se polissêmico ao remeter também à *construção* poética. O ritmo da leitura assemelha-se ao martelar das construções, bem como ao tumulto da vida na metrópole: o ir e vir de pessoas, o congestionamento do trânsito, o barulho das máquinas etc. Essa correspondência potencializa a imagem poética da letra da canção, que causa no leitor uma ilusão referencial, ou seja, incita, por meio da exploração da sonoridade e das potencialidades espaciais da palavra, a impressão de realidade ao ler o texto. Nesse sentido, Márcio Thamos afirma:

Ilusão referencial é a expressão com que normalmente se designa a segunda etapa dos procedimentos de figurativização na arte literária. Essa etapa é a da iconização, uma espécie de ênfase figurativa do discurso, um expediente de criação de imagens mais típico da poesia. É quando, relacionando o som com o sentido, o poeta procura dar a ver aquilo de que fala, manifestando o desejo de fazer que o poema se identifique concretamente com o próprio referente. (...) A iconização se dirige mais diretamente aos sentidos e está assentada num pressuposto de representação realista assumido tanto pelo produtor quanto pelo receptor do discurso figurativo. A ilusão referencial representa uma espécie de clímax estético. (THAMOS, 2003, p. 114-115).

Na primeira estrofe de “Construção”, são descritas as ações que o sujeito realizou antes de morrer, desde o momento em que ele se despede da família ao sair de casa até o instante em que ele desaba da construção e morre. Nessa estrofe, a linguagem corrente já se encontra desautomatizada pelos elementos poéticos como a rima, a métrica, a sonoridade, dentre outros; no entanto, o modo informativo como as ações do sujeito são narradas lembra a entonação de um texto jornalístico.

A partir da segunda estrofe de “Construção”, ocorre o que podemos, metaforicamente, chamar de “esvoaçamento dos signos”: é como se, no momento da queda do sujeito do alto do edifício, as palavras flutuassem junto com ele, invertendo-se e misturando-se. O enunciador recombina as palavras da primeira estrofe de modo absolutamente inusitado, desautomatizando-a aos olhos e ouvidos do leitor. Mas qual é o motivo que confere à letra da canção esse “esvoaçamento dos signos”? No final da primeira estrofe, há pistas de que o sujeito embriagou-se no alto da construção:

Bebeu e soluçou como se fosse um náufrago
(BUARQUE, 2007, p. 190).

Motivo que, talvez, tenha-o conduzido à queda do alto do edifício:

E tropeçou no céu como se fosse um bêbado
(BUARQUE, 2007, p. 190).

Nossa hipótese, fundamentada nas sugestões do próprio texto, é a de que aquilo que é narrado na primeira estrofe, a partir do ponto de vida do eu lírico, passa a ser descrito, na segunda e terceira estrofes, a partir da percepção do trabalhador, actante do enunciado, alterada pelos efeitos da embriaguez, como está evidente em “atravessou a rua com seu passo bêbado”, “quatro paredes mágicas”, “olhos embotados de cimento e tráfego”, “bebeu e soluçou como se fosse máquina”, “paredes flácidas”, “se acabou no chão feito um pacote bêbado” etc.

Novamente o leitor é tomado por uma ilusão referencial, ao passo que essas figuras mobilizadas para criar uma isotopia que expressasse o estado alcoolizado do sujeito são potencializadas pelas construções sintáticas com associações inesperadas de termos, configurando, no texto, a imagem poética própria da embriaguez. Resta-nos saber pelo que o trabalhador foi embriagado. Talvez pelo álcool; talvez pelo sistema capitalista e pelo *cotidiano* lamentável da classe trabalhadora.

É interessante observar também que “Construção” apropria-se da estrutura do *fait divers*, estetizando-a poeticamente. O *fait divers* é uma expressão francesa a qual se reporta a determinados textos de cunho jornalísticos, especificamente, àqueles que apresentam uma narrativa autossuficiente, que versa sobre um acontecimento ao mesmo tempo casual e espantoso. Esse tipo de texto discorre sobre as surpresas do cotidiano, que, apesar de inesperadas, não podem fugir de nossa percepção. Há sempre fraturas⁵ que interrompem o fluxo contínuo da existência humana e provocam a desautomatização do olhar viciado para os acasos da vida. O *fait divers* fascina por mostrar aquilo que se esconde nos caminhos anestesiados de nosso cotidiano. Segundo Roland Barthes, o *fait divers*:

est une information totale, ou plus exactement, immanente; Il contient en soi tout son savoir: point besoin de connaître rien du monde pour consommer un fait divers; il ne renvoie formellement à rien d'autre qu'à lui-même; bien sûr, son contenu n'est pas étranger au monde: désastres, meurtres, enlèvements, agressions, accidents, vols, bizarreries, tout cela renvoie à l'homme, à son

⁵ Como muito bem evidencia Greimas, em *Da Imperfeição* (2002), por meio das análises literárias de textos de Michel Tournier, Italo Calvino, Rainer Maria Rilke, Tanizaki Junichiro e Julio Cortázar.

histoire, à son aliénation, à ses fantasmes, à ses rêves, à ses peurs: une idéologie et une psychanalyse du fait divers sont possibles; mais il s'agit là d'un monde dont la connaissance n'est jamais qu'intellectuelle, analytique, élaboré au second degré par celui qui parle du fait divers, non par celui qui le consomme; ses circonstances, ses causes, son passé, son issue; sans durée et sans contexte, il constitue un être immédiat, total, qui ne renvoie, du moins formellement, à rien d'implicite; c'est en cela qu'il s'apparente à la nouvelle et au conte, et non plus au roman. C'est son immanence qui définit le fait divers. (BARTHES, 1993, p. 1310).

Os elementos do *fait divers*, como é possível observar na novela e no conto, também aparecem em “Construção”. O texto trabalha com “informações” autossuficientes, de maneira rápida, intensa e, ao mesmo tempo, concisa e fragmentada. Temos um fato banal do cotidiano – um trabalhador que sobe no alto da construção – no entanto, esse fato é desautomatizado pela queda – proposital? – do trabalhador que, todos os dias, executava o mesmo ritual na vida pessoal e profissional. No texto poético, diferentemente do que acontece no texto jornalístico, é o rearranjo estético da linguagem que faz irromper a estesia. Após a primeira estrofe, na qual a tragédia é flagrada de forma ainda confusa em seu desenvolvimento, a letra da canção passa a afastar-se da estrutura do *fait divers* e a caminhar para uma estrutura de ordem totalmente poética. A queda do trabalhador do alto do edifício, somada ao rearranjo especial elaborado com a linguagem, desautomatizou o olhar acostumado do leitor, tornando-o sensível para perceber aquilo que se entrevê nas sendas da vida ordinária. Eis que surge um olhar predominantemente poético, que passa a (re)significar o mundo, enxergando-o, agora, de forma diferente.

Essa é uma dentre as várias letras de canção de Chico Buarque que mobiliza tanto as estruturas sonoras do texto, como as figurativas. A imagem poética não é construída apenas pela manipulação de figuras do mundo natural, pois o trabalho com a materialidade sonora da palavra também é fundamental para que o leitor apreenda, sensivelmente, uma dada imagem no poema. Esse foi apenas um exemplo de como não existem apenas melopeias, fanopeias e logopeias, mas determinadas tendências que, em cada obra, sublinham-se, umas mais que as outras, como uma espécie dominante, tal qual ocorre quando pensamos nas seis funções da linguagem pensadas por Jakobson.

2.2. Do enunciador

Mentir com graça, de uma maneira pessoal, é quase melhor que dizer a verdade à maneira de toda a gente; no primeiro caso, é-se um homem e, no segundo, não se é mais do que um papagaio. (DOSTOIÉVSKI, 2002, p. 188).

Nossas investigações acerca da problemática do feminino na obra de Chico Buarque assentam-se, inicialmente, em noções da Semiótica de linha francesa, a qual reflete sobre como se desenvolve o processo de significação. Pensar o feminino no texto pelos liames da Semiótica não é concebê-lo como entidade psicológica, tampouco sociológica, mas como entidade exclusivamente discursiva: um efeito de sentido engendrado a partir de diversas estratégias discursivas manipuladas pelo enunciador.

O conceito de efeito de sentido situa-se na instância da recepção e corresponde, de acordo com Greimas e Courtés (1983, p. 136) “(...) à semiose, ato situado no nível da enunciação e à sua manifestação que é o enunciado-discurso”. Se entendermos que a semiose é o ato de fusão entre o plano de conteúdo e o plano de expressão, que tem como resultado um signo – enunciado-discurso –, certamente concluiremos que o efeito de sentido configura-se nesse processo de significação e que pode ser apreendido por meio da enunciação. O efeito de sentido, no entanto, não se legitima apenas no processo de criação do enunciador, mas na instância da recepção, momento no qual o enunciatário, que também assume o papel de sujeito da enunciação, realiza seu processo de significação no ato da leitura – quando tomamos como objeto um texto verbal.

A expressão “efeito de sentido de feminino” está, assim, relacionada à impressão de realidade - de texto produzido por uma voz feminina - que o discurso de Chico Buarque causa no enunciatário. O enunciador estabelece com o enunciatário um contrato de veridicção, a partir de estratégias discursivas que instalam, no interior do discurso, um jogo de verdades, o qual produzirá, na semiose, uma ilusão referencial, tal qual Denis Bertrand afirma ao refletir que o contrato de veridicção possui

as condições da confiança que determinam o compartilhamento das crenças, em perpétuo ajuste entre os sujeitos, no interior do discurso. A fideia, ou crença partilhada, está consequentemente no fundamento da concepção intersubjetiva da enunciação e da interação em semiótica. Mas, na linguagem, essa crença se apoia antes de tudo sobre os valores figurativos oriundos da percepção (...). (2003, p. 243).

O enunciador, assim, projeta no texto uma imagem de si na qual seu enunciatário deverá crer. A essa linha de pensamento, imbrica-se a noção de ethos discursivo, a qual foi fundamental para o prosseguimento das investigações aqui propostas. O conceito de ethos nasce, de fato, na *Retórica* de Aristóteles (1967), embora, anteriormente, já existissem esboços desse conceito, tal qual se observa nos postulados de Isócrates, por

exemplo (CRUZ, 2009, p. 67). Para Aristóteles, o ethos estava relacionado à imagem positiva que um orador era capaz de causar no auditório, por meio da própria enunciação, e não de saberes extra-discursivos, a fim de persuadi-lo e de ganhar sua confiança:

On persuade par le caractère, quand le discours est de nature à rendre l'orateur digne de foi, car les honnêtes gens nous inspirent confiance plus grande et plus prompte sur toutes les questions en général, et confiance entière sur celles qui ne comportent point de certitude, et laissent une place au doute. Mais il faut que cette confiance soit l'effet du discours, non d'une prévention sur le caractère de l'orateur. (ARISTÓTELES, 1967, 1356a, p. 76-78).

Essa imagem eufórica era determinada por três qualidades imprescindíveis ao bom orador, às quais Aristóteles nomeou: a *phronesis*, ou prudência, a *arête*, ou virtude, e a *eunoia*, ou benevolência:

Quant aux orateurs, ils inspirent confiance pour trois raisons; les seules en dehors des démonstrations qui déterminent notre croyance: la prudence, la vertu et la bienveillance. Si les orateurs altèrent la vérité en parlant ou conseillant sur quelque sujet, c'est pour toutes ces raisons à la fois ou une d'entre elles: ou, faute de prudence, leur opinion est erronée; ou pensant juste, ils taisent leur pensée par méchanceté; ou, prudents et honnêtes, ils ne sont pas bienveillants; raison pour laquelle on peut, connaissant le meilleur parti, ne le point conseiller. Il n'est pas d'autre cas que ceux-là. Il s'ensuit donc nécessairement que, si l'orateur semble avoir toutes ces qualités, il inspire confiance à ceux qui l'écoutent. (ARISTÓTELES, 1967, 1378a, p. 60).

É válido ressaltar, porém, que a noção de ethos vinculada à Teoria Semiótica de inspiração greimasiana, bem como aos estudos literários de modo geral, sofreu algumas modificações em relação à sua definição primeira da *Retórica* e também ao modo como foi estudada por teóricos mais recentes⁶. Na *Retórica*, o conceito de ethos é definido como a imagem que o enunciador constrói de si no discurso com a finalidade de impressionar, ganhar a confiança e, finalmente, persuadir seu enunciatário. No entanto, se pensarmos sobre a noção de ethos dentro do contexto literário, não podemos mais associá-la à ideia da persuasão exatamente como era associada na retórica:

Segundo a retórica, a função do éthos é conferir certa credibilidade ao discurso, fazer com que as palavras do orador pareçam verdadeiras, conquistando, assim, a adesão do ouvinte. O éthos está, portanto, diretamente

⁶ Destaca-se Maingueneau e o estudo do ethos dentro dos preceitos da Análise do Discurso de linha francesa (AD).

relacionado a um fazer persuasivo. No entanto, não se pode usar das mesmas medidas quando se lida com um texto literário. É verdade que o discurso poético é também persuasivo, mas, obviamente, de natureza diferente: não se busca convencer ninguém de algo que realmente ocorreu ou qual a melhor alternativa frente a algum problema, mas que determinado fato poderia ou poderá ocorrer (CRUZ, 2009, p. 100).

A persuasão do texto poético está muito mais voltada à ideia de verossimilhança: o enunciador deve apenas persuadir o enunciatário a aceitar a coerência interna do texto, sem buscar convencê-lo de algo que esteja além do código textual. Em *Poética*, Aristóteles (1992) já havia desenvolvido o conceito de verossimilhança, entretanto, não o relacionou à ideia de ethos, tampouco à ideia de ethos dentro do contexto literário. O conceito de ethos, para Aristóteles, estava imbricado à persuasão e ao convencimento de um elemento real, enquanto, para nós, estará relacionado à persuasão no que diz respeito à coerência do discurso literário. O texto literário pode criar uma multiplicidade de efeitos de sentido que não se restringem apenas à realidade, como o efeito de ironia, magia, humor, fantasia, sobrenatural etc. O enunciador deve manter a coerência interna do texto de modo a persuadir seu enunciatário a assinar o contrato de veridicção e a crer naquilo que lê. Em um conto de fadas, por exemplo, é perfeitamente verossímil uma pedra falar, situação que se tornaria inaceitável dentro de um romance realista, por exemplo. A essa questão, cabem as reflexões exercidas por Aristóteles ao diferenciar o poeta do historiador: este tem como missão contar as coisas que já aconteceram, aquele, as coisas que poderiam acontecer de acordo com a verossimilhança e a necessidade, tal qual é possível observar no excerto abaixo:

(...) não é ofício do poeta narrar o que aconteceu; é, sim, o de representar o que poderia acontecer, quer dizer: o que é possível segundo a verossimilhança e a necessidade. Com efeito, não diferem o historiador e o poeta por escreverem verso ou prosa (pois que bem poderiam ser postos em verso as obras de Herótodo, e nem por isso deixariam de ser história, se fossem em verso o que eram em prosa) – diferem, sim, em que diz um as coisas que sucederam, e o outro as que poderiam suceder. (ARISTÓTELES, 1992, p. 53).

Estudar o ethos do enunciador dentro dos preceitos da Semiótica francesa é, para muitos, uma afronta aos postulados de Greimas. O estudioso de retórica Dilson Ferreira da Cruz, que também reflete sobre essa problemática, afirma:

A busca pelo éthos do enunciador é, contudo, arriscada, pois a todo momento corre-se o risco de resvalar ao precipício da ontologia e enveredar-se por sendas que não são as da semiótica. Daí a preocupação de Greimas, na

Semântica Estrutural, em mostrar que a análise semiótica, fiel à velha dicotomia saussuriana *langue/parole*, deve eliminar do texto toda manifestação de subjetividade [...]. Como então estudar o éthos do enunciador se este conceito está intimamente relacionado à enunciação enunciada e esta já não pertence ao escopo da semiótica se a atividade que o define – a enunciação – não diz respeito à ciência? (2009, p. 97-98).

Seguindo o raciocínio de Cruz, a preocupação de Greimas era, então, a de que o *eu* do discurso se confundisse com o *eu* psíquico, por isso, na *Semântica Estrutural*, o semioticista lituano resolveu excluir de seu campo de análise quaisquer elementos que remetessem à subjetividade: as categorias de pessoa, tempo e espaço – o *eu*, *aqui*, *agora*, da enunciação:

Tout discours présuppose, on le sait, une situation non linguistique de communication. Cette situation est recouverte par un certain nombre de catégories morphologiques, qui l'explicitent linguistiquement, mais en introduisant en même temps dans la manifestation un *paramètre de subjectivité*, non pertinent pour la description et qu'il faut par conséquent éliminer du texte (à moins que l'analyse n'ait choisi ce paramètre comme objet de description). Ces catégories à éliminer sont principalement les suivantes: 1. La catégorie de la *personne*. [...] 2. La catégorie du *temps*. [...] 3. La catégorie de la *deixis*. [...]. (GREIMAS, 1966, p. 153-154).

No momento da publicação da *Semântica Estrutural*, no entanto, a Semiótica era ainda uma ciência incipiente e não consolidada, motivo pelo qual temia um retorno dos estudos literários ao universo extralinguístico, caso o estudo da enunciação fosse legitimado. É no fim dos anos 70, momento em que a Semiótica francesa estava arquitetada sobre bases mais sólidas, que o próprio Greimas revê sua primeira posição, um tanto radical, e adentra o universo da enunciação, assumindo-a como instância de mediação e de conversão crucial entre estruturas profundas e estruturas superficiais do discurso (BERTRAND, 2003, p. 79-85). A publicação de *Da imperfeição* (2002) e o próprio desenvolvimento da Semiótica das Paixões torna impossível qualquer afirmação que aponte para a ausência da subjetividade nos estudos semióticos atuais.

A enunciação assume-se, então, como a instância de mediação e conversão crucial entre as estruturas profundas e estruturas superficiais do discurso, ou seja, ela irá reorganizar a passagem das estruturas elementares e semionarrativas para as discursivas (temáticas e figurativas), que irão particularizá-las. À disposição do falante está a língua, que, segundo Ferdinand de Saussure:

(...) existe na coletividade sob a forma duma soma de sinais depositados em cada cérebro, mais ou menos como um dicionário cujos exemplares, todos idênticos, fossem repartidos entre os indivíduos. Trata-se, pois, de algo que

está em cada um deles, embora seja comum a todos e independente da vontade dos depositários. (2003, p. 27).

A língua, portanto, existe na coletividade e possibilita infinitas combinações a partir da atualização das unidades mínimas de sentido, realizada pelos indivíduos, por meio da fala, a qual, para Saussure:

É a soma do que as pessoas dizem, e compreende: a) combinações individuais, dependentes da vontade dos que falam; b) atos de fonação igualmente voluntários, necessários para a execução dessas combinações. Nada existe, portanto, de coletivo na fala; suas manifestações são individuais e momentâneas. (2003, p. 27-28).

O enunciado, dessa forma, corresponderia à fala, momento em que a língua é assumida pelo falante, a partir da intersubjetividade⁷, condição para a comunicação linguística. O estudo da enunciação examina, então, o processo de produção da fala. É importante, porém, ter em mente que a enunciação é compreendida como a mediação entre o sistema social da língua e sua assunção pelo falante, tal qual afirma Denis Bertrand:

Compreende-se que a enunciação individual não pode ser vista como independente do imenso corpo das enunciações coletivas que a precederam e que a tornam possível. A sedimentação das estruturas significantes, resultante da história, determina todo ato de linguagem. Há sentido “já-dado”, depositado na memória cultural, arquivado na língua e nas significações lexicais, fixado nos esquemas discursivos, controlado pelas codificações dos gêneros e das formas de expressão que o enunciador, no momento do exercício individual da fala, convoca, atualiza, recusa, renova e transforma. O impessoal da enunciação rege a enunciação individual e esta às vezes se insurge contra ele. (2003, p. 87-88).

Quando pensamos no ethos do enunciador, na imagem que emerge do todo da obra de um autor, é preciso refletir sobre aquilo que é, de fato, individual, e o que é parte do sistema social da língua, sedimentado pelos hábitos da comunidade linguística e fossilizado pelo uso. A própria questão da intertextualidade e do interdialogismo está nessa mediação entre social e individual, em que ora o amontoado de enunciados do passado rege a enunciação do presente, ora a enunciação do presente atualiza, recusa, renova e transforma esses enunciados do passado, a partir de um ponto de vista subjetivo e individual.

⁷ Segundo o dicionário Houaiss (2001), a expressão “intersubjetividade” significa, em diversas linhas do pensamento contemporâneo, “campo de interação comunicativa ou relação interpessoal que, em oposição aos subjetivismos individualistas e solipsismos, constitui o sentido pleno da experiência humana”.

É evidente que a incorporação de uma teoria a outra, em trabalhos científicos, depende do objeto sobre o qual recai a atenção do pesquisador. É o objeto que deve demandar, de acordo com suas necessidades, uma segunda teoria. Em nosso caso, a teoria principal para orientar nossas análises é a Semiótica de inspiração greimasiana, mas com o propósito de solucionar questões que vão ao encontro da problemática da autoria, foi essencial que percorrêssemos um caminho em direção ao ethos do enunciador. Para que haja legitimidade na apropriação de uma nova teoria, esta deve: 1) Resolver um problema não solucionado pela teoria principal; 2) Integrar-se ao conjunto da teoria principal⁸.

Se forem respeitadas essas duas condições, é perfeitamente cabível a integração de uma teoria a outra. A noção de ethos discursivo não rompe com os princípios epistemológicos da Semiótica francesa, tampouco é inútil, visto que propõe novas direções para o estudo do feminino na obra de Chico Buarque, enveredando por caminhos ainda não estudados formalmente pela Semiótica greimasiana. Neste percurso teórico, foi-nos de fundamental importância o livro *O éthos dos romances de Machado de Assis* (2009), da autoria de Dilson Ferreira da Cruz, cuja influência será perceptível no decorrer da leitura da dissertação, pois o autor propõe um modelo, a partir do estudo dos romances machadianos, para a reflexão sobre a problemática do ethos dentro da epistemologia da Semiótica francesa.

Uma leitura cuidadosa da obra de Greimas fez-nos crer que incorporar a noção de ethos aos nossos estudos não ultrapassa os limites da Semiótica. É preciso apenas que tomemos o cuidado necessário para não nos perdermos no campo da ontologia ao confundir o sujeito da enunciação com o sujeito empírico, autor real, de “carne e osso”. A esse respeito, Dilson Ferreira da Cruz afirma:

(...) conclui-se que o éthos do enunciador pode ser construído de maneira endógena, pelo próprio discurso, mediante manifestações relativas à sua competência e às modalidades que coloca em cena, tais como o crer e o saber; ou pode ser construído de forma exógena pelos discursos com os quais dialoga (é a posição de Isócrates). A questão agora é semelhante: um autor ou uma escola pode ser definido internamente, pelo caráter mostrado no discurso ou dos demais discursos com os quais se relaciona. (2009, p. 88).

Estudar o feminino na obra de Chico Buarque, então, é estudar o efeito de sentido de feminino engendrado no texto a partir de técnicas manipuladas pelo

⁸ Essa reflexão foi proferida por José Luiz Fiorin na conferência intitulada “Interdisciplinaridade, multidisciplinaridade e transdisciplinaridade em linguística”, realizada no 57º Seminário do GEL (Grupo de Estudos Linguísticos do Estado de São Paulo) na Universidade de Ribeirão Preto no ano de 2009.

enunciador. O material utilizado pela literatura está presente no mundo natural, portanto, o feminino⁹ está presente na realidade humana. Essa afirmação não significa, porém, que essa realidade não poderá ser recriada no texto literário a partir da mimese. A voz feminina, nas letras de canção de Chico Buarque, é um simulacro da voz feminina presente na realidade.

Por mais que as imagens do texto sejam calcadas nas imagens do mundo, o objeto de estudo da linguística e da literatura é o texto, e não a realidade em si. É o texto, como “código semântico”, que descortinará, aos olhos do leitor, sua concepção de feminino, já que, por meio da linguagem, o discurso tem a possibilidade de criar sua própria verdade. E é essa, a verdade do texto, que buscamos incessantemente:

(...) Nosso método consiste, pois, inicialmente, em nos determos ao texto propriamente dito, em reconhecer sua autonomia relativa de objeto significante. Ele (nosso método) considera o texto como um “todo de significação” que produz em si mesmo, ao menos parcialmente, as condições contextuais de sua leitura. Uma das propriedades sempre reconhecidas no texto dito literário é que (...) ele incorpora seu contexto e contém em si mesmo seu “código semântico”: ele integra assim, atualizado por seu leitor e independente das intenções de seu autor, as condições suficientes para sua legibilidade. (BERTRAND, 2003, p. 23).

Certamente, Greimas temia que a Semiótica abarcasse a enunciação, pois, para uma ciência nova ainda em construção, o risco de confundir três categorias absolutamente distintas – autor, enunciador, narrador¹⁰ –, mas aparentemente semelhantes, não seria pequeno. A fim de que nossa investigação não se esquivasse por sendas tortuosas, a diferença entre essas três instâncias deve estar perfeitamente delineada. O autor empírico de um texto é o sujeito ontológico, de “carne e osso”, que permanece fora dos limites da linguagem. Essa entidade real, como está fora da esfera da enunciação, jamais poderá ser refletida no texto, assim, o ethos do discurso jamais será o ethos do sujeito ontológico. Resta então diferenciar o ethos do narrador do ethos do enunciador. Aquele é bem mais fácil de observar. O narrador, projetado no enunciado pelo sujeito da enunciação, está explícito no texto, o leitor não tem nenhuma dificuldade em saber sua identidade, suas opiniões, seu estilo e suas táticas argumentativas. Já o ethos do enunciador não é tão simples assim de ser identificado, pois essa instância discursiva não se encontra projetada nem no enunciado, nem totalmente fora da esfera

⁹ Assim como a natureza, o amor, a morte, a essência humana, dentre muitos outros temas da literatura universal.

¹⁰ Na poesia, a instância enunciativa que corresponde ao narrador é o eu lírico ou eu poético.

da enunciação; não se trata do narrador, tampouco do sujeito ontológico; mas de uma categoria meramente semiótica, ou, consoante Dilson Ferreira da Cruz (2009. p. 95), “uma construção teórica responsável por soprar a vida nas estruturas gramaticais frias e vazias e dar-lhes fôlego para que ganhem um tempo, um espaço e, acima de tudo, um sujeito (...)”.

É válido pontuar que não nos interessa aqui o que é dito pelo enunciador, mas a forma de dizer, por isso, afirmamos que o *ethos* não ocorre no enunciado, mas na enunciação. Fiorin, no artigo “O *ethos* do enunciador”, esclarece essa questão teórica de forma bastante objetiva por meio do seguinte exemplo:

Quando um professor diz *eu sou muito competente*, está explicitando uma imagem sua no enunciado. Isso não serve de prova, não leva à construção do *éthos*. O caráter de pessoa competente constrói-se na maneira como organiza as aulas, como discorre sobre os temas, etc. À medida que ele vai falando sobre a matéria, vai dizendo sou competente. (2008 A, p. 139).

A partir das ideias já explicitadas, podemos concluir, então, que um mesmo autor real pode se fazer passar por diversos enunciadores, os quais, por sua vez, podem projetar, nos enunciados, vários narradores. Mas como saber se estamos lidando com o *ethos* do narrador ou do enunciador? O *ethos* do narrador poderá ser encontrado numa obra isolada, afinal, um mesmo narrador não pode estar presente em duas obras distintas. Já o *ethos* do enunciador, que será investigado nesse trabalho, só poderá ser figurado por meio da análise de um dado número de obras de determinado autor. Ao refletir sobre onde se encontram, na materialidade discursiva da totalidade, as marcas do *ethos* do enunciador, Fiorin novamente afirma:

Dentro desse todo, procuram-se recorrências em qualquer elemento composicional do discurso ou do texto: na escolha do assunto, na construção das personagens, nos gêneros escolhidos, no nível de linguagem usado, no ritmo, na figurativização, na escolha dos temas, nas isotopias etc. (2008 A, p. 143).

É válido pontuar que esses mesmos elementos composicionais, se procurados não no todo, mas dentro de uma única obra, evidenciarão o *ethos* do narrador e não do enunciador. Ao final da análise de determinada obra, poderemos encontrar o *ethos* de um narrador que não necessariamente coincida com o *ethos* do enunciador encontrado no todo. Essas semelhanças e diferenças entre *ethos* do enunciador e do narrador são muito interessantes de serem observadas e tocam diretamente no estilo de cada autor.

Já esclarecidas algumas considerações a respeito da origem e do conceito de ethos na esfera da Retórica, da Linguística e da Teoria Literária, é dado o momento de pensarmos sobre essas questões dentro da obra poética de Chico Buarque, nosso objeto de estudo. Não buscamos aqui o ethos projetado no enunciado, dos eu líricos individuais de cada canção. Pensamos aqui em estudar o ethos do enunciador, fazendo um recorte da obra de Chico Buarque, privilegiando os textos que evocam as figuras femininas, justamente por acreditar que exista a presença do ethos de um enunciador de caráter essencialmente feminino em parte da obra buarquiana. Ao encontro dessas ideias, Dilson Ferreira da Cruz pontua que

Em um primeiro momento, pode-se considerar todos os textos literários como códigos (...). Em um nível inferior a esse, pode-se pensar as diversas escolas literárias como códigos (...). Faz-se, então, no interior de cada escola, o mesmo raciocínio para cada autor. Finalmente, é possível considerar a obra de um escritor como um todo ou, então, segmentá-la seguindo critérios convenientes para análise. (2009, p. 88).

Buscar o ethos do enunciador em segmentos recortados da obra de Chico Buarque não é mutilar o todo de sua produção, mas é, ao contrário, apenas um método conveniente de análise para fazer desabrochar os diversos enunciadores pelos quais o autor se faz passar em sua obra. Nós nos centraremos aqui, exclusivamente, no ethos de caráter feminino; afinal, devido à grande extensão da obra de Chico Buarque, analisar toda a sua obra e configurar o caráter de todos os seus enunciadores demandaria um tempo de estudo que não possuímos.

É importante observar que, pelo fato de haver mais de trinta letras de canção com eu líricos femininos na obra de Chico Buarque, fomos impingidos, mais uma vez, a realizar um processo de seleção, a partir do qual delimitamos nosso cópus. Como não verificaremos as recorrências presentes em todas essas letras de canção, propomo-nos a delinear o ethos feminino a partir de seis textos que compõem o nosso todo de análise. As chances de as recorrências composicionais a serem encontradas em nosso cópus permanecerem nas outras letras de canção buarquianas cujos eu líricos são femininos é grande, mas não poderemos afirmar nada categoricamente, já que não efetuaremos os procedimentos de análise. Sem dúvida, trata-se de um trabalho que poderá se estender em futuras investigações.

O estudo do ethos feminino em Chico Buarque recai, sem dúvida, sobre a problemática da autoria, a qual também será pensada como efeito de sentido produzido

por estratégias discursivas. Mais uma vez lembraremos que o ator da enunciação é uma entidade construída pela linguagem, por isso, é distinto do indivíduo que redigiu o texto – o autor real –, assim, podemos afirmar que o sujeito ontológico Chico Buarque fez-se passar por diversos atores da enunciação: a mulher, o pivete, o malandro, o sambista etc. Essas figuras só ganham vida no texto graças à manipulação de mecanismos da linguagem, que configura, no discurso, um dado efeito de sentido.

Ao refletirmos especificamente sobre o estudo do feminino no arcabouço da crítica literária, observamos que grande parte das pesquisas foi embasada em teorias de fundo psicanalítico ou, mais recentemente, nos estudos culturais. Entretanto, tais linhas de pesquisa não têm como intenção analisar a imagem do feminino sob o prisma das teorias linguísticas e literárias modernas, ou seja, como um espessamento semântico produzido pelo discurso, utilizando outras referências de fonte histórica e psicanalítica que não interessam a um trabalho fundado sob andaimes semióticos.

No percurso trilhado pela crítica¹¹, é lugar comum dizer que um eu lírico feminino, construído por um registro masculino, não coincide com a mulher em sua realidade e é um objeto de desejo do homem que irá se corporificar no texto, como se não houvesse a presença da voz feminina e a figura construída da mulher apenas repetisse o discurso do homem. Pretendemos, porém, demonstrar, por meio da análise semiótica da obra de Chico Buarque, que a imagem feminina é perfeitamente possível de forjar numa fala de registro masculino, pois o feminino, no texto, não é nada mais que um efeito de sentido alcançado por meio de estratégias discursivas.

É frequente escutar dos admiradores de Chico Buarque frases nas quais se afirma que o autor capta de forma incrivelmente sensível o universo feminino, e que, por isso, ele possui uma escrita feminina. O próprio compositor Caetano Veloso, em uma das gravações da canção *Tatuagem*¹², revela que as composições de letras femininas de Chico Buarque são geniais e impressionantes, talvez pelo fato de o autor possuir uma *anima*¹³ acentuada. Adélia Bezerra de Meneses também se envereda por essa vertente junguiana ao compartilhar da opinião de Caetano Veloso, a qual concebe os eu líricos femininos de Chico Buarque como frutos da *anima* do autor que aflora. Entretanto, ao avaliar essa questão a partir de teorias literárias e linguísticas, observa-se

¹¹ Entre outros escritores, têm papel importante, na crítica da literatura feminina, Lucia Castello Branco, Ruth Silviano Brandão e Adélia Bezerra de Meneses.

¹² Presente no DVD de Chico Buarque *À flor da pele* (2006).

¹³ Segundo o dicionário Houaiss (2001), *anima* pode ser entendido como nomenclatura atribuída por C.G. Jung (1875-1961) ao componente feminino da personalidade de todos os seres humanos.

que se fala muito a respeito dessa presença do feminino em Chico Buarque, mas pouco se estudou esse fenômeno do ponto de vista discursivo.

Aquilo que Caetano Veloso considera como a *anima* acentuada, consideraremos como o ethos feminino de Chico Buarque. José Luiz Fiorin, no artigo “A multiplicação dos *ethe*: a questão da heteronímia” (2008 B), discorre sobre o fenômeno da heteronímia existente em Fernando Pessoa. Em geral, esse fenômeno é atribuído à instabilidade psíquica do poeta português, que apresenta a tendência de cindir e multiplicar sua personalidade. No entanto, como linguista estudioso dos fenômenos discursivos, Fiorin não se contenta com essas explicações e afirma que podemos entender “a heteronímia como a criação de diferentes *ethe* para situar-se simultaneamente em posições diferentes, e mesmo antagônicas, de um dado campo discursivo” (FIORIN, 2008 B, p. 60). Não estamos afirmando aqui que Chico Buarque apresente heterônimos femininos, mas que essa “alma feminina” atribuída a ele, como se sua *anima* fosse acentuada, pode, sem dúvida, ser entendida como a criação de um ethos feminino essencialmente discursivo na obra buarquiana.

2.3. Do enunciatário

Conto ao senhor é o que sei e o senhor não sabe; mas principal quero contar é o que eu não sei se sei, e que pode ser que o senhor saiba. (ROSA, 2007 p. 245).

Após percorrer os caminhos possíveis para o estudo do ethos do enunciador dentro da Teoria Semiótica, faz-se necessário refletir também sobre o pathos do enunciatário¹⁴, fundamental dentro do processo de significação. É importante observar que em correlação com o autor está o leitor real; com o narrador, o narratário; e com o enunciador, o enunciatário, nosso objeto de reflexão no momento. Greimas, no *Dicionário de Semiótica*, já concebia o enunciatário como um dos produtores de sentido no discurso:

(...) o enunciatário não é apenas o destinatário da comunicação, mas também sujeito produtor do discurso, por ser a “leitura” um ato de linguagem (um ato de significar) da mesma maneira que a produção do discurso propriamente dito. O termo “sujeito da enunciação”, empregado frequentemente como

¹⁴ Durante todo o trabalho usaremos também a expressão “leitor” como sinônimo de enunciatário. Ressalta-se, porém, que entendemos como leitor a imagem do leitor ideal, e não o leitor real, de carne e osso.

sinônimo de enunciador, cobre de fato as duas posições actanciais de enunciador e enunciatário. (GREIMAS *et* COURTÉS, 2008, p. 171).

O enunciatário coloca-se ao lado do enunciador no processo de significação. Como já dizia Jakobson, ao tratar dos problemas da estrutura verbal, não há ato de linguagem sem a presença do destinatário (1973, p. 123). Há um contrato estabelecido entre enunciador e enunciatário, no qual o enunciador espalha pelo discurso marcas que devem ser encontradas e interpretadas pelo enunciatário, que o fará de acordo com seus conhecimentos e suas convicções, as quais determinarão se ele irá *crer* ou não no discurso. Pensemos em um texto literário que mobiliza uma rede de referências metafóricas, intertextuais, filosóficas, dentre outras. Se o enunciatário a quem se destina esse texto não tem internalizado esse leque de referências, certamente não compreenderá aquilo que lê, situação que torna o referido texto um amontoado amorfo de palavras e expressões que não conduzem a sentido algum, já que não foram devidamente atualizadas. Em contraposição, se aquele que lê possui as mesmas competências daquele que escreve, o sentido sugerido na escrita certamente será atualizado no ato da leitura, concretizando o processo de significação propriamente dito. Todo enunciador, então, pressupõe um enunciatário, para quem será direcionada a mensagem, e esse enunciatário não é uma instância passiva do discurso, mas ativa, tal qual pontua Fiorin (2008 A, p. 154), ao afirmar que “(...) é preciso considerar que o enunciatário não é um ser passivo, que apenas recebe as informações produzidas pelo enunciador, mas é um produtor do discurso, que constrói, interpreta, avalia, compartilha ou rejeita significações”.

Na *Retórica*, Aristóteles (1967) mostra que o ato de comunicação mobiliza três elementos fundamentais: o orador, o auditório e o discurso, que se referem, respectivamente, ao *ethos*, ao *pathos* e ao *logos*. Segundo os princípios aristotélicos, o *ethos* corresponde, como já foi visto, ao caráter moral do orador; o *pathos*, às paixões e disposições do auditório; enquanto o *logos*, àquilo que o discurso demonstra ou simula demonstrar.

O *pathos* não corresponde às paixões e disposições reais do auditório, mas a uma imagem que o orador faz daqueles que o escutam. Da mesma maneira, o enunciatário a quem nos referimos, tal qual o enunciador, não é uma entidade real, mas também uma construção discursiva. “Não é o leitor real, mas um leitor ideal, uma imagem de um leitor produzida pelo discurso” (FIORIN, 2008 A, p. 153). O cineasta americano Woody

Allen, em entrevista concedida ao jornalista Eric Lax, reflete sobre a imagem que construiu do próprio público para quem são direcionados seus filmes: “Na verdade, sempre considerei o público mais esperto do que eu, e nunca hesitei em usar referências eruditas ou esotéricas em piadas, acreditando que o público seja incapaz de entender.”¹⁵ (LAX, 2009, p. 303). Woody Allen também não fala do público real, mas de uma imagem de público ideal que pressupõe ao fazer cinema.

Para que o ato de comunicação aconteça, o enunciatário não deve possuir apenas as mesmas competências do enunciador, como deve também envolver-se em um contrato fiduciário, no qual deverão interagir o ethos, o pathos e o logos. A esse respeito, Fiorin novamente pontua:

A eficácia discursiva está diretamente ligada à questão da adesão do enunciatário ao discurso. O enunciatário não adere ao discurso apenas porque ele é apresentado como um conjunto de ideias que expressa seus possíveis interesses, mas sim, porque se identifica com um dado sujeito da enunciação, com um caráter, com um corpo, com um tom. Assim, o discurso não é apenas um conteúdo, mas também um modo de dizer, que constrói também seu correlato, o enunciatário. (2008 A, p. 157).

Para que o discurso tenha sentido, o enunciatário *deve-crer* naquilo que o enunciador afirma. No corpus que elegemos para esse trabalho, averiguaremos se é possível delinear o ethos de um enunciador feminino. Se existe o ethos do enunciador, certamente, há o pathos do enunciatário, que adere a um contrato fiduciário, no qual se propõe a acreditar no modo de dizer feminino do enunciador, independentemente das características do sujeito ontológico, que não fazem parte dos elementos que compõem o discurso.

Os eu líricos femininos de Chico Buarque têm enorme repercussão, pois chamam atenção de um pathos que partilha das mesmas competências e referências que o enunciador, identifica-se com o modo de dizer feminino e sensibiliza-se com essa identificação. A imagem do enunciatário dessas letras de canção é a mulher de diversas idades, classes sociais e comportamentos, afinal, os eu líricos buarquianos também representam a figura feminina de diversas maneiras.

Na *Retórica*, Aristóteles já chama atenção para a disposição afetiva do auditório, que será um dos fatores determinantes para que o orador consiga convencê-lo. Quando

¹⁵ Entrevista concedida por Woody Allen em novembro de 2005 sobre o filme *Memórias*, publicada por Eric Lax no volume único intitulado *Conversas com Woody Allen: seus filmes, o cinema e a filmagem*, em 2009.

pensamos na Poética, porém, não se visa mais ao convencimento do auditório, mas à fidedignidade do enunciatário, que *deve-credere* no discurso do enunciador e deve estar disposto a envolver-se, pois, de outra maneira, as paixões não seriam despertadas. A discussão “ethos, pathos e logos” pode ser deslocada da Retórica e chegar até a Poética, centro de nossas discussões.

O enunciatário atua como sujeito ativo na construção da imagem poética, juntamente ao enunciador. Nesse sentido, Alfredo Bosi afirma:

(...) o imaginado é, a um só tempo, dado e construído. Dado, enquanto matéria. Mas construído enquanto forma para o sujeito. Dado: não depende da nossa vontade receber as sensações de luz e cor que o mundo provoca. Mas construído: a imagem resulta de um complicado processo de organização perceptiva que se desenvolve desde a primeira infância. (BOSI, 2004, p. 22).

O imaginário é dado enquanto matéria para o enunciatário que vê e ouve, mas é também construído no ato da leitura. Como é *o ponto de vista que faz o objeto* (SAUSSURE, 2003, p. 15), cada enunciatário observa, apreende e preenche de sentido a matéria dada de forma diferente. A organização perceptiva varia de um enunciatário para outro, pois cada um possui uma rede de associações particular, a qual será determinante para a atribuição de sentido ao objeto poético. Se não fosse pelo papel ativo do enunciatário, um mesmo poema teria sempre a mesma interpretação, afinal, o que está escrito não muda; é a leitura que atribui sentido àquilo que é dado, de acordo com a competência daquele que lê.

3. Análises

3.1. “O meu amor”

O meu amor

Chico Buarque
(1977-1978)

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

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

Eu sou sua menina, viu?
E ele é o meu rapaz
Meu corpo é testemunha
Do bem que ele me faz

O meu amor
Tem um jeito manso que é só seu
De me deixar maluca
Quando me roça a nuca
E quase me machuca com a barba mal feita
E de pousar as coxas entre as minhas coxas
Quando ele se deita, ai

O meu amor
Tem um jeito manso que é só seu
De me fazer rodeios
De me beijar os seios
Me beijar o ventre
E me deixar em brasa
Desfruta do meu corpo
Como se o meu corpo fosse a sua casa, ai

Eu sou sua menina, viu?
E ele é o meu rapaz
Meu corpo é testemunha
Do bem que ele me faz
(BUARQUE, 2001, p. 265).

“O meu amor” pertence à peça teatral *Ópera do Malandro* (1978), baseada na *Ópera dos três vinténs* (1998) de Bertolt Brecht, cuja fonte de inspiração, por sua vez,

foi a *Ópera do mendigo* (1986) de John Gray, escritor norte-americano da década de 50. A letra da canção, no entanto, tem sido enunciada, em geral, apenas sob a forma de signo-canção e foi popularizada dessa maneira, por meio do rádio, da televisão e de outras situações que não revelavam o contexto em que ela era inicialmente inserida, motivo pelo qual “O meu amor” adquiriu um sentido autônomo em relação à peça. Por essa razão, sentimo-nos no direito de analisar o processo de geração do sentido da letra da canção independentemente de seu contexto primeiro, apesar de, em alguns momentos, comentarmos também sobre o processo de significação de “O meu amor” dentro do texto dramático.

A letra da canção apresenta uma particularidade não tão comum em outras letras de música do autor: o refrão. Poemas, de modo geral, não apresentam refrão, ao contrário de letras de canção, que o possuem como traço elementar. Chico Buarque, porém, pouco se utiliza desse recurso, talvez por pretender aproximar ao máximo a parcela verbal de suas canções da poesia. Em “O meu amor”, entretanto, a presença de refrões arquiteta todo o desenvolvimento do texto:

O meu amor
Tem um jeito manso que é só seu
(BUARQUE, 2007, p. 265).

e

Eu sou sua menina, viu?
E ele é o meu rapaz
Meu corpo é testemunha
Do bem que ele me faz
(BUARQUE, 2007, p. 265).

O uso do refrão está relacionado à reiteração de ideias. Por facilitar a memorização a partir da repetição de versos iguais, ele é um expediente muito comum nos gêneros populares. Dessa forma, acreditamos que o enunciador optou pela utilização desse recurso expressivo pelo fato de a reiteração temática ser muito forte e evidente na estruturação dessa letra de canção.

“O meu amor”, diferentemente da maior parte da produção poética de Chico Buarque, não é uma letra que prioriza a ação, já que se caracteriza essencialmente pela descrição. Observamos, nas seis estrofes da letra da canção, a presença de um sujeito de

estado, o eu poético, que descreve detalhadamente os efeitos sinestésicos provocados por meio do potencial de sedução de seu amante. O modo de dizer do eu lírico assume, assim, um caráter descritivo, em que o mesmo tema, o prazer carnal, é particularizado, verso a verso, por figuras diferentes, delineando uma isotopia que tem como fio condutor imagens relacionadas à eroticidade do corpo.

A debreagem enunciativa, que instaura a presentificação em “O meu amor”, por meio dos verbos conjugados sempre no presente, é outro recurso discursivo que potencializa o caráter descritivo do texto. Juntamente à enorme quantidade de figuras suscitadas, esse mecanismo causa no leitor a impressão de ver desenrolar, como em um filme, as imagens projetadas pelo eu poético, sensação que contribui para ativar ainda mais os canais perceptivos do destinatário e provocar uma ilusão referencial.

A figuratividade situa-se na instância da percepção dos sentidos - visão, olfato, audição, paladar e tato -, e é somente por meio do sensível que podemos atingir a imanência dos objetos e, finalmente, compreendê-los em sua essência. Em *À la recherche du temps perdu*, a *madeleine* que se dissolve na boca da personagem principal ativa-lhe toda a percepção gustativa, transportando-a a reminiscências imemoráveis:

Levei à boca uma colherada de chá onde deixara amolecer um pedaço da madeleine. Mas no mesmo instante em que esse gole, misturado com os farelos do biscoito, tocou meu paladar, estremeci, atento ao que se passava extraordinariamente em mim. Invadira-me um prazer delicioso, isolado, sem a noção de sua causa. [...] De onde poderia ter vindo essa alegria poderosa? Sentia que estava ligada ao gosto do chá e do biscoito, mas ultrapassava-o infinitamente, não deveria ser da mesma espécie. De onde vinha? Que significaria? Onde apreendê-la? [...] de súbito a lembrança me apareceu. Aquele gosto era do pedacinho de madeleine que minha tia Léonie me dava aos domingos pela manhã em Combray (...), quando ia lhe dar bom-dia no seu quarto, depois de mergulhá-lo em sua infusão de chá ou de tília. A vista do biscoito não me recordara coisa alguma antes que o tivesse provado. [...] quando nada subsiste de um passado antigo, depois da morte dos seres, depois da destruição das coisas, sozinhos, mais frágeis porém mais vivazes, mais imateriais, mais persistentes, mais fiéis, o aroma e o sabor permanecem ainda por muito tempo, como almas, chamando-se, ouvindo, esperando, sobre as ruínas de tudo o mais, levando sem se submeterem, sobre suas gotículas quase impalpáveis, o imenso edifício das recordações. (PROUST, 2001, p. 51, 52-53).

O mesmo processo desenvolve-se no ato da leitura, momento em que o destinatário, por meio do sensível, decodifica as figuras presentes no texto literário, apreendendo-as de modo a perceber as imagens poéticas que emergem dos textos.

Greimas discute com maestria a indissociável relação entre a figuratividade e a percepção dos sentidos em *Da imperfeição*:

(...) a figuratividade não é uma simples ornamentação das coisas, ela é esta tela do parecer cuja virtude consiste em entreabrir, em deixar entrever, graças ou por causa de sua imperfeição, como que uma possibilidade de além (do) sentido. Os humores do sujeito reencontram, então, a imanência do sensível. (GREIMAS, 2002, p. 74).

“O meu amor” é o relato de uma mulher sobre a intimidade amorosa que vive com o amante. O eu lírico da letra da canção não representa mais a figura feminina voltada às questões sublimes do espírito, mas a mulher que tem o domínio do próprio corpo e utiliza-o para dar e receber prazer. O feminino aqui, se pensarmos na eterna dicotomia “carnal *versus* espiritual”, tende muito mais ao corpo e à carne do que ao espírito.

Não é sem propósito que, no texto, todas as qualidades do amante são reveladas a partir de uma isotopia que mobiliza figuras que evocam o sensível, os sentidos e a percepção afetiva. Aqui é o corpo quem diz e os sentidos são percebidos por meio do tato. É possível observar a reiteração de figuras que remetem a partes do corpo, conseqüentemente, à percepção tátil dos sentidos como: “boca”, “pele”, “ouvido”, “umbigo”, “dentes”, “nuca”, “barba”, “coxas”, “seios” e “ventre”. É interessante perceber que todas essas figuras apresentam um forte apelo erótico, já que são partes do corpo, em geral, estimuladas nos momentos de intimidade para provocar prazer. Os verbos também conduzem ao tátil e ao erótico, como podemos verificar em: “violar”, “cravar”, “machucar”, “beijar”, “roçar” e “pousar”.

O eu poético, sujeito de estado, tem os sentidos despertados pelo *fazer* do outro, o amante, que é descrito como um sujeito competente, pois é modalizado por um *querer-fazer*, um *poder-fazer*, um *dever-fazer* e um *saber-fazer*. Por meio da configuração de imagens sinestésicas, o eu lírico pretende demonstrar a competência do amante e seu estado de conjunção com ele.

É interessante observar que esse *sujeito do fazer* é caracterizado por ter *um jeito manso que é só seu*. O adjetivo manso pode ser aplicado àquele que é tranquilo, pacato, calmo etc. Esses adjetivos caberiam perfeitamente à figura do malandro, outra “personagem” muito comum na obra buarquiana. Se pensarmos que “O meu amor” é parte da peça de teatro *Ópera do malandro*, essa suspeita pode ser confirmada. É válido ressaltar, porém, que o malandro não aparece como figura disfórica na obra de Chico Buarque, mas é euforizado como representante legítimo do Brasil genuíno.

Além disso, é importante perceber que a figura masculina só se torna objeto-valor do eu poético a partir do momento em que lhe dá prazer, como evidencia muito bem o refrão:

Eu sou sua menina, viu?
E ele é o meu rapaz
Meu corpo é testemunha
Do bem que ele me faz
(BUARQUE, 2007, p. 265).

Aqui, o homem só é elogiado e só faz bem à mulher enquanto consegue roubar-lhe os sentidos e despertar-lhe prazer. Ao relatar as vantagens do amante, o eu poético não se refere, de modo geral, a elementos de ordem sentimental e afetiva, mas, sobretudo, de ordem carnal.

Independentemente de ser lida como extensão da peça, percebemos claramente, na letra da canção, a presença de um eu lírico de caráter feminino que enumera as qualidades do amante, que são caracterizadas por um *querer-poder-dever-saber-fazer*. Na peça de teatro, no entanto, a canção é enunciada por duas mulheres diferentes, Lúcia e Teresinha, que disputam o amor de um mesmo homem, Max Overseas, o malandro. Há, portanto, uma imbricação de vozes que só é percebida dentro do texto dramático, já que pela leitura isolada do signo-canção não é possível apreender essa polifonia.

No caso em que percebemos apenas um enunciador, a letra da canção apresenta, como foi dito acima, um caráter voltado à descrição, cuja meta é transmitir ao enunciatário *saberes* a respeito da figura masculina. Essa tendência descritiva começa a ser delineada já no próprio refrão – “O meu amor / Tem um jeito manso que é só seu” –, e a partir dele, o *jeito manso*, a maneira de ser e de agir do homem, será descrita minuciosamente ao enunciatário. Ao pensarmos “O meu amor” vinculado ao texto dramático *Ópera do Malandro*, dois eu líricos descortinam-se aos olhos do leitor, e o que era principalmente descritivo, agora assume o tom de provocação. Se pensarmos na disputa de um homem por duas mulheres, a exposição das minúcias da intimidade amorosa pelos eu líricos femininos traz um sentido provocativo, pois uma mulher quer exibir à outra as competências de seu homem na intimidade. Essa exibição é sustentada pela convicção das duas mulheres de que a competência do homem é despertada por elas, ou seja, se o amante tem uma performance invejável, é porque a própria figura feminina desperta nele a vontade de agir assim. Dessa forma, a mulher é quem

condiciona o desempenho do homem por meio de uma manipulação que tem por base a tentação.

O tema da disputa amorosa assume um tom bastante sutil na letra da canção, que chega, inclusive, a beirar o cômico. “O meu amor” trata, com leveza, questões cruciais do relacionamento amoroso, como a traição, a disputa e a insegurança feminina, diferentemente da abordagem do mesmo tema em outras peças teatrais do autor, como *Gota d’água* e *Calabar*, em que esses mesmos temas são problematizados e tensionados até o limite passional das personagens. Em *Ópera do malandro*, é cômica a situação de duas mulheres retratando suas vidas íntimas com o mesmo homem por meio de imagens sensuais e eróticas.

A essência temática de “O meu amor” é muito bem sintetizada nos versos:

O meu amor
Tem um jeito manso que é só seu
(...)
Desfruta do meu corpo
Como se o meu corpo fosse a sua casa, ai
(BUARQUE, 2007, p. 265).

Apesar de, a princípio, parecer incomum associar *corpo* a *casa*, devido à diferença semântica entre os vocábulos, o símile engendrado no discurso consegue estabelecer essa relação de sentido, visto que, de forma inovadora, encontra semas comuns aos dois campos semânticos. Quanto mais inusitada a metáfora, melhor ela será. E uma metáfora é tanto mais inusitada quanto melhor consegue associar campos semânticos absolutamente distintos por meio de semas comuns.

A figura feminina, segundo o texto, é acolhedora, aconchegante e proporciona ao homem total intimidade. Por sentir-se à vontade ao lado dela, ele desfruta e usufrui de todos os prazeres que ela lhe proporciona. Quando essas características atribuídas à mulher são deslocadas para a figura da casa, ocorre o símile poético: como quem explora o interior da casa, o amante corre e percorre o corpo feminino, despertando-lhe eroticamente os sentidos.

Por meio do estímulo do corpo, o homem atinge o interior da mulher, o mais profundo do feminino: o *corpo-casa*, pois os sentidos aqui não cabem apenas àquilo que está de fora, mas ao que se encontra dentro. O tátil que permeia toda a letra da canção incita não apenas o prazer carnal da mulher, mas conduz ao profundo: os sentimentos

femininos, tal qual podemos observar nos versos “E me beija com calma e fundo/ Até minh’alma se sentir beijada, aí”.

Esse símile é também celebrado no poema “A mulher e a casa” de João Cabral de Melo Neto. Em ambos os textos, o imaginário realiza uma mediação semelhante entre os saberes do universo poético e da realidade por meio da mobilização de figuras correspondentes, por esse motivo, daremos prosseguimento à análise de “O meu amor”, tomando como paralelo o poema que segue adiante:

A MULHER E A CASA

Tua sedução é menos
de mulher do que de casa:
pois vem de como é por dentro
ou por detrás da fachada.

Mesmo quando ela possui
tua plácida elegância,
esse teu reboco claro,
riso franco de varandas,

uma casa não é nunca
só para ser contemplada;
melhor: somente por dentro
é possível contemplá-la.

Seduz pelo que é dentro,
ou será, quando se abra;
pelo que pode ser dentro
de suas paredes fechadas;

pelo que dentro fizeram
com seus vazios, com o nada;
pelos espaços de dentro,
não pelo que dentro guarda;

pelos espaços de dentro:
pelos recintos, suas áreas,
organizando-se dentro
em corredores e salas,

os quais sugerindo ao homem
estâncias aconchegadas,
paredes bem revestidas
ou recessos bons de cavas,

exercem sobre esse homem
efeito igual ao que causas:
a vontade de corrê-la
por dentro, de visitá-la.
(NETO, 2003, p. 241-242).

O poema cabralino traz já no primeiro verso uma comparação implícita entre a mulher e a casa, para figurativizar as minúcias da sedução¹⁶ feminina. A mulher, assim como a casa, só pode ser contemplada, portanto, admirada, por dentro. O interior feminino, com seus espaços vazios e incompletos a serem preenchidos, é o verdadeiro responsável pela sedução exercida sobre a figura masculina. O olhar não pode negar a *bela fachada* da mulher, mas ela não deve nunca ser contemplada apenas por fora, já que só é possível percebê-la, de fato, por dentro.

Quando o eu lírico usa expressões como “Tua sedução (...) vem de como é por dentro” ou “somente por dentro é possível contemplá-la”, ele não se refere apenas às emoções, ao espírito ou mesmo à alma feminina. Há uma ambiguidade que mobiliza a dicotomia “espiritual *versus* carnal”. O que vem de fora não é necessariamente aquilo que se reporta ao físico, bem como o que vem de dentro não se refere ao espiritual. Há um apelo erótico evidente no poema: o interior tão celebrado em “A mulher e a casa” conduz ao interior do *corpo* feminino propriamente dito, no sentido sexual e uterino.

É justamente nessa polissemia semântica que se encontra a beleza maior do poema, que deve ser lido nesses dois sentidos. Essa duplicidade de sentido instaurada pelo enunciador é um tanto provocativa, pois os espaços interiores, na tradição lírica, são, em geral, associados a elementos sublimes, como a alma, o espírito e os sentimentos. Aqui, Cabral inverte e desautomatiza esses pensamentos no símile em que associa mulher e casa.

Entre os textos de Chico Buarque e de João Cabral, há, sem dúvida, uma relação interdiscursiva latente, a qual se torna possível graças à reiteração de uma mesma figura: a mulher comparada à casa. A sonoridade dos dois textos também caminha em direções convergentes, pois ambos apresentam ritmo popular – “A mulher e a casa” é construído em redondilhas menores e “O meu amor” em versos livres – e forte reiteração vocálica, sobretudo do fonema /a/, e como se pode observar nas estrofes abaixo:

O meu amor
Tem um jeito manso que é só seu
E que me deixa louca
Quando me beija a boca
A minha pele toda fica arrepiada

¹⁶ O termo “sedução” não é utilizado neste parágrafo em sua acepção semiótica, mas como expressão da língua corrente.

E me beija com calma e fundo
 Até minh'alma se sentir beijada, ai
 (BUARQUE, 2001, p. 265).

e

Tua sedução é menos
 de mulher do que de casa:
 pois vem de como é por dentro
 ou por detrás da fachada.
 (NETO, 2003, p. 241-242).

A reiteração de elementos sonoros e figurativos permite-nos apontar uma imagem poética recorrente nos dois textos. Porém, enquanto em “A mulher e a casa”, o eu poético responsável por instalar o símile no poema é masculino, em “O meu amor”, é feminino. Naquele, o eu lírico masculino versa sobre a sedução¹⁷ que emana da mulher; neste, a temática está mais voltada aos efeitos sensoriais que a sedução do homem causa no eu poético feminino e a como esses efeitos são sentidos pela mulher, que compara o próprio corpo à casa, pois se deixa correr e visitar livremente.

No poema cabralino, fica evidente, por meio do símile poético, que a mulher seduz não pela fachada, mas pelo que há por detrás dela, já que *somente por dentro* é possível contemplá-la, tal qual a casa. Os espaços interiores seduzem pelo desejo de desvendamento. A possibilidade de abrir, romper e penetrar os espaços vazios faz da casa (e da mulher) um objeto único de sedução, como podemos observar nos últimos dois versos do poema de Cabral: “a vontade de corrê-la/ por dentro, de visitá-la”.

Na letra da canção, no entanto, o percurso da sedução masculina e a percepção dos sentidos pela figura feminina desenvolvem-se, num primeiro plano, exteriormente. Imagens de partes do corpo evocadas no poema, como *boca, pele, ouvidos, umbigo, nuca, coxas, seios e ventre*, remetem muito mais à ideia de exterior do que de interior. Se pensarmos, porém, que, ao remeter-se àquilo que vem *de dentro*, o enunciador cabralino não sugere apenas elementos espirituais, mas também carnaais, poderemos afirmar que a temática dos dois textos caminha em direções parecidas, mas a forma de trabalhar o tema da sedução é diferente: a letra da canção tende ao exógeno; enquanto o poema, ao endógeno. O fim a que se chega, entretanto, é o mesmo: uma exploração altamente erótica dos sentidos carnaais que conduz, inevitavelmente, a um despertar do sensível.

¹⁷ Novamente, o termo “sedução” não é utilizado neste parágrafo em sua acepção semiótica, mas como expressão da língua corrente.

A figura feminina que ganha voz em “O meu amor” apresenta um discurso marcado pela tentação, afinal, o corpo feminino é explorado em todo o texto e os desejos do eu poético ficam evidentes para o enunciatário. É interessante perceber que, mesmo sendo caracterizada como um sujeito de estado, a mulher manipula o homem com seu discurso volitivo e convidativo. O amante, então, deixa-se persuadir pelos valores positivos da figura feminina e passa a *querer-fazer* o que lhe é insinuado: atender aos desejos da mulher por meio da conjunção carnal.

3.2. “Com açúcar, Com afeto”

Com açúcar, com afeto

Chico Buarque
1966

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

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

Quando a noite enfim lhe cansa
Você vem feito criança
Pra chorar o meu perdão
Qual o quê
Diz pra eu não ficar sentida
Diz que vai mudar de vida
Pra agradar meu coração
E ao lhe ver assim cansado
Maltrapilho e maltratado
Ainda quis me aborrecer
Qual o quê
Logo vou esquentar seu prato
Dou um beijo em seu retrato
E abro os meus braços pra você
(BUARQUE, 2007, p. 148).

A letra de “Com açúcar, com afeto” versa sobre os estereótipos do masculino e do feminino presentes em nossa comunidade cultural, em que os valores machistas, muitas vezes, são partilhados e sustentados pela própria mulher. As fraturas das relações

humanas e a busca pela continuidade do relacionamento amoroso são reveladas, na letra da canção, pela voz feminina.

A estrutura composicional do texto – métrica, ritmo e musicalidade, de forma geral – já traz toda a espontaneidade e a singeleza de “Com açúcar, com afeto”, que serão, também, exploradas no plano do conteúdo. O texto é metrificado em redondilhas maiores, cuja tônica recai sobre as terceiras e sétimas sílabas poéticas dos versos. Paulo Britto, no artigo “A tradução para o português do metro de balada inglês” (2008, p. 29), afirma que a redondilha maior é “o metro da trova popular, da poesia de cordel, da cantiga de roda”. Estamos lidando, portanto, com uma forma poética que conota simplicidade e encontra-se, de modo geral, apegada a aspectos da cultura popular.

Os lamentos do eu lírico feminino, ao manifestar-se por meio desse ritmo prosódico bastante simples, fazem-nos lembrar das cantigas trovadorescas de amigo, nas quais o eu lírico feminino reclamava sua dor pela falta do amante. Para acentuar a musicalidade do texto, há ainda um esquema de rimas regular, que se estende durante toda a letra da canção, sendo quebrado, apenas, pelo refrão “Qual o quê”, cuja carga semântica é marcada pela ironia, como veremos mais adiante.

A letra da canção pode ser dividida em três etapas, as quais correspondem exatamente às três etapas do percurso narrativo canônico: manipulação, performance e sanção. Nos quatro primeiros versos de “Com açúcar, com afeto”, temos a presença de dois sujeitos, o “eu” do discurso, a mulher, e o “você”, que corresponde ao homem. O primeiro sujeito exerce sobre o segundo uma tentativa de manipulação por tentação:

Com açúcar, com afeto
Fiz seu doce predileto
Pra você parar em casa
Qual o quê
(BUARQUE, 2007, p. 148).

No processo de manipulação, o destinador visa a *fazer* o destinatário *fazer*, e isso só será possível se a competência modal do destinatário for modificada, pois, para realizar uma ação ele precisa *querer*, *poder* e *saber* desempenhar um papel. Por meio da manipulação, cabe ao destinador munir o destinatário dessas quatro modalidades, mas, para que a manipulação obtenha êxito, ela deve ser desenvolvida dentro de um quadro axiológico comum aos dois sujeitos, situação que não ocorre em “Com açúcar, com afeto”, pois é nítida a separação entre os universos culturais do feminino e do masculino (TATIT, 2002, p. 191).

O primeiro verso da letra da canção causa certo estranhamento no leitor, visto que há uma quebra proposital no paralelismo semântico. Esperamos que, após a sentença “Com açúcar”, venha outra do mesmo campo semântico, relacionada, portanto, à culinária de modo geral. Acontece, porém, que a próxima sentença – “com afeto” – instaura um novo campo de sentido que se desvia do anterior. Esse recurso, constantemente apropriado pela poesia com a finalidade de desautomatizar a linguagem cotidiana, conduz o leitor a associar, logo no início, o campo semântico da culinária aos sentimentos, orientando, assim, a leitura do texto.

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

O sujeito-manipulado, porém, não compartilha da mesma rede axiológica que o sujeito-manipulador, pois os valores associados ao aconchego do lar não condizem com o estereótipo masculino delineado no texto. Ainda estão enraizados em nossa cultura determinados papéis sociais que são atribuídos ao homem e à mulher. Esta se relaciona mais ao ambiente doméstico, interior e familiar, enquanto aquele ocupa posições na sociedade e sai de casa para trabalhar. Em “Com açúcar, com afeto”, o homem está mais preocupado com os valores que pode encontrar fora de casa. Será essa a etapa da performance, na qual o eu lírico narra as ações do parceiro:

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
 Pra poder me sustentar
 Qual o quê
 No caminho da oficina
 Há um bar em cada esquina
 Pra você comemorar
 Sei lá o quê

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

(BUARQUE, 2007, p. 148)

Inicialmente, ele lança uma contra-manipulação na mulher: ele não nega diretamente os valores que ela lhe propõe, apenas diz que precisa sair de casa para trabalhar – “Você diz que é um operário/ Vai em busca do salário/ Pra poder me sustentar” –. De acordo com Luiz Tatit, o homem

Em sua atividade interpretativa, não chega a contestar os valores defendidos pelo primeiro. Ao contrário, ele necessita de um subterfúgio para poder manifestar sua concordância no nível cognitivo e, ao mesmo tempo, pode realizar sua discordância no nível pragmático. Simulando que só sai de casa para ir ao trabalho, o destinatário sujeito deixa entender que, se não fosse por esse “nobre” motivo, poderia muito bem permanecer em casa (...). Na hora de executar de fato o seu programa narrativo o destinatário-sujeito rejeita a manipulação do narrador e adere aos valores do “ócio” e do “lazer”. (2002, p. 192).

A mulher não acredita na verdade das palavras do homem, mas também não nega a contra-manipulação – “Com seu terno mais bonito/ você sai, não acredito/ Quando diz que não se atrasa” –. Mesmo sabendo que, ao sair de casa, ele certamente se desviará do caminho da oficina em direção aos bares e as praias, ela parece aceitar essas atitudes, por julgar que elas são próprias do universo masculino. Por esse motivo, ela partilha dos valores machistas instaurados na sociedade.

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

Após descrever um rol de ações disfóricas executadas, ou supostamente executadas, pelo homem, a figura feminina deixa escapar repetidamente a exclamação “Qual o quê”, cujo tom irônico não passa despercebido ao leitor atento. Apesar de construir o enunciado de forma a isentar o sujeito masculino de culpa, há fissuras do

texto como essa que nos permitem constatar que a figura feminina sabe que o homem não passará o dia trabalhando na oficina, mas sim nas praias e bares da cidade. Ela, porém, aceita essa situação, pois compartilha dos mesmos valores machistas do parceiro, enraizados em nossa sociedade. É interessante perceber que, nas ocorrências da expressão “Qual o quê”, o sistema métrico não é mais o de redondilhas menores, o que pode sugerir, de fato, no plano da expressão, essas fissuras instauradas no plano de conteúdo do texto.

Por fim, na última estrofe de “Com açúcar, com afeto”, é dado o momento da sanção. O eu lírico que, no início, assume a posição sujeito-manipulador, agora desempenha o papel de sujeito-julgador:

Quando a noite enfim lhe cansa
 Você vem feito criança
 Pra chorar o meu perdão
 Qual o quê
 Diz pra eu não ficar sentida
 Diz que vai mudar de vida
 Pra agradar meu coração
 E ao lhe ver assim cansado
 Maltrapilho e maltratado
 Ainda quis me aborrecer
 Qual o quê
 Logo vou esquentar seu prato
 Dou um beijo em seu retrato
 E abro os meus braços pra você
 (BUARQUE, 2007, p. 148).

Ao perceber que será sancionado pela mulher, o homem vale-se, novamente, de uma contra-manipulação: incorpora traços infantis, assume os erros e promete não os repetir:

Você vem feito criança
 Pra chorar o meu perdão
 Qual o quê
 Diz pra eu não ficar sentida
 Diz que vai mudar de vida
 Pra agradar meu coração
 (BUARQUE, 2007, p. 148).

Como a performance do homem não agradou a mulher, era de se esperar que ela executasse uma sanção negativa, repreendendo-o de alguma forma. No entanto, ela aceita, mais uma vez, a contra-manipulação, como forma de evitar a fratura do relacionamento amoroso, e sanciona-o positivamente, afinal, ela não julga que o parceiro seja culpado pelas ações disfóricas, pois, enviesada pelo olhar estereotipado de

nossa comunidade cultural, ela acredita que esse tipo de performance é própria do universo masculino.

Após traçarmos os esquemas narrativos, evidencia-se uma oposição temática que será o andaime para o sentido do texto: interior *versus* exterior. As figuras que engendram a isotopia relacionada ao universo exterior a casa são disforizadas: “sai”, “atrasa”, “caminho”, “bar”, “esquina”, “saías”, “praia”, “noite” “copo”, “cantar”, “samba”, “bar”, “amigo”, “copo”, “futebol” etc.; enquanto a rede de figuras que compõe o universo interior, do lar, é euforizada: “açúcar”, “afeto”, “doce”, “casa”, “perdão”, “prato”, “beijo”, “retrato”. Como aponta, ainda, Luiz Tatit (2002, p. 195), as figuras do ambiente exterior compõem um universo de entretenimento tipicamente masculino, ao mobilizar figuras estereotipadas como masculinas dentro de nossa comunidade cultural. Nessa linha de pensamento, inferimos que as figuras já citadas do mundo interior ao lar são tipicamente femininas, percepção que nos conduziu à dicotomia masculino *versus* feminino, delineada em todo o texto.

É interessante perceber que o elemento interior, euforizado pela figura feminina, influencia também nas estratégias de manipulação, já que, para fazer o homem “parar em casa”, ela mobilizará valores domésticos, sempre relacionados ao lar, como indicamos a figura do *doce*. A mulher que ganha voz nessa letra de canção é diferente de outras figuras femininas buarquianas, como as de “Meu Amor” ou de “Folhetim”, que, para chamarem a atenção dos homens, exploram os artifícios do próprio corpo, dando vazão à sensualidade.

O eu lírico é marcado, acima de tudo, pela aceitação. É possível observar, inclusive, que a imagem desse eu lírico projetada no discurso remete, em diversos aspectos, à figura materna. Aqui, a mulher e a mãe fundem-se em uma imagem resignada, que tudo aceita e perdoa. A própria símile “Você vem feito criança/ Pra chorar o meu perdão” demonstra que o eu lírico, de fato, atribui ao homem um tratamento maternal – “Logo vou esquentar seu prato/ Dou um beijo em seu retrato/ E abro os meus braços pra você” –, assentado muito mais no cuidado do que na paixão.

Há opiniões sem critério analítico que acusam Chico Buarque, graças a composições como essa, de ser um compositor machista. Certamente, essa afirmação é bastante tortuosa, visto que o autor real, que redige o texto, é confundido com o eu lírico da letra da canção. Podemos afirmar que o ethos do eu lírico apresenta traços machistas, já que se configura pela imagem de uma mulher marcada pela aceitação e pela

resignação; nunca podemos dizer, no entanto, o mesmo sobre o sujeito ontológico Francisco Buarque de Holanda.

O bom poeta não se vale da obra literária com a única finalidade de tecer críticas sociais. Chico Buarque apenas descreve uma situação com a fim de conduzir o leitor às próprias conclusões. Mostrar a realidade da maioria das mulheres brasileiras da década de 60 não é ser machista, tampouco desleal com a figura feminina. Descrever aquilo que se passa também não seria uma forma de contestação? Tchékhov, romancista e contista russo, responde a essa pergunta em correspondência a Aleksei Suvórin (2007, p. 83-84), ao refletir sobre diversos aspectos do fazer literário: “Você quer que, ao representar ladrões de cavalos, eu diga: roubar cavalos é um mal. Mas isso, mesmo sem que eu o diga, já é sabido de longa data. Deixemos aos jurados julgá-los, a minha função é apenas mostrar como eles são”. Nessa questão, entra o papel do enunciatário, que também atua como sujeito da enunciação no fazer literário, pois o enunciador não produz sozinho os efeitos de sentido no texto, mas deixa lacunas que deverão ser preenchidas pelo leitor, que completará o processo de significação.

A letra da canção “Mulheres de Atenas”, da autoria de Augusto Boal e Chico Buarque, que apresenta um eu lírico aparentemente machista – “Mirem-se no exemplo daquelas mulheres de Atenas/ Vivem pros seus maridos, orgulho e raça de Atenas” – também foi acusada por parte de movimentos feministas de ser favorável à submissão feminina (HOMEM, 2009, p. 145). É interessante perceber, porém, que Chico Buarque, ao mesmo tempo em que incita esse tipo de comentário, é considerado pelo público, de modo geral, como o compositor que melhor canta a alma feminina. Será que aquilo que Chico Buarque pretende não é mostrar o julgamento de valores da própria mulher, muitas vezes tão ou mais machista que o próprio homem?

Voltemo-nos novamente à necessidade de buscar o ethos do enunciador dentro do todo da obra do artista. Se pensarmos na totalidade da obra de Chico Buarque, a identificação do poeta com a marginalidade é relevante. Malandros, desvalidos, sambistas, operários, pivetes, enfim, uma multiplicidade de figuras que descortinam a miséria e as diversas subcondições humanas compõe um ethos preocupado com a crítica social; um ethos que denuncia o sistema opressor ao dar voz àqueles que não têm voz. De modo semelhante, é construído o ethos feminino do enunciador: prostitutas, lésbicas, donas de casa, mulheres abandonadas pelos maridos, dentre outras figuras femininas que, em geral, representam segmentos excluídos da sociedade. Chico mostra o que essas mulheres pensam de si mesmas e dos valores da sociedade.

Se também entendermos o ethos feminino de Chico Buarque como aquele que denuncia a condição subvertida da mulher, entenderemos evidentemente que a canção “Mulheres de Atenas” é irônica, pois, mesmo afirmando-se como machista no enunciado, nega esse valor na instância da enunciação, já que lidamos com a presença de um enunciador que tem como objetivo projetar, no texto, figuras marginalizadas pela sociedade. A canção “Com açúcar, com afeto”, de forma semelhante, também projeta um eu poético submisso e resignado justamente para revelar aos leitores como ainda pensam muitas mulheres na sociedade.

3.3. “Teresinha”

A palavra poética tem que chegar ao grau de brinquedo para ser séria.
(BARROS, 2000, p. 71).

TERESINHA
Chico Buarque
1977-1978

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

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

O terceiro me chegou como quem chega do nada
Ele não me trouxe nada também nada perguntou
Mal sei como ele se chama mas entendo o que ele quer
Se deitou na minha cama e me chama de mulher
Foi chegando sorrateiro e antes que eu dissesse não
Se instalou feito posseiro, dentro do meu coração
(BUARQUE, 2007, p. 274).

A linguagem poética brinca com as palavras, servindo-se da maior seriedade possível. Por meio da brincadeira, a poesia engendra imagens inusitadas, as quais rompem com o desgaste da linguagem do dia-a-dia, automatizada pelo uso. A esse respeito, Chklóvski (1971, p. 44) pontua que “[a]s leis de nosso discurso prosaico com frases inacabadas com palavras pronunciadas pela metade se explicam pelo processo de automatização”. É o exercício do poeta, no entanto, um dos responsáveis por manter a linguagem viva: re(criar) lugares, pessoas, cheiros, cores e sons apenas por meio da palavra. Não a palavra fossilizada, mas a palavra carregada de sentido ao máximo grau possível, como diria Ezra Pound ao definir grande literatura. É esse exercício poético de renovação da linguagem que tende à beleza¹⁸, condição para ser poesia.

O historiador e filósofo Huizinga acredita que o jogo seja

(...) uma atividade ou ocupação voluntária, exercida dentro de certos e determinados limites de tempo e de espaço, segundo regras livremente

¹⁸ Alto revestimento estético.

consentidas, mas absolutamente obrigatórias, dotado de um fim em si mesmo, acompanhado de um sentimento de tensão e de alegria e de uma consciência em ser diferente da vida “quotidiana.” (2007, p. 33).

É também a poesia uma *atividade de ocupação voluntária*, tanto por parte de seu enunciador, o poeta, quanto de seu enunciatário, o leitor. São eles que concordam sobre *regras* poéticas *livremente consentidas*, porém, *absolutamente obrigatórias*. A poesia é, majoritariamente, arte do *tempo*, pois está pautada no ritmo, e também do *espaço*, já que se faz icônica ao desenhar figuras nas estrofes e versos do poema. Como diria Jakobson, a função poética tem *um fim em si mesma*, já que a poesia busca, incessantemente, a beleza, encontrada na renovação da linguagem. *A priori*, Huizinga trouxe, em *Homo Ludens*, a definição de jogo, não de poesia. Contudo, poesia é jogo. Afirmar que há apenas coincidências entre o caráter do jogo e o da poesia seria um eufemismo, já que o jogo é intrínseco à estrutura da linguagem poética.

A letra da canção “Teresinha”, de Chico Buarque de Holanda, incita uma profunda reflexão sobre o ludismo na linguagem poética, pois, em sua estrutura composicional, o caráter da brincadeira e do jogo sobressai de forma evidente, instigando-nos a desenvolver uma leitura que privilegie as relações lúdicas.

Já na primeira leitura de “Teresinha”, não foi difícil perceber que a tessitura da canção tem como fio condutor o ludismo, afinal, “[p]alavra poética tem que chegar ao grau de brinquedo para ser séria” (2000, p. 71), como escreve o poeta mato-grossense Manoel de Barros, em *Livro sobre o nada*. Por meio do trato da palavra, que envolve o leitor com sua carga sonora e imagética, “Teresinha” atinge o ludismo. O refrão, o paralelismo e o cuidado em transpor um tema comum a uma expressão singular aproximam a canção da esfera do jogo.

A leitura de “Teresinha” imbrica-se à teoria de Huizinga, que afirma que todo ser humano tem necessidade de representar, e a brincadeira não é nada mais que a configuração de uma ilusão referencial concebida por meio da manipulação de imagens do mundo natural. E o que mais é a poesia além de um *jogo* imagético, calcado no ritmo e na harmonia? O texto poético pode ser definido como um jogo de palavras que mantém a língua viva, pois é por meio do lúdico que realizamos a renovação da linguagem, desautomatizando-a do habitual.

“Teresinha” desenvolve-se em três estrofes de seis versos cada e apresenta esquema de rimas AABCC DDECC FGHHCC, que mantém uma estrutura paralelística entre si, situação composicional que dialoga com a tradição oral-folclórica.

Cada verso da letra da canção possui duas redondilhas maiores (sete sílabas poéticas), sobre cujas segunda e sétima sílaba recai acentuação rítmica, contribuindo, juntamente ao esquema de rimas, para a musicalidade da canção, que também se encontra no signo verbal, não apenas na melodia. “Teresinha” reporta-nos às tradicionais cantigas de roda, também conhecidas como cirandas, cuja origem, em geral, folclórica, direciona-nos a temas da tradição popular e da cultura nacional. Caracterizadas por melodias simples e tonais, que favorecem a rápida assimilação, as cirandas estão sempre atreladas ao jogo, por isso, são constantemente associadas às brincadeiras de roda, que se homologam perfeitamente ao tom cíclico e repetitivo das cantigas folclóricas.

No que tange ao nível narrativo de “Teresinha”, observamos que o texto prioriza as etapas *manipulação* e *sanção*. Teresinha, que ocupa a posição de enunciador do discurso, descreve a busca de um dado objeto-valor por seus três pretendentes, sendo cada uma delas narrada em uma estrofe, motivo pelo qual o texto possui exatamente três estrofes. Nos quatro primeiro versos de cada estrofe, Teresinha descreve as táticas que seus pretendentes utilizaram para tentar manipulá-la, enquanto, nos últimos dois versos, ela julga as ações e os valores de seus pretendentes, atribuindo-lhes uma sanção.

Teresinha aparece “coisificada” por seus dois primeiros pretendentes, ao ser transformada em objeto-valor, pois, com a finalidade de conseguirem como recompensa o objeto desejado, eles recorrem ao recurso da manipulação, etapa em que Teresinha passa a ocupar o papel de sujeito manipulado. “A manipulação só será bem-sucedida quando o sistema de valores em que ela está associada for compartilhado pelo manipulador e pelo manipulado, quando houver certa cumplicidade entre eles” (BARROS, 2005, p. 33), assim, se o destinador não compartilhar as mesmas regras do jogo que o destinatário, este não se deixará manipular: é o que acontece na primeira e na segunda estrofe do texto.

O primeiro pretendente de Teresinha é caracterizado como sujeito amável, polido, atencioso, culto e gentil. É delineada uma isotopia figurativa que gira em torno de elementos eufóricos: “florista”, “bicho de pelúcia”, “broche de ametista”, “viagens”, “vantagens”, “relógio”, “rainha”. Para entrar em conjunção com seu objeto-valor, o primeiro pretendente exerce sobre Teresinha a manipulação por tentação, exaltando, a todo o momento, os valores positivos que ele pode proporcionar a ela, com a finalidade de levá-la a *querer-fazer*, ou, figurativamente, querer se envolver num relacionamento afetivo. Nos últimos dois versos, tal qual acontecerá nas demais estrofes, Teresinha realizará a sanção sobre o pretendente: de sujeito manipulado, ela se transforma em

sujeito destinador-julgador. A princípio, temos a impressão de que ela o sancionará positivamente – “Me encontrou tão desarmada que tocou meu coração” –, no entanto, no verso seguinte, ela termina por sancioná-lo negativamente – “Mas não me negava nada, e, assustada, eu disse não” –. Para que a manipulação fosse bem sucedida, Teresinha deveria compartilhar do mesmo contrato que seu pretendente; no entanto, ela recusa esse contrato, já que a ausência de resistência oferecida pelo parceiro não foi um valor que a atraiu.

O segundo pretendente, que também não obterá sucesso na conquista do objeto-valor, exerce sobre Teresinha a manipulação por intimidação. Os valores a serem compartilhados entre destinador e destinatário, na manipulação, são todos de carga negativa. Para que a manipulação fosse bem-sucedida, Teresinha deveria compartilhar dos valores negativos do destinador e sentir-se ameaçada por eles. A isotopia figurativa engendrada na segunda estrofe caracteriza esses valores disfóricos: “bar”, “aguardente”, “amarga”, “passado”, “cheirou minha comida”, “vasculhou”, “me chamava de perdida”. Teresinha, que se encontrava *desarmada*, deixou-se ferir e *arranhar* pelo segundo pretendente, porém, mais uma vez, não compartilhou dos valores mobilizados na manipulação, sancionando-o negativamente nos dois últimos versos.

Os dois primeiros pretendentes de Teresinha aparecem polarizados em afirmação absoluta *versus* negação absoluta: o primeiro é aquele que *lhe entregava tudo*, o segundo, aquele que *não lhe entregava nada*. No entanto, se adentrarmos mais profundamente o plano de conteúdo do discurso, observaremos que tanto o pretendente que vem do florista quanto o que chega do bar desconsideram a *vontade* de Teresinha: o primeiro sufoca-a de tal forma com o excesso de delicadezas que sequer *lhe dá* possibilidade de *dizer*; enquanto, para o segundo, não adianta *dizer*, visto que a ausência total de polidez impede-o, também, de escutar a voz da mulher.

Entre esses polos, não tão distantes, surge, na última estrofe, o terceiro pretendente, que, ao contrário dos outros, “chega do nada”, “não trouxe nada” e “também nada perguntou” (grifos meus). A insistente repetição do advérbio *nada* representa a identidade desconhecida do pretendente. É, entretanto, esse suposto desconhecido, mas que conhece tão bem as regras da manipulação, o único que consegue seduzir Teresinha, pois ele é capaz de fazê-la sentir-se desejada. Diferentemente dos dois primeiros pretendentes, o terceiro exalta toda a feminilidade de Teresinha, fazendo-a sentir-se mulher. Ela identifica-se instantaneamente com ele – “Mal sei como ele se chama, mas entendo o que ele quer” – tornando possível a

conjunção entre os dois graças a uma interação no campo do sensível -“Se deitou na minha cama e me chama de mulher” –.

É evidente que a homologia entre o plano de conteúdo e o plano de expressão do poema não é mera coincidência. Para manifestar um conteúdo cíclico, nada mais sensível do que um plano formal repleto de rimas, refrãos e paralelismos, elementos que remetem às cirandas e às brincadeiras de roda. O próprio jogo, se legítimo, exige a prática de um ritual, que se fundamenta, basicamente, na ideia da repetição. Em *O Pequeno Príncipe*, Saint-Exupéry traz uma definição literária, porém verdadeira, do que venha a ser o ritual, tão intrínseco ao jogo:

- Eu não posso brincar contigo – disse a raposa – não me cativaram ainda (...). É preciso ser paciente (...). Tu te sentarás primeiro um pouco longe de mim, assim, na relva. Eu te olharei com o canto do olho e tu não dirás nada. A linguagem é uma fonte de mal entendidos. Mas, cada dia, te sentarás um pouco mais perto (...). Se tu vens, por exemplo, às quatro da tarde, desde as três eu começarei a ser feliz! Quanto mais a hora for chegando, mais eu me sentirei feliz. Às quatro horas, então, estarei inquieta e agitada: descobrirei o preço da felicidade! Mas se tu vens a qualquer momento, nunca saberei a hora de preparar meu coração... É preciso que haja um ritual. (SAINT-EXUPÉRY, 1997, p. 67-70).

O ritual torna possível a familiaridade, que, por sua vez, abarca os sentimentos de tensão, expectativa e, por fim, plenitude. Assim funciona o jogo e também a poesia. O refrão, as rimas, o sistema métrico e o paralelismo, além de facilitarem a intimidade com o poema e sua consequente memorização, despertam, no leitor, a expectativa e a fruição.

Por conta da repetição paralelística instaurada nas duas primeiras estrofes, o leitor cria uma expectativa, advinda do ludismo, e espera que venha uma terceira estrofe que instaure uma ruptura com os moldes das duas primeiras. Essa expectativa está relacionada à simbologia que gira em torno do número três. De acordo com Chevalier e Gheerbrant:

Trois est universellement un nombre fondamental. Il exprime un ordre intellectuel et spirituel, en Dieu, dans le cosmos ou dans l’homme. (...). Les psychanalystes voient avec Freud un symbole sexuel dans le nombre trois. La divinité elle-même est conçue dans la plupart des religions, au moins à une certaine phase et sous une certaine forme, comme une triade, dans laquelle apparaissent les rôles de Père, de Mère et d’Enfant. (CHEVALIER & GHEERBRANT, 1974, p. 333).

O poeta, intencionalmente, *joga* com essa simbologia, o que causa no leitor o efeito de ansiedade e espera em relação à terceira estrofe do poema. De fato, as expectativas daquele que lê são confirmadas quando Teresinha, por fim, sanciona positivamente o terceiro pretendente. Nesse momento, há uma ruptura intencional na estrutura paralelística, bem como no sistema de rimas conjecturado na terceira estrofe em relação à primeira e à segunda. Diferentemente do que acontece nas estrofes precedentes, não há rima no final dos dois primeiros versos da última estrofe, situação que demonstra a ideia de ruptura também no plano da expressão. Ademais, é intrigante a inversão paralelística que ocorre no término dos últimos dois versos. Enquanto os versos finais da primeira e segunda estrofe terminam com os vocábulos “coração” e “não”, os últimos versos da terceira estrofe invertem a ordem desses vocábulos – “não” e “coração” – para demonstrar que, de fato, o terceiro pretendente, ao contrário dos demais, instalou-se no *coração* de Teresinha. A ruptura na forma demonstra que algo se modificou na estrutura narrativa do discurso: o terceiro pretendente, por fim, conseguiu a almejada conjunção com o objeto-valor.

Até aqui, realizamos a análise de “Teresinha” fora de seu contexto original, visto que a canção é parte integrante da peça *Ópera do Malandro*. A feitura de um estudo isolado do texto mostra que a canção “Teresinha”, assim como “O meu amor”, pode ser vista como um todo de sentido, já que ela se popularizou, no Brasil, fora de seu contexto primeiro. Não foi o teatro que levou “Teresinha” à boca do povo, mas o rádio, a televisão, os *shows* e festivais; portanto, ao estudar a letra da canção isoladamente, não estamos mutilando o texto, tampouco o fragmentando, apenas o dotamos de sentido próprio, já que dois modos de enunciá-lo foram enraizados na cultura popular do país: como parte de uma peça de teatro e como signo-canção.

É significativo, também, salientarmos a relação intrínseca que o texto mantém com a tradição oral. Verificamos que “Teresinha” dialoga conscientemente com a canção do imaginário popular “Teresinha de Jesus”, estabelecendo com ela uma relação intertextual:

TERESINHA DE JESUS
Autoria e data desconhecidas

Teresinha de Jesus
De uma queda foi ao chão
Acudiu três cavaleiros
Todos três de chapéu na mão

O primeiro foi seu pai
 O segundo, seu irmão
 O terceiro foi aquele
 A quem ela deu a mão

(...)
 Teresinha levantou-se
 Levantou-se lá do chão
 E, sorrindo, disse ao noivo:
 - Eu te dou meu coração

Inicialmente chamam atenção as semelhanças rítmicas e sonoras dos dois textos. Assim como em “Teresinha” de Chico Buarque, “Teresinha de Jesus” é construída em redondilhas maiores e possui o acento rítmico na terceira e na sétima sílaba poética. A métrica e a acentuação são fundamentais para ditar o ritmo e a sonoridade do poema, sobressaindo-se, muitas vezes, ao conteúdo e à sintaxe do texto; afinal, como já dizia Umberto Eco (1985, p. 239) “(...) o verso, como artifício expressivo, dita as leis ao conteúdo. (...) o conteúdo deve, por assim dizer, adaptar-se a esse obstáculo expressivo, mas conseguir ultrapassá-lo, reforçado e ampliado”. Exemplo disso se encontra no terceiro verso de “Teresinha de Jesus” – “Acudiu três cavaleiros” –, pois gramaticalmente o correto seria “Acudiram três cavaleiros”, já que o sujeito “três cavaleiros” deveria concordar, impreterivelmente, com o verbo “acudir”. Se isso acontecesse, no entanto, o ritmo e a sonoridade da cantiga popular iriam se perder, já que o verso não teria mais sete sílabas poéticas como os demais, dificultando a prosódia do texto. Como o ritmo é soberano em poesia, ele se impõe às regras gramaticais e semânticas, adaptando-as conforme a musicalidade do texto.

A canção folclórica também possui exatamente a mesma temática que “Teresinha” – a escolha de um pretendente – bem como um desfecho semelhante, visto que a figura feminina opta também pelo terceiro cavaleiro que obtém como recompensa o objeto-valor por ele buscado: o amor de Teresinha.

É válido notar que o primeiro a abordar Teresinha de Jesus foi seu pai, o segundo, seu irmão, e o terceiro, o homem com quem ela viria a descobrir-se como mulher. Segundo a teoria psicanalítica desenvolvida por Sigmund Freud¹⁹, o mito do rei Édipo, que, tendo matado o pai, tomou a mãe como mulher, é uma manifestação pouco

¹⁹ É importante ressaltar que quando afirmamos, no primeiro capítulo deste trabalho, que não nos apropriávamos da Teoria Psicanalítica, estávamos nos referindo exclusivamente ao estudo da projeção de eu líricos femininos no texto. Durante as análises literárias, os elementos da psicanálise poderão aparecer esporadicamente, em especial, para fins analíticos, como no caso da leitura de “Teresinha”.

modificada do desejo infantil (FREUD, 1978, p. 30), já que, via de regra, a criança toma, inconscientemente, um dos genitores como objeto de seus desejos eróticos. A filha tem preferência pelo pai e aspira, no plano psíquico, a tomar o lugar da mãe. Para o psicanalista:

É absolutamente normal e inevitável que a criança faça dos pais o objeto da primeira escolha amorosa. Porém a libido não permanece fixa neste primeiro objeto: posteriormente o tomará apenas como modelo, passando dele para pessoas estranhas na ocasião da escolha definitiva. (FREUD, 1978, p. 30).

É exatamente essa a questão sugerida pela canção “Teresinha de Jesus”: o amadurecimento feminino, momento em que a menina torna-se mulher ao transferir o objeto de desejo do pai para o “estranho” que aparece em sua vida. Outro indício de relação incestuosa pode ser percebido entre Teresinha de Jesus e o irmão, aquele que, seguido do pai, espera para “acudi-la”. É interessante observar que “Teresinha”, de Chico Buarque, também sugere essas questões. O primeiro pretendente a abordar a jovem, dotado de uma gentileza extrema, pode retomar a relação paterna, visto que o pai é aquele que trata a filha como “rainha”, envolvendo-a apenas em valores eufóricos; bem como o segundo, destrutivo e agressivo, retoma características fraternas, já que o irmão, em geral, é aquele que sente ciúmes e que tenta afastar a irmã de seus pretendentes. O terceiro, também, em ambos os textos, é caracterizado pelo “estranho” – “(...) me chegou como quem chega do nada” / “Mal sei como ele chama (...)” – que assume o lugar antes destinado às figuras do pai e do irmão e entra em conjunção com Teresinha, tornando-a mulher.

É possível, a partir das ideias de Huizinga, pensar o fenômeno da intertextualidade como um *jogo* discursivo, que imbrica diferentes vozes, épocas e estilos. O texto poético em si é dialógico: dialoga com o mundo por meio da mimese e com outros textos por meio da renovação da palavra. O texto poético sopra vida às imagens do mundo e dos discursos da tradição, já que as desautomatiza, (re)criando-as pelo labor da palavra.

A reflexão sobre a poesia recai invariavelmente sobre a reflexão linguística. Estudar poesia, portanto, é estudar a linguagem, assim como estudar a linguagem é estudar cultura, tal qual já dizia o linguista Émile Benveniste em *Problèmes de linguistique générale II*:

Nous voyons toujours le langage au sein d'une société, au sein d'une culture. Et si j'ai dit que l'homme ne naît pas dans la nature, mais dans la culture, c'est que tout enfant et à toutes les époques, dans la préhistoire la plus reculée comme aujourd'hui, apprend nécessairement avec la langue les rudiments d'une culture. Aucune langue n'est séparable d'une fonction culturelle. (1974, p. 24).

As imagens presentes na cultura de um povo certamente se refletem em sua língua, e a poesia não é, senão, uma *forma* singular de expressar, ludicamente, imagens por meio da palavra.

3.4. “Não sonho mais”

NÃO SONHO MAIS

Chico Buarque

1979

Hoje eu sonhei contigo
Tanta desdita, amor
Nem te digo
Tanto castigo
Que eu tava aflita de te contar

Foi um sonho medonho
Desses que às vezes a gente sonha
E baba na fronha
E se urina toda
E quer sufocar

Meu amor
Vi chegando um trem do candango
Formando um bando
Mas que era um bando de orangotango
Pra te pegar

Vinha nego humilhado
Vinha morto-vivo
Vinha flagelado
De tudo que é lado
Vinha um bom motivo
Pra te esfolar

Quanto mais tu corria
Mais tu ficava
Mais atolava
Mais te sujava
Amor, tu fedia
Empestava o ar

Tu, que foi tão valente
Chorou pra gente
Pedi piedade
E olha que maldade
Me deu vontade
De gargalhar

Ao pé da ribanceira
Acabou-se a liça
E escarrei-te inteira
A tua carniça
E tinha justiça
Nesse escarrar

Te rasgamo a carcaça
Descemo a ripa
Viramo as tripa
Comemo os ovo
Ai, e aquele povo
Pôs-se a cantar

Foi um sonho medonho
 Desses que às vezes a gente sonha
 E baba na fronha
 E se urina toda
 E já não tem paz

Pois eu sonhei contigo
 E caí da cama
 Ai, amor, não briga
 Ai, diz que me ama
 E eu não sonho mais
 (BUARQUE, 2007, p. 290).

Em “Não sonho mais”, há um eu lírico feminino que se dirige a um “Tu”, representado por uma figura masculina que ocupa a posição de amante ou marido, a fim de descrever o sonho que teve numa espécie de desabafo que cintila entre a angústia e o medo:

Hoje eu sonhei contigo
 Tanta desdita, amor
 Nem te digo
 Tanto castigo
 Que eu tava aflita de te contar
 (BUARQUE, 2007, p. 290).

Logo na segunda estrofe da letra da canção, início do relato, percebemos que há uma relação material no fio do discurso entre “Não sonho mais” e outro texto, o poema “O navio negreiro” (1997, p. 227), de Castro Alves, presente no livro *Os Escravos*. O verso “Foi um sonho medonho” retoma, em sua textualidade, o verso “Era um sonho dantesco”, presente na IV parte do Navio Nегreiro, momento em que a cruel realidade desse meio de transporte passa a ser descrita:

Era um sonho dantesco... O tombadilho
 Que das luzernas avermelha o brilho,
 Em sangue a se banhar.
 Tinir de ferros... estalar do açoite...
 Legiões de homens negros como a noite,
 Horrendos a dançar...
 (ALVES, 1997, p. 280).

Em ambos os textos, os versos citados são utilizados para configurar a imagem de uma descrição horripilante que se seguirá posteriormente: no primeiro texto, a tortura sofrida em *sonho* pelo homem; no segundo, a tortura sofrida na *realidade* da escravidão pelos negros trazidos da África. A intertextualidade do texto de Chico Buarque em

relação ao de Castro Alves assenta-se numa certa ironia, visto que enquanto este traz as minorias como torturadas, aquele as retrata como o torturador:

Vinha nego humilhado
 Vinha morto-vivo
 Vinha flagelado
 De tudo que é lado
 Vinha um bom motivo
 Pra te esfolar
 (BUARQUE, 2007, p. 290).

A intertextualidade provoca uma polissemia semântica, afinal, os elementos de um texto jamais são associados aos de outro texto deliberadamente. A letra da canção pode ser compreendida, de fato, como o discurso de uma mulher que relata ter sonhado com a destruição e humilhação do amante, mas também como um discurso crítico que reflete sobre a revanche das minorias sobre aqueles que as dominaram.

Logo no início de “Não sonho mais”, instaura-se a oposição temática “sonho *versus* realidade”, que se estenderá a todo o discurso, possibilitando a rede isotópica delineada pelo sujeito da enunciação, que instalará um universo próprio de sentido.

O texto versa sobre o intenso desejo de vingança da figura feminina, que se coloca ao lado dos oprimidos e marginalizados pela sociedade e pretende revidar o tratamento dado pelo homem, o dominador. A mulher, no plano dos sonhos, tem todas as competências de que necessita para *fazer* a vingança. Ela é modulada pelo *querer-fazer*, pois deseja ardentemente vingar-se, pelo *dever-fazer*, pois está convencida de que os dominados devem subverter o dominador, e pelo *saber-fazer*, já que sabe como vingar-se com toda a crueldade possível.

O eu lírico feminino almeja trocar de lugar com o homem e entrar em conjunção com a liberdade; porém, a princípio, só o consegue no plano dos sonhos, no qual os desejos inconscientes são projetados. Imagens que remetem, novamente, ao período da escravidão são recuperadas para colocar a mulher no plano de dominadora, de feitora do homem; o mesmo campo semântico mobilizado para sugerir o ato de vingança almejado pela mulher seria suficiente para descrever o tratamento dado aos escravos, como é possível observar nas expressões: “escarrar”, “rasgamo a carcaça”, “descemo a ripa”, “viramo as tripa”, “comemo os ovo”.

As imagens pavorosas engendradas no discurso confirmam o desespero da figura feminina, que realizou, no plano onírico, os desejos destrutivos que tanto gostaria de ter

manifestado no plano da realidade. Para potencializar essas imagens, o texto é repleto de gradações que crescem conforme os estados de alma do eu lírico:

Foi um sonho medonho
 Desses que às vezes a gente sonha
 E baba na fronha
 E se urina toda
 E quer sufocar
 (...)
 Vinha nego humilhado
 Vinha morto-vivo
 Vinha flagelado
 (...)
 Quanto mais tu corria
 Mais tu ficava
 Mais atolava
 Mais te sujava
 Amor, tu fedia
Empestava o ar
 (...)
 Te rasgamo a carcaça
Descemo a ripa
Viramo as tripa
Comemo os ovo
 (BUARQUE, 2007, p. 290 – Grifos meus).

A figura feminina de “Não sonho mais” traz em seu discurso a marca profunda da culpa. Culpa por sonhar. Temos a projeção de uma mulher que “já não tem paz” por ter tido um sonho no qual sente “justiça” ao ver o parceiro sofrer torturas e humilhações. Se entendermos os sonhos tal qual Freud concebia-os, como a realização dos desejos inconscientes no campo psíquico, poderemos compreender o motivo de tamanha necessidade de desabafo e de tanta angústia por parte do eu lírico, que chega a prometer controlar o próprio inconsciente:

Ai, amor, não briga
 Ai, diz que me ama
 E eu não sonho mais
 (BUARQUE, 2007, p. 290).

O eu poético feminino projetado em “Não sonho mais” tem certos traços semelhantes aos da mulher de “Com açúcar, com afeto”, marcada pela aceitação e resignação, mas ele se configura de modo ainda mais submisso. Há uma crueldade enorme na mulher que sente dor por simplesmente *sonhar* em transgredir a norma vigente. Em “Não sonho mais”, o sujeito da enunciação engendra uma crítica à

submissão feminina que está enraizada em nossa cultura e direciona-nos a refletir sobre a marginalização da mulher.

O relato do sonho pela figura feminina é um desabafo angustiado e permeado pelo medo da pulsão inconsciente de vingança. É curioso observar que a linguagem utilizada pelo eu lírico para narrar o sonho que teve remonta todo o estereótipo do universo masculino. O tom ameaçador e a própria seleção de vocábulos agressivos e muitas vezes chulos não compõem o discurso feminino esperado pelo leitor, principalmente quando se trata da poesia lírica. Aqui, no entanto, a mulher apropria-se desse discurso caracterizado como masculino, utilizando-o mesclado a uma entonação essencialmente feminina, a exemplo da expressão “Meu amor”:

Meu amor
Vi chegando um trem do candango
Formando um bando
Mas que era um bando de orangotango
Pra te pegar
(BUARQUE, 2007, p. 290).

Acreditamos que a mulher, submissa e resignada, apropria-se desse discurso masculino, porque é esse o único discurso da violência que conhece. Se existe uma pulsão tão forte da figura feminina em matar e vingar-se do homem, é, talvez, porque ele a violentava e humilhava, portanto, o discurso da violência conhecido por esse eu lírico feminino é o discurso do homem, e é justamente esse discurso que será reproduzido no momento de a figura feminina narrar o sonho violento que teve.

3.4.1. A carnavalização dos estereótipos masculinos

Pareceu-nos imprescindível retomar parte da teoria de Mikhail Bakhtin a fim de aprofundarmos nossas reflexões acerca da leitura de “Não sonho mais”. Questões estudadas pelo teórico russo como a *carnavalização* da literatura e o dialogismo aparecem na estrutura da letra, convidando-nos a repensar cuidadosamente essas relações.

O exame das formas carnavalescas e populares sempre foi do interesse de Bakhtin. Na publicação de *Problemas da Poética de Dostoiévski* (1997), essas questões já assumiam papel importante, especialmente no que concerne à relação com a problemática da composição e do gênero literário, discussão que conduziu os

pensamentos do autor à fundamental relação entre a *carnevalização* da literatura e o dialogismo no romance. Foi, no entanto, com a publicação de *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais* (1999), que o estudo dos elementos carnavalescos ganhou fôlego e a definição de literatura carnavalesca foi mais precisamente delineada dentro do cenário medieval do escritor francês François Rabelais. Nesse sentido, os críticos Katerina Clark e Michael Holquist pontuam:

Rabelais é importante para Bakhtin não porque adota inovações linguísticas *per se*, mas porque se desvia da linguagem estultificada e artificial da cultura oficial de seu tempo e faz uso extensivo das espécies de linguagem mais vitais, variegadas e mutáveis encontradas no carnaval. Bakhtin admira Rabelais primordialmente por causa do número de palavras novas que ele recruta das áreas estritamente orais da sociedade, como a praça do mercado e o patoá dos mercadores, introduzindo-as na linguagem literária francesa, pela primeira vez. (1998, p. 331-332).

O carnaval, antes de ser um elemento poético-literário, é a manifestação direta da cultura popular:

(...) não é de maneira alguma a forma puramente *artística* do espetáculo e, de forma geral, não entra no domínio da arte. Ele se situa na fronteira entre a arte e a vida. Na realidade, é a própria vida apresentada com os elementos característicos da representação (...). Durante o carnaval é a própria vida que representa, e por um certo tempo, o jogo se transforma em vida real. Essa é a natureza específica do carnaval, seu modo particular de existência. O carnaval é a segunda vida do povo, baseada no princípio do riso. É a sua vida festiva. (BAKHTIN, 1999, p. 7).

Para que o carnaval assuma forma artística, especificamente literária, deve, primeiramente, ser absorvido pela linguagem e, posteriormente, ser estetizado de modo a render-se à função poética da linguagem, dominante quando se fala de literatura. Rabelais não se apropria simplesmente dos elementos carnavalescos do mundo, inserindo-os em sua obra, mas transforma-os em linguagem, estetizando-os literariamente. Não é à toa que, na concepção de Bakhtin, “Rabelais é a última expressão de uma completa harmonia entre o impulso popular carnavalesco e sua possível expressão na literatura.” (CLARK *et* HOLQUIST, 1998, p. 333).

O carnaval é a expressão popular que abole a divisão entre o oficial e o não oficial. Há uma reversão na hierarquia da sociedade que inverte a ordem dos valores sociais: tudo aquilo que era considerado sublime e elevado é subvertido e rebaixado nas expressões populares da praça e do mercado. A visão de mundo monológica da cultura

oficial é relativizada e perde sua força para a expressão dialógica que oscila entre o discurso do eu e do outro, o culto e o popular, a vida e a arte. Nas palavras de Bakhtin:

(...) todas as formas e símbolos da linguagem carnavalesca estão impregnados do lirismo da alternância e da renovação, da consciência da alegre relatividade das verdades e autoridades no poder. Ela caracteriza-se, principalmente, pela lógica original das coisas “ao avesso”, “ao contrário”, das permutações constantes do alto e do baixo (“a roda”), da face e do traseiro, e pelas diversas formas de paródias (...). A segunda vida, o segundo mundo da cultura popular constrói-se de certa forma como paródia da vida ordinária, como um “mundo ao revés”. (1999, p. 9-10).

A forma carnavalesca ainda:

(...) permite associar elementos heterogêneos, aproximar o que está distante, ajuda a deliberar-se do ponto de vista dominante sobre o mundo, de todas as convenções e de elementos banais e habituais, comumente admitidos; permite olhar o universo com novos olhos, compreender até que ponto é relativo tudo o que existe, e portanto permite compreender a possibilidade de uma ordem totalmente diferente do mundo. (1999, p. 30).

Quando transformado em linguagem, o carnavalesco exprime toda a percepção popular de mundo calcada nos valores polissêmicos e dialógicos tão explorados nas reflexões bakhtinianas. Segundo Bakhtin, o estatuto da palavra já é, *per se*, dialógico, situação que exclui a possibilidade de uma linguagem monológica. A questão é que, muitas vezes, pretende-se criar, na escrita, um efeito de sentido de uma voz única, que beira a linguagem monológica, a qual nós sabemos que não existe, sobretudo, no contexto literário. A carnavalização na literatura busca, assim, romper com essa ilusão monológica e deixar entrever a fusão de vozes que constitui o discurso.

A obra de Chico Buarque como um todo celebra a carnavalização. Os temas carnavalescos arquitetam a poesia buarquiana, a exemplo de letras de canção como “A banda” (2007), “Vai passar” (2007), “Quando o carnaval chegar” (2007), “Noite dos mascarados” (2007), dentre muitas outras que estetizam as questões teóricas tão debatidas na obra bakhtiniana.

3.4.2. Antropofagia de gênero

“Não sonho mais” apropria-se de diversos elementos da literatura carnalizada, mas, claro, de maneira e com intensidade diferente da com que Rabelais apropriava-se na Idade Média, já que aqui estamos inseridos dentro da poética da modernidade.

A ideia de ritual aparece fortemente marcada no conteúdo da letra de canção, na qual a vingança em sonho liderada pela mulher faz-se de modo ritualístico, quase folclórico, já que um *bando* de indivíduos, numa espécie de rito antropofágico, devora o homem e põe-se a cantar, de modo a celebrar o feito:

Te rasgamo a carcaça
 Descemo a ripa
 Viramo as tripa
 Comemo os ovo
 Ai, e aquele povo
 Pôs-se a cantar
 (BUARQUE, 2007, p. 290).

Toda a violência presente em “Não sonho mais” é relativizada pela ideia do ritual, que trata a vingança contra o homem como a consequência justa e natural por toda opressão exercida sobre a mulher. Também em Rabelais, as imagens violentas de batalhas e brigas já não atingiam um tom sério e trágico, já que o tom irônico e carnavalesco estava enraizando-se naquele momento. Ao discorrer sobre o carnaval, Bakhtin aborda a divisão entre o oficial – Igreja Católica Apostólica Romana e Sacro Império Romano – e o não oficial, aquele que se manifesta na praça pública. O carnaval não é oficial, tampouco religioso; todos fazem o carnaval, o povo transforma-se num *bando* de indivíduos que busca subverter a cultura dominante.

O baixo corporal, questão tão discutida por Bakhtin na elaboração da teoria de uma literatura carnavalesca, é também celebrado em “Não sonho mais”. Aqui, o corpo não se separa do grotesco. O culto ao sublime, comum quando se trata da poesia lírica, é substituído por imagens que exploram as escatologias do corpo humano, assim como podemos observar em “baba na fronha”, “se urina toda”, “tu fedia”, “escarrei-te inteira”, “Te rasgamo a carcaça”, “Viramo as tripa”, “Comemo os ovo” (BUARQUE, 2007, p. 290).

O vocabulário selecionado e a própria escrita também subvertem a norma culta da língua portuguesa, bem como assumem, algumas vezes, um tom excessivamente popular, que beira o chulo. É interessante observar que, conforme a mulher avança no relato do sonho, o coloquialismo do discurso aumenta, até atingir, na oitava estrofe, momento em que o ritual antropofágico inicia-se, o ápice da escrita chula e grotesca, que se opõe à linguagem utilizada na primeira estrofe do texto.

A antropofagia sugerida em “Não sonho mais” concerne a um patamar metafórico. O eu lírico do texto é uma mulher que relata a um homem opressor o sonho

cruel que teve com ele. Afirmamos que a letra da canção segue os princípios básicos da literatura carnavalizada não somente devido ao vocabulário e a expressões chulas, tampouco devido ao cultivo do baixo corporal, mas, antes, pela atitude assumida pelo “eu” que se exprime em “Não sonho mais”: Para vingar-se em sonho do homem opressor, a mulher encontra como solução apropriar-se da linguagem estereotipada masculina, mesclando-a com a feminina. Nomearemos esse processo de *antropofagia de gênero*: o eu lírico devora a linguagem masculina, incorporando-a e mesclando-a à linguagem estereotipada feminina.

Nas duas primeiras estrofes, ainda não há a incorporação da linguagem masculina, mas conforme a mulher relata o sonho, a violência aumenta e surge, portanto, a necessidade de apropriar-se do discurso masculino. A partir da terceira estrofe, momento em que a tortura começa a ser relatada, a entonação do texto muda, até atingir o clímax na oitava estrofe, na qual é relatado o ritual antropofágico. É válido pontuar que lidamos, em “Não sonho mais”, com uma oscilação entre os estereótipos de linguagem feminina e masculina, já que, na verdade, é convencionado pela sociedade que a linguagem feminina é sutil, meiga e doce, enquanto a masculina é mais agressiva, ameaçadora e chula, tal qual podemos observar ao contrapormos a primeira estrofe à oitava:

Hoje eu sonhei contigo
Tanta desdita, amor
Nem te digo
Tanto castigo
Que eu tava aflita de te contar
(BUARQUE, 2007, p. 290).

e

Te rasgamo a carcaça
Descemo a ripa
Viramo as tripa
Comemo os ovo
Ai, e aquele povo
Pôs-se a cantar
(BUARQUE, 2007, p. 290).

Apenas na última estrofe, o eu lírico feminino renuncia ao discurso masculino do qual havia se apropriado e retorna ao uso da linguagem feminina estereotipada, com o

uso de expressões como: “Ai, amor”; “não briga”; “diz que me ama”, que remetem ao universo convencionalmente feminino:

Pois eu sonhei contigo
E caí da cama
Ai, amor, não briga
Ai, diz que me ama
E eu não sonho mais
(BUARQUE, 2007, p. 290).

No ocidente, a história cultural e social sempre foi escrita por homens, por meio de uma linguagem tipicamente masculina, que ignorava a presença da mulher como sujeito. Nessa letra de canção, o enunciador refere-se a essa situação ao mostrar que, para narrar a pulsão de desejo de vingança que teve em sonho, a única linguagem que o eu lírico encontra a fim de expressar-se é a masculina.

3.5. “Atrás da porta”

ATRÁS DA PORTA

Francis Hime
Chico Buarque
 1972

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

Dei pra maldizer o nosso lar
 Pra sujar teu nome, te humilhar
 E me vingar a qualquer preço
 Te adorando pelo avesso
 Pra mostrar que inda sou tua
 Só pra provar que inda sou tua...
 (BUARQUE, 2007, p. 196).

“Atrás da porta” ilumina o estado passional de um sujeito afetado pela “falta”. Temos um enunciado que coloca em evidência o *estado* do eu lírico, decorrente do término do relacionamento amoroso no qual ele estava envolvido. Todas as transformações relatadas pelo eu poético são anteriores ao presente da enunciação, portanto, o que temos são as impressões sensíveis e afetivas que um sujeito de estado desenvolveu a partir de transformações ocorridas anteriormente.

O término do relacionamento amoroso pode ser desencadeado por diversos motivos e pode ocorrer de diversas maneiras: a mais desequilibrada delas acontece quando os sujeitos não estão em pleno acordo, e um deles decide, independentemente do *querer* do outro, romper o contrato amoroso. A letra da canção traz, manifestada pelo signo verbal, a dor de um sujeito surpreendido por uma disjunção concessiva, que se encontra, ainda, em estado de inconformismo, tensionado por um *querer* e um *não-poder* mais. Qualquer tentativa de manipulação seria vã, já que os valores assumidos pelos sujeitos – homem e mulher – caminham em direções divergentes. O homem *não-quer* mais permanecer em conjunção com a mulher, enquanto ela, em contrapartida,

relaciona todos os valores eufóricos ao estado de conjunção que vivia anteriormente. “Atrás da porta” retrata a cadeia de ações decorridas do desespero da figura feminina, que não encontra recursos para manter o contrato amoroso.

Para fins de análise, elaboraremos, neste capítulo, a esquematização da dimensão passional do discurso por meio da práxis enunciativa, cujo intuito é tornar inteligíveis e reconhecíveis as estruturas passionais e as modulações tensivas que as sobredeterminam, dentro de nossa comunidade cultural. É fato que, mesmo subjugado a uma sequência canônica, o sensível permanecerá imbricado ao tratamento cognitivo, razão por que o esquema passional canônico deve se orientar de acordo com os esquemas de tensão.

A Semiótica das Paixões origina-se da Semiótica geral, mas se desenvolve de modo a complementá-la no que toca às reflexões a respeito do sensível, que até a década de 80 não havia adquirido espaço nas teorias do discurso. O semioticista francês Denis Bertrand, ao refletir sobre a assunção das paixões na Semiótica tradicional, considera que:

(...) o estudo das dimensões pragmática e cognitiva dos discursos deixava na sombra, como um vazio a preencher, a dimensão dos sentimentos, das emoções e das paixões, que ocupam, no entanto, um lugar essencial nos discursos, sejam eles literários ou não. (2003, p. 357).

A esfera do sensível só foi abarcada sistematicamente com a publicação de *Semiótica das paixões. Dos estados de coisas aos estados de alma* (1991), de autoria de A. J. Greimas e J. Fontanille, cujo modelo é emprestado de uma Semiótica da ação, a fim de esquematizar, por meio de um sistema inteligível, as experiências sensíveis presentes no discurso.

Nas análises anteriores, não excluímos a presença dos sentimentos, emoções e paixões, mas essas instâncias não apareceram sistematizadas em um modelo canônico, tal qual se propõe este capítulo, em razão de que, na leitura de “Atrás da porta”, são os aspectos do sensível, em detrimento dos outros, que nos conduzem aos efeitos de sentido do feminino pressupostos no texto.

A fim de observar como a configuração das paixões no discurso toca a problemática do feminino e contribui para seu efeito de sentido, utilizaremos o esquema passional canônico proposto por Jacques Fontanille em *Semiótica do discurso* (2007), que se origina do modelo primeiro proposto por Greimas e pelo próprio Fontanille em

Semiótica das paixões. Dos estados de coisas aos estados de alma. Para dar sentido à paixão e torná-la reconhecível dentro de determinada cultura, Fontanille desdobra-a na seguinte sequência canônica:

Despertar afetivo → Disposição → Pivô passional → Emoção → Moralização

Todos os efeitos de sentido que apreendemos no texto perpassam o olhar do eu lírico feminino, cujo estado será delineado no decorrer do esquema passional. A identidade do sujeito será revelada a partir de sua configuração modal, mais especificamente pela sintagmatização de modalidades que mobiliza e pela natureza das combinações modais que contraiu, já que é o choque entre as modalidades que conduz à identidade passional do sujeito.

3.5.1. O despertar

Por despertar afetivo, entenderemos a etapa na qual a sensibilidade do sujeito é despertada, como por uma presença que afeta seu corpo. Para pensar em despertar afetivo, é imprescindível que haja, ao mesmo tempo, uma modificação na intensidade e outra na extensidade do discurso, que, juntas, modificarão o ritmo do percurso discursivo (FONTANILLE, 2007, p. 130). A correlação entre essas duas instâncias tem como resultante a tomada de posição de um corpo próprio no discurso, que, segundo Fontanille:

consiste também em uma tomada de posição sobre as grandes dimensões da sensibilidade perceptiva: a intensidade e a extensão. No caso da intensidade, dir-se-á que a tomada de posição é uma *visada*; no caso da extensão, uma *apreensão*. A *visada* opera sobre o modo da *intensidade*: o corpo próprio vai, então, em direção àquilo que nele suscita uma intensidade sensível (perceptiva, afetiva). A *apreensão* opera, em contrapartida, sobre o modo da *extensão*: o corpo próprio percebe as posições, as distâncias, as dimensões e as quantidades. (2007, p. 98).

Dessa forma, o aumento da intensidade (ou do sensível) está para a tensão da mesma forma que o aumento da extensão (ou do inteligível) está para o relaxamento.

O discurso de “Atrás da porta” não prioriza os fatos e transformações (término do relacionamento amoroso), mas, antes, as impressões subjetivas e os estados de alma que o eu poético desenvolve a partir dos acontecimentos. Os dois primeiros versos,

“Quando olhaste bem nos olhos meus/ e o teu olhar era de adeus”, evidenciam o ponto de vista desse eu lírico, enviesado por todas as impressões sensíveis e afetivas que o cercam.

Em “Atrás da porta”, o eu poético relata uma situação que não se situa no presente da enunciação, como pode ser constatado pela presença de verbos no passado “olhaste”, “era”, “acreditei”, “debrucei”, “estranhei”, “duvidei” etc. No entanto, por meio dos indícios discursivos, buscaremos reconstituir o momento a que a enunciação refere-se e resgatar o instante do despertar afetivo do sujeito. A extensidade no campo da percepção em relação à fragmentação do contrato amoroso conduz a um aumento da afetividade e, conseqüentemente, da intensidade tensiva do discurso. O eu lírico, antes conjunto ao seu objeto-valor, era modalizado por um *saber-ser*, agora, foi afetado por um *saber-não-ser* mais.

A percepção da falta (do amante) provoca no sujeito o sentimento de inconformidade em relação à disjunção, que desencadeia a intensidade dos afetos e sentimentos no discurso. No entanto, apenas os sentimentos transbordam, ao passo que a situação do sujeito não se modifica, pois a instabilidade afetiva não é suficiente para desencadear uma transformação, motivo pelo qual o eu lírico não consegue alterar sua condição e entrar em conjunção com seu objeto-valor.

No momento do despertar afetivo, o sujeito percebe uma alteração no estado de coisas ao seu redor, ou seja, é despertado pela abrupta disjunção em que se encontra, mas *não-crê* – “juro que não acreditei” – naquilo que sua percepção constata. Seu estado de alma é despertado por uma movimentação dos estados de coisas, mas ele ainda não sabe exatamente o que sente. Ele *quer-crer-ser* conjunto ao objeto desejado, já que seu *querer* predomina e modaliza todos os outros predicados: o sujeito *quer-não-crê* (apego) na disjunção, ao passo que *quer-crer* que *pode* e *deve* estar conjunto ao objeto-valor. O sujeito competente é aquele que *quer*, *sabe* e *pode* realizar uma ação, portanto, o eu lírico de “Atrás da porta” *quer-não-crê-não-ser* mais um sujeito competente. Nessa etapa, percebemos que a intensidade passional do discurso aumenta e começam a surgir modulações tensivas que sobredeterminam a estrutura modal do sujeito – “não acreditei”, “estranhei”, “duvidei”.

Como constituinte do desespero, paixão que será despertada no sujeito, temos o apego, que já se manifesta nessa etapa. Ao traçar a configuração passional do ciúme, Greimas e Fontanille (1993) concluíram que o ciumento encontra-se tensionado entre o apego e a rivalidade. Para o nosso sujeito desesperado, no entanto, parece existir apenas

o apego, pois não há um rival, anti-sujeito ameaçador, apenas uma intensidade exagerada no apego do sujeito pelo objeto-valor. Segundo os autores: “A intensidade seria (...) um efeito de sentido da resistência do apego às contingências da junção: resistência à perda, à ausência, ao abandono da mesma forma que ao prazer e à saciedade (...)” (1993, p. 183). Dessa forma, quanto maior a intensidade do apego, maior a resistência à disjunção e, conseqüentemente, maior a possibilidade de o sujeito entrar em estado de desespero ao verificar que está, de fato, disjunto de seu objeto-valor, tal qual em “Atrás da porta”.

Na letra da canção, não há mais a fusão corporal e espiritual entre homem e mulher, os quais se encontram polarizados. Nesse sentido, é interessante perceber como a expressão do segmento verbal fornece ao leitor pistas correspondentes ao conteúdo do texto. Logo nas primeiras leituras de “Atrás da porta”, chama atenção o emprego acentuado dos pronomes de primeira e segunda pessoa do singular. Se examinarmos cuidadosamente o uso desses pronomes, observaremos que, ao mesmo tempo em que eles se encontram próximos, no mesmo verso, eles nunca estão posicionados um ao lado do outro, mas encontram-se nas extremidades opostas. Se pensarmos que esses pronomes referem-se ao eu lírico e ao seu amante, podemos pensar que a distribuição dos versos remete-se, de forma icônica, ao relacionamento amoroso falido, no qual homem e mulher, por mais que compartilhem o mesmo espaço, estão distantes no que tange aos sentimentos. Há três versos muito significativos nos quais a polarização entre os sujeitos é retratada iconicamente, já que a expressão do texto reflete espacialmente seu conteúdo:

Me debrucei sobre teu corpo e duvidei
E me arrastei e te arranhei
E me agarrei nos teus cabelos
 (BUARQUE, 2007, p. 196 – Grifos meus).

Assim, observamos que a separação entre os dois sujeitos aparece marcada, espacialmente, na semiose, momento em que a expressão e o conteúdo do texto fundem-se de modo a formar o signo poético.

3.5.2. A disposição

Nessa etapa, a paixão que, *a priori*, abalou e inquietou o sujeito, agora se especifica: “a disposição é o momento em que se forma a *imagem* passional, cena ou cenário que provocará o prazer ou o sofrimento”. (FONTANILLE, 2007, p. 131). O sujeito apaixonado, agora, começa a reconstituir a cena na qual foi abalado, apropriar-se dos sentimentos e formar a imagem passional em que se enquadra.

A figura feminina relata o momento em que a disjunção instaurou-se, de fato, em seu percurso. No início, estranhou, duvidou e não acreditou que estava condenada à ausência do sujeito que a complementava, já que tinha sido tomada por um abrupto despertar dos afetos, mas não demorou para que sua situação se configurasse no discurso. O eu poético, agora, não se encontra mais incerto; inicialmente, ele *não-crê* na disjunção, mas nessa etapa, ele passa a perceber e a constatar seu estado: já não reconhece o outro (também objeto-valor) – “Eu te estranhei” – e tem uma tomada de consciência que o conduz ao desespero, pois *sabe-não-poder* continuar em conjunção com o objeto-valor, apesar de o *querer* com toda a intensidade.

3.5.3. O pivô passional

É nessa etapa que o sujeito identificará a paixão que o abalou e irá inscrevê-la dentro de determinada comunidade cultural. Ele passa a ser dotado de um papel passional identificável: o ciumento, o desesperado, o avarento etc. Em “Atrás da porta”, o aumento desenfreado da intensidade nos estados de alma do sujeito, despertado por um súbito estado de disjunção, desencadeia um estado de desespero, situação passional em que o sujeito encontra-se totalmente dominado pelo sensível em detrimento do inteligível.

Nessa etapa, o sujeito encontra-se tensionado entre o *saber*, o *crer* e o *querer*, pois ao mesmo tempo em que *sabe-ser* disjunto do objeto-valor, *quer-não-crer* nesse fato. *Saber-não-poder* continuar conjunto ao amante não o impede de continuar a desejá-lo. O desespero configura-se no universo passional do discurso, pois o *querer* do sujeito não acompanha as modificações de seu *crer*, *saber*, *dever* e *poder* devido ao apego, que faz com que o sujeito queira, mesmo sabendo-se incompetente para isso, manter-se conjunto ao objeto-valor.

Uma paixão nunca aparece sozinha, ela está sempre contextualizada em meio a outras que definem os estados de alma de um sujeito. Em “Atrás da porta”, o desespero não se configura isoladamente: amor, apego, medo do abandono, dependência, dentre

outras paixões, quando defronte ao estado de alma do eu poético, conduzem-no ao desespero.

Um recurso utilizado exaustivamente durante a configuração de todo o texto é o polissíndeto²⁰. Essa figura de linguagem, no contexto da letra da canção, evidencia a necessidade do eu poético em reiterar suas ações e, conseqüentemente, seu desalento: o corte abrupto causado pela conjunção “e”, tal qual um soluço agoniado, rompe com a continuidade das frases, delineando o efeito de sentido de desespero, como é possível observar nos versos abaixo:

Quando olhaste bem nos olhos meus
E o teu olhar era de adeus
 Juro que não acreditei
 Eu te estranhei
 Me debrucei sobre teu corpo e duvidei
E me arrastei e te arranhei
E me agarrei nos teus cabelos
 (BUARQUE, 2007, p. 196 – Grifos meus).

3.5.4. A emoção

A emoção é o desencadeamento lógico do pivô passional, momento em que o sujeito reage física e emocionalmente à paixão por ele detectada. Essa etapa permite-nos observar como o sujeito apaixonado manifesta seus estados de alma.

“Atrás da porta” apresenta um tom extremamente passional, já que a linguagem carregada de sentido conduz a um efeito de desespero. Os estados de alma do sujeito, descritos por meio de uma configuração modal e fórica, aparecem, no texto, sempre imbricados às figuras e aos recursos expressivos que concretizam e potencializam, no momento da textualização, o sentido já dado no conteúdo. A reiteração de gradações²¹, polissíndetos e aliterações marca a forma de dizer de um sujeito desnortado. Como a disjunção é narrada do ponto de vista do eu lírico feminino, ele relata o momento da partida do amante por meio de suas impressões, portanto, é preciso desconfiar daquilo que é dito, já que nenhuma descrição é isenta de subjetividade. O eu poético encontra no discurso metafórico uma forma de expressar seu estado afetivo, ou seja, de figurativizar sua paixão, o desespero.

²⁰ Reiteração de uma mesma conjunção no decorrer de um texto.

²¹ Empregado no sentido estilístico e retórico da expressão, ou seja, como figura que consiste em dispor várias palavras ou expressões que se enriquecem mutuamente em progressão ascendente ou descendente.

O efeito de desespero é manifestado logo no início da letra da canção por meio da gradação verbal:

Juro que não acreditei
 Eu te estranhei
 Me debrucei sobre teu corpo e duvidei
 E me arrastei e te arranhei
 E me agarrei nos teus cabelos
 (BUARQUE, 2007, p. 196 – Grifos meus).

Trata-se de uma gradação ascendente que acompanha a gradação das modulações do sujeito: enquanto estava conjunto ao objeto-valor, era modulado pelo *ser*, posteriormente, com a transformação instaurada pela disjunção, passa a *não-ser*, no entanto, *querer-não-crer-não-ser*, apesar de *saber-não-ser* mais. A extensidade e a intensidade estão em convergência: o aumento da percepção conduz ao aumento da intensidade, portanto, conforme o sujeito passa a perceber, de fato, seu estado disjunto do objeto-valor, o desespero cresce no discurso e é manifestado, primeiramente, mediante a gradação verbal que podemos observar no excerto acima.

Embaralhada à primeira, há ainda outra gradação descendente, que provoca um segundo efeito de sentido:

Eu te estranhei
 Me debrucei sobre teu corpo e duvidei
 E me arrastei e te arranhei
 E me agarrei nos teus cabelos
 Nos teus pelos
 Teu pijama
 Nos teus pés
 Ao pé da cama
 (BUARQUE, 2007, p. 196 – Grifos meus).

As expressões “corpo”, “cabelos”, “pelos”, “pijama”, “pés” e “pé da cama”, dispostas no texto de forma a engendrar uma isotopia gradativa, figurativizam o apego da figura feminina em seu objeto-valor e o inconformismo desse eu lírico, que se esforça ao máximo para manter o contrato do relacionamento amoroso vivo. Todas essas figuras remetem à intimidade do casal, portanto, aos elementos mais difíceis de abandonar quando o relacionamento chega ao fim. O apego, mais uma vez, mostra-se potencializado. A figura feminina, inicialmente, debruça-se sobre o corpo do amante, mas conforme ele vai se desvencilhando, ela tenta agarrar seus cabelos, seus pelos, seu pijama, até, finalmente, curvar-se à parte mais baixa do corpo humano, os pés,

referência direta à súplica, já que ela se rebaixa, espacialmente, para implorar pela continuidade do relacionamento amoroso; mas como nada que fizesse assegurar a conjunção, o amante se vai. É possível observar, então, que nesse instante dá-se a passagem do humano (os pés do amante) ao não humano (os pés da cama). O ato desesperado de agarrar-se aos pés da cama marca a impossibilidade completa da conjunção com a figura do homem, mas, ao mesmo tempo, a cama figurativiza as lembranças da vida a dois, com as quais o eu lírico pode, como alternativa última, manter-se em conjunção.

A manifestação do desespero, paixão pela qual o sujeito é arrebatado, não ocorre por meio de atitudes inteligíveis, mas, antes, absolutamente afetivas. Dessa forma, a isotopia figurativa delineada no enunciado evidencia a impossibilidade de o eu lírico manifestar-se verbalmente no momento da separação, motivo pelo qual a figura feminina apela para o embate corporal, como se a única solução para manter-se em conjunção com o amante fosse agarrá-lo com as próprias mãos, já que todos os argumentos foram calados pelo desespero.

Após o episódio passional descrito, as paixões alteram-se. O furor passional dos primeiros versos é substituído por um tom melancólico, que lembra muito as cantigas de amigo medievais. O eu poético, como última alternativa, tenta manipular novamente o amante, na intenção de provocar-lhe compaixão ao reclamar toda angústia e fragilidade causadas pelo fim do relacionamento:

Sem carinho, sem coberta
No tapete atrás da porta
Reclamei baixinho
(BUARQUE, 2007, p. 196).

Logo em seguida, porém, o eu poético percebe que de nada adianta provocar compaixão se o amante já se foi e o acordo amoroso continua longe de ser restabelecido; passa, então, a sancionar negativamente tudo o que diz respeito ao amante – “Dei pra maldizer o nosso lar” / “Pra sujar teu nome, te humilhar” –. A figura feminina só age dessa maneira, no entanto, porque ainda está *apaixonada*, no sentido semiótico da expressão, já que, por mais que *os tempos da delicadeza* tenham se perdido, os afetos não se esgotaram, como prova o verso “te adorando pelo avesso”. Ao maldizer o amante, o eu lírico não pretende esquecê-lo, tampouco prejudicá-lo realmente, mas recuperar o relacionamento perdido – “Pra mostrar que inda sou tua” / “Só pra provar que inda sou tua” –.

Na segunda estrofe do texto, porém, o desespero do sujeito retorna, mas, agora, revestido por uma carapaça de cólera, a paixão adquire espaço no discurso:

Dei pra maldizer o nosso lar
Pra sujar teu nome, te humilhar
E me vingar a qualquer preço
Te adorando pelo avesso
(BUARQUE, 2007, p. 196).

Após tentar todos os artifícios possíveis para entrar em conjunção com o amante e não obter êxito, a figura feminina torna-se, ao menos aparentemente, colérica e vingativa ao tentar impor-se na vida do outro por meio de uma sequência de ações disfóricas.

3.5.5. A moralização

Após ter reconhecido e manifestado seu estado de alma, as paixões do sujeito são confrontadas com o olhar de sua comunidade cultural, que as avaliará e julgará, atribuindo-lhes um valor axiológico. Se a avareza de um determinado sujeito, por exemplo, é manifestada em relação a objetos de baixo valor, ela será qualificada por um observador exterior como uma “mesquinhez” (FONTANILLE, 2007, p. 132).

Ao avaliarmos esse sujeito apaixonado de “Atrás da porta”, percebemos que o desespero não conduz, senão, a uma cólera e a um desejo de vingança ilusórios, portanto, impotentes. As ameaças e as promessas de vingança não são mais creditadas pelo enunciatário, como se fossem fruto apenas de um momento de desespero. Toda cólera da segunda estrofe é concebida como um desdobramento mais intenso do desespero, que imobiliza o sujeito, tornando-o impotente para agir, motivo pelo qual qualquer desejo de vingança seria ilusório.

É interessante perceber, ainda, que, nos últimos dois versos, a figura feminina coloca-se como um objeto do homem, pois ela gostaria que, da mesma forma como se sente apegada ao amante, ele também se apegasse a ela:

Pra mostrar que inda sou tua
Só pra provar que inda sou tua...
(BUARQUE, 2007, p. 196).

Seria uma posição resignada? Nesse caso, acreditamos que não. O desejo de pertencer ao outro remete muito mais ao desespero do eu poético quanto à quebra do

contrato amoroso e à vontade desenfreada de entrar, novamente, em conjunção com o amante do que a uma posição submissa.

Na isotopia figurativa delineada para expressar o desespero do eu lírico perante a separação, a figura feminina aparece rebaixada, no sentido espacial da expressão, já que ela escorrega pelo corpo do amante, tentando agarrar, em vão, seus cabelos, pelos, pijama e pés, até se agarrar ao pé da cama. Não podemos nos esquecer de que não lidamos com a descrição fiel dos fatos, mas com um discurso de impressões, que estetiza e poetiza paixões como o apego e o desespero. “Atrás da porta” provoca no leitor, portanto, uma ilusão referencial, já que, por meio dos recursos expressivos analisados anteriormente, busca aproximar-se o máximo possível da realidade.

Qual é o enunciatário que não se compadece da dor e do sofrimento dessa mulher abandonada pelo homem que ama, arrastada a uma disjunção abrupta que a surpreende e desperta para o desespero, paixão que passará a reger todas as demais? Se há compaixão é porque há identificação, e se há identificação, partilha das paixões, não pode haver um julgamento axiológico negativo do eu lírico por parte do enunciatário, por esse motivo, as atitudes da figura feminina de “Atrás da porta” não estão imbricadas à ideia de inferioridade.

3.6. “Gota d’água”

Um clássico é clássico não porque esteja conforme a certas regras estruturais ou se ajuste a certas definições (das quais o autor clássico jamais teve conhecimento). Ele é clássico devido a certa juventude eterna e irreprimível. (POUND, 2001. p. 20).

3.6.1. Entre a tradição e o presente literário: *Medeia* e *Gota d’água*

Após termos refletido a respeito das letras de canção escolhidas para o corpus de estudo, acreditamos ser conveniente pensar a respeito da personagem feminina Joana, de *Gota d’água* (1998), peça teatral escrita por Chico Buarque em parceria com Paulo Pontes, escritor, dramaturgo e um dos líderes do Centro Popular de Cultura (CPC) na década de 60. Anteriormente, afirmamos que muitas das letras de canção que fazem parte dos textos dramáticos de Chico Buarque poderiam, sem que houvesse prejuízo semântico, ser estudadas como um todo de sentido, já que foram enunciadas não apenas como parte integrante de peças teatrais, mas como signo-canção. No caso específico de “Gota d’água”, apesar de também ser conhecida como uma canção autônoma, optamos por analisar a letra da canção homônima dentro do texto dramático no qual ela se insere. Para justificar essa escolha, elencam-se dois motivos: 1) Fora do contexto em que foi produzido, o efeito de sentido de feminino de “Gota d’água” engendrado no momento da leitura perde-se parcialmente; 2) A peça *Gota d’água*²² dialoga com a *Medeia* (2002) de Eurípides, possibilitando-nos observar o processo de recriação da figura feminina clássica na modernidade.

Não realizaremos, porém, o estudo de toda a peça teatral, mas examinaremos a letra “Gota d’água” como integrante do texto dramático. Conforme a progressão da análise, evocaremos trechos da peça que possam auxiliar as nossas reflexões, bem como pontuaremos questões fundamentais do intertexto realizado com a *Medeia* clássica. Priorizaremos, destarte, uma leitura que enfoque a subjetividade das personagens femininas em ambas as peças, lançando luz em suas paixões e observando como a própria figura feminina mítica de Medeia foi recriada na tragédia carioca sob a forma da personagem Joana: a Medeia brasileira. *Gota d’água* e *Medeia* possibilitam uma diversidade de leituras e enfoques, e, como é impossível, neste trabalho, tratar de todos

²² É importante observar que o lançamento bem-sucedido da peça *Orfeu da Conceição*, escrita por Vinícius de Moraes em 1954, a qual transpõe o mito clássico de Orfeu e Eurídice para o morro carioca, sem dúvida, influenciou na montagem de *Gota d’água*.

os aspectos elucidados em ambas as peças, optamos por concentrar-nos, de fato, nas questões relacionadas ao feminino, embora venha a ser inevitável, em determinados momentos, refletir sobre os aspectos históricos e sociais que emanam dos textos, visto que, muitas vezes, é a obra de arte em si que nos incita a lançar esse olhar.

Ezra Pound, em seu *ABC da literatura*, faz uma lista dos textos fundamentais que todo iniciante em literatura deveria conhecer. O modo particular como é ordenado esse conhecimento foi chamado por Pound de “paideuma” (2001, p. 161). Cada escritor possui uma memória coletiva e ordena-a de modo diferente. Uma obra literária, portanto, jamais será igual a outra, já que a forma de ordenar o arcabouço da tradição é subjetiva e individual, abarcando a possibilidade de uma criatividade infinita. Chico Buarque e Paulo Pontes possuem conhecimento da tradição literária e ordenam-no de modo singular. A maneira única de organizar o conhecimento histórico, cultural e artístico delineia o “paideuma” desses escritores.

Gota d'água mantém uma relação intertextual com a *Medeia* de Eurípides. Os sujeitos da enunciação debruçaram-se sobre a tradição clássica, manipulando-a de modo a atualizá-la no presente. A tragédia carioca reinventa o mito de Medeia, revitalizando-o, pois os sujeitos da enunciação não retornam ao passado com a finalidade de conceber o mito tal qual era concebido na Grécia de Eurípides, mas com o propósito de enxergá-lo sob as lentes da modernidade. Eliot, ao discutir sobre o papel da tradição no ato de criação literária, afirma:

Se a única forma de tradição, de manipulá-la, consiste em seguir rigorosamente as pegadas da geração imediatamente anterior à nossa numa tímida e cega adesão a seus êxitos, a “tradição” positivamente deveria ser desestimulada. (ELIOT, 1968, p. 190).

A produção de *Gota d'água* pode ser entendida como “a descrição não apenas da produção literária de um dado período, mas também daquela parte da tradição literária que, para o período em questão, permaneceu viva ou foi revivida.” (CAMPOS, 2001, p. 12). A releitura realizada por Buarque e Pontes trouxe a tragédia da Medeia grega para a realidade do subúrbio carioca da década de 60, reinventando-a conforme os liames do período em questão. Não cabia refletir sobre o mito dos Argonautas exatamente como foi pensado por Eurípides, primeiro, porque não teria sentido uma releitura que não trouxesse aspectos novos; segundo, porque seria injusto com qualquer mito tratá-lo, no presente, ainda como no passado, já que o mito, permeado por toda a universalidade que lhe é intrínseca, apresenta um potencial sem igual para ser recriado no presente.

Borges inicia seu artigo *Kafka e seus precursores* da seguinte maneira:

Yo premedité alguna vez un examen de los precursores de Kafka. A este, al principio, lo pensé tan singular como el fénix de las alabanzas retóricas; a poco de frecuentarlo, creí reconocer su voz, o sus hábitos, en textos de diversas literaturas y de diversas épocas. (BORGES, 1980, p. 226).

A singularidade de Kafka não se deve a uma voz única, mas, ao contrário, ao modo como ele ordena um tecido uniforme costurado por diversas vozes retalhadas. O eco do passado ressoa, inevitavelmente, na fala do presente, ao passo que o discurso do presente também resignifica a tradição literária, como ensina-nos Eliot (1968, p. 190) ao dizer que “(...) o que ocorre quando uma nova obra de arte é criada é algo que simultaneamente aconteceu a todas as obras de arte que a precederam” ou ainda que “(...) o passado deve ser alterado pelo presente tanto quanto o presente é dirigido pelo passado.” (ELIOT, 1968, p. 191).

A tragédia grega de Eurípides passa-se em Corinto e trata da história de seres humanos de origem nobre. O mito que circunda toda a história de Jasão e Medeia é o do Velocino de Ouro: Jasão, para reivindicar o reinado de Ilocus, é incitado pelo tio que lhe usurpou o trono a partir para a Cólquida em busca do cobiçado Velo de Ouro que lá se encontrava. Jasão só conseguiu roubar o precioso objeto com a ajuda de Medeia, herdeira do Deus Sol e filha do rei Aetes, que, apaixonada por Jasão, matou o irmão Absirto para ajudar o jovem argonauta a possuir o Velo de Ouro. De volta, o tio não restitui o trono a Jasão como combinado, e Medeia, com o uso da magia, trama a morte do tio. Refugiados, os estrangeiros chegam a Corinto, onde a peça, de fato, desenvolve-se.

Na releitura de Medeia, realizada por Buarque e Pontes, o que mais chama a atenção do leitor é o desfecho diferente do original. Após o assassinato dos filhos, Medeia é resgatada pelo carro de Sol e reconcilia-se com os deuses; enquanto Joana, em *Gota d'água*, suicida-se por não encontrar a saída para seus problemas na sociedade moderna. A diferença consiste no fato de que os deuses ainda existiam na Grécia de Eurípides, enquanto, no subúrbio carioca do século XX, Deus está morto e os seres humanos sentem-se desamparados e tornam-se responsáveis pelas próprias ações. O carro de Sol que resgatou a Medeia grega não estava lá para resgatar Joana e poupá-la do sofrimento. O povo é abandonado ao *deus-dará*. O Deus da sociedade moderna,

como afirmou Friedrich Nietzsche, em *Gaia Ciência*, cuja publicação chocou a sociedade do século XIX, está morto:

Os deuses também se decompõem! Deus morreu! Deus continua morto! E fomos nós que o matamos! Como haveremos de nos consolar, nós, assassinos entre os assassinos! O que o mundo possui de mais sagrado e de mais poderoso sangrou sob o nosso punhal. (NIETZSCHE, 2002, p. 134).

A tese da morte de Deus foi o maior legado de Nietzsche à teoria existencialista desenvolvida por Sartre. Nessa mesma esteira, o filósofo francês chega à conclusão de que o homem está condenado a ser livre, pois, na ausência de um Deus para guiá-lo, ele deve criar o sentido da própria vida a partir das próprias escolhas, pelas quais ele será o único responsável. Os seres humanos, assim, passam a ser responsáveis pelos próprios atos. Joana não mata os filhos impunemente; ela deve morrer também. No século V a.C., ao contrário, os deuses estavam vivos no imaginário popular e estavam presentes em toda sua força mítica. A sociedade greco-romana acreditava que os erros não eram totalmente atribuídos ao homem, havia deuses sobre-humanos que influenciavam as ações terrenas com seus poderes, bem como julgavam os homens, atribuindo-lhes castigos ou recompensas. O filicídio cometido por Medeia, mesmo aos olhos do povo grego antigo, era um ato terrível, entretanto não é aos homens atribuído o poder de salvar ou condenar Medeia. Existem deuses, e são eles quem decidirão a sorte dos que estão na terra.

E havia uma razão para que Medeia fosse salva pelos deuses: não podemos nos esquecer de que o deus Sol era seu avô. Segundo Rosa, no prefácio de sua tradução de Medeia:

A descrição tão poderosa da paixão da vingança feita por Eurípedes detém-nos, num primeiro momento, nesse nível puramente humano. Mas uma análise mais acurada mostra-nos que por trás das decisões da princesa colquidiana está a necessidade mais urgente da reconciliação com o transcendente. Da sagrada raça de Hélios, Medeia derramara o sangue do próprio irmão para favorecer Jasão. A Erinia vingadora do sangue familiar derramado aguardava o momento oportuno para que a justiça fosse feita. Assim, muito mais que um simples ato de vingança, a morte dos filhos pelas mãos da própria mãe representa um reequilíbrio da ordem estabelecida. A salvação que ela obtém por meio do carro alado enviado pelo deus Hélios simboliza sua reintegração no universo sagrado, com o qual havia anteriormente rompido. (ROSA, 2002, p. 12).

Medeia, portanto, só se reconcilia com eles na cena final, pois o ato de matar os filhos com as próprias mãos simbolizou a entrega do sangue humano aos deuses, que se

sentem, a partir de então, vingados pela morte de Apsirto, motivo pelo qual perdoam Medeia pelas ofensas do passado e resgatam-na do sofrimento terreno.

Ao ser recriada no subúrbio carioca, a tragédia brasileira não mantém mais vínculos com a nobreza. *Gota d'água* ocupa-se da tragédia do povo brasileiro, quem, de fato, sofre a tragédia de todos os dias: a dificuldade em adquirir a casa própria, a fome que perturba e o dinheiro que nunca chega ao fim do mês. A peça projeta, sob o cenário da Vila do Meio-Dia, figuras genuínas do *suburbano coração* do Brasil: a Medeia brasileira não é mais a princesa estrangeira euripidiana, é a mulher do povo; Jasão deixa de ser o argonauta em busca de um trono para torna-se um sambista carioca que aspira à ascensão social; e Creonte perde seu sangue nobre de monarca para ganhar o perfil do “rolo-compressor” capitalista, que esmaga o povo para atingir seus objetivos. A esse respeito, Diana Toneto afirma que *Gota d'água* faz

(...) de Joana a representante do povo, de Jasão aquele que não tem relação de pertença com o povo e com a classe que nasceu e almeja, pela ascensão, tornar-se elite. Jasão assume a posição da classe média, classe que, como já dissemos, é normalmente destituída de ideologia para assumir a ideologia da classe dominante, no texto, representada por Creonte. (TONETO, 2003, p. 54).

Gota d'água possibilita, assim, uma leitura social, que se torna evidente quando analisamos a relação entre as figuras e as personagens delineadas pelos sujeitos da enunciação. No entanto, examinaremos, de agora em diante, as questões subjetivas da peça, enfocando especificamente o drama de Joana. Sempre que necessário, retomaremos também a tragédia grega, visto que foi o texto-base utilizado para a reescrita da peça brasileira. Iniciaremos nossas discussões sobre o feminino a partir do samba “Gota d'água”, composto, no enredo da peça, por Jasão de Oliveira, e do belo fragmento do texto em que Joana “acerta as contas” com o homem que a abandonou.

3.6.2. O feminino em “Gota d'água”

GOTAD'ÁGUA

Chico Buarque

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

Por favor
 Deixa em paz meu coração
 Que ele é um pote até aqui de mágoa
 E qualquer desatenção
 - faça não
 Pode ser a Gota d'água
 (BUARQUE, 2007, p. 159).

“Gota d'água” torna-se rapidamente um samba de sucesso, que ajuda Jasão a ascender socialmente. Mas de quem é a gota d'água? Quem está refletido no espectro dessa gota que insiste em pingar a peça inteira? Como Jasão de Oliveira é o autor da canção, aquele que compôs o samba, podemos pensar, simplesmente, que ele fala da própria gota d'água: a pobreza, o trabalho duro, as exigências de Joana, a tensão da vida de casado. Ele queria *samba, piada, risada, paz, refresco, calma, sossego e tranquilidade*; o *inferno* que era Joana e a vida ao lado dela são a gota d'água para Jasão.

Se observarmos o fragmento abaixo, fica evidente que, antes de conhecer Joana, Jasão era “moleque, frouxo, perna bamba, barba rala, calça larga, bolso sem fundo”, “Não sabia nada de mulher nem de samba e tinha um puto dum medo de olhar pro mundo”. Foi Joana quem o iniciou na vida:

(...) Pois bem, você
 vai escutar as contas que eu vou lhe fazer:
 te conheci moleque, frouxo, Perna bamba,
 barba rala, calça larga, bolso sem fundo
 Não sabia nada de mulher nem de samba
 E tinha um puto dum medo de olhar pro mundo
 As marcas do homem, uma a uma, Jasão,
 tu tirou todas de mim. O primeiro prato,
 o primeiro aplauso, a primeira inspiração,
 a primeira gravata, o primeiro sapato
 de duas cores, lembra? O primeiro cigarro,
 a primeira bebedeira, o primeiro filho,
 o primeiro violão, o primeiro sarro,
 o primeiro refrão e o primeiro estribilho.
 Te dei cada sinal de teu temperamento.
 Te dei matéria prima para teu tutano.
 E mesma essa ambição, que nesse momento
 se volta contra mim, eu te dei por engano.
 Fui eu, Jasão, você não se encontrou na rua
 Você andava tonto quando eu te encontrei
 Fabriquei energia que não era tua
 pra iluminar uma estrada que eu te apontei
 E foi assim, enfim, que eu vi nascer do nada
 uma alma faminta, buliçosa,
 uma alma de homem. E enquanto eu, enciumada
 dessa explosão, ao mesmo tempo, eu, vaidosa,
 orgulhosa de ti Jasão, era feliz,
 eu era feliz, Jasão, feliz e iludida,
 Por que o que eu não imaginava, quando fiz

dos meus dez anos a mais de uma sobre-vida
 pra completar a vida que você não tinha
 é que eu tava desperdiçando meu alento,
 estava vestindo um boneco de farinha
 Assim que bateu um primeiro pé-de-vento,
 Assim que despontou um segundo horizonte,
 lá se foi meu homem-orgulho, minha obra
 completa, lá se foi pro acervo de Creonte...
 Certo, o que eu não tenho, Creonte tem de sobra
 Prestígio, posição... Teu samba vai tocar
 em tudo quanto é programa. Tenho certeza
 que a gota d'água não vai parar de pingar
 de boca em boca... Em troca pela gentileza
 vais engolir a filha, aquela mosca morta
 como engoliu meus dez anos. Esse é o teu preço,
 dez anos. Até que apareça uma outra porta
 que te leve direto pro inferno. Conheço
 a vida, rapaz. Só de ambição, sem amor,
 tua alma vai ficar torta, desgrenhada,
 aleijada, pestilenta... Aproveitador!
 Aproveitador!...
 (BUARQUE *et* PONTES, 1998, p. 75-76).

Joana deu *matéria prima* para o *tutano* de Jasão; ela *fabricou energia* que não era dele: competencializou-o para o sucesso. Graças a Joana, Jasão pôde entrar em conjunção com os objetos-valor de que necessitava para compor seu samba. Para que pudesse produzir energia para Jasão brilhar, Joana, no entanto, apagava-se cada vez mais, entrando em disjunção com a própria energia – “(...) fiz dos meus dez anos a mais uma sobre-vida pra completar a vida que você não tinha (...) estava desperdiçando meu alento (...)” – . A razão da dor de Joana é ter sido usada por um *boneco de farinha*, que se foi no *primeiro pé de vento*. O samba de Jasão foi feito com a *matéria prima* de Joana: o *corpo*, a *alegria* e o *sangue* fervente dessa mulher inflamada de paixão foram o combustível para que “Gota d’água” engrenasse.

Velada por trás da voz de Jasão, temos uma segunda voz, a de Joana, que expressa, em “Gota d’água”, o grito desesperado da mulher traída por seu *homem-orgulho*. É a voz feminina encoberta por uma aparente voz masculina. A suspeita de que a gota d’água de que fala a canção é a de Joana pode ser verificada não apenas no plano do conteúdo, mas também no da expressão, já que a letra da canção é permeada por uma tonalidade extremamente passional, bem como todas as falas dessa personagem na peça. Enquanto Joana concentra em si um misto de diversas paixões – amor, ódio, ciúme, inveja, despeito, vingança etc – que são percebidas por meio da linguagem passional e hiperbólica utilizada por ela, repleta de sentimento, exclamações, xingamentos, ironia e

dor; Jasão configura-se como sujeito tranquilo, racional e equilibrado, características percebidas por meio de sua linguagem contida, objetiva e quase superficial.

“Gota d’água” é construída com base em imagens extremamente passionais – “estaquei meu sangue quando fervia”, “veia que salta”, “pote até aqui de mágoa” –, que nos reportam à personagem Joana muito mais do que a Jasão, que tampouco tem voz, ao assumir sempre a ideologia de quem lhe interessa no momento e moldar a personalidade da forma que lhe é conveniente, tal qual um *boneco de farinha*.

Em *Gota d’água*, a linguagem do homem – Jasão, Creonte, vizinhos – tende ao logos, enquanto a da mulher – Joana, vizinhas –, ao pathos. Se pensarmos que a tragédia ocorre pela variação exagerada do pathos e que são as personagens femininas, mais especificamente Joana, as responsáveis pelo tom passional da peça, elucida-se a ideia de que a mulher, nesse contexto, é a responsável pela tragédia. Fato que se comprova no filicídio da cena final.

Tanto na peça de Chico Buarque e Paulo Pontes, quanto na de Eurípides, as personagens femininas romperam contratos anteriores estáveis, para estabelecerem novos contratos com personagens masculinas, as quais competencializaram para que obtivessem o sucesso. Foi Medeia quem rompeu com os deuses, ao matar o irmão, também descendente do Deus-Sol, para ajudar Jasão a roubar o Velocino de Ouro. Foi Joana quem rompeu com sua vida tranquila para lançar-se aos braços do Jasão carioca, moldando-lhe *cada sinal do temperamento* e projetando-o para o mundo. Esses novos contratos, no entanto, foram bruscamente rompidos pelas personagens masculinas sem nenhum acordo.

Para que um contrato seja respeitado, é preciso que o conjunto de valores entre aqueles que o estabeleceram seja conforme. Em *Gota d’água*, Jasão não partilha mais dos valores de Joana: ele não suporta sua intensidade, suas paixões e sua condição de mulher do povo. Ele quer calma, tranquilidade e, acima de tudo, ascensão social. Essas crenças e desejos dissonantes dos de Joana levaram-no a romper o contrato com ela e a estabelecer um novo contrato com uma nova mulher. Da mesma forma, o Jasão argonauta passa a cultivar novos valores, que vão de encontro às crenças da Medeia grega. Ele a abandona e planeja casar-se com a filha do rei de Corinto, para deixar de ser um estrangeiro e tornar-se parte integrante da nobreza. A não aceitação dessas rupturas bruscas de contrato, realizadas sem o comum acordo entre os parceiros, leva ao final trágico de *Medeia* e de *Gota d’água*.

3.6.3. A condição da mulher em *Medeia* e *Gota d'água*

Antes de iniciar a discussão a respeito da condição de Medeia e Joana na sociedade, faremos a leitura da clássica letra da canção “Mulheres de Atenas”²³, cuja reflexão recai sobre a mulher grega:

Mulheres de Atenas

Mirem-se no exemplo daquelas mulheres de Atenas
Vivem pros seus maridos, orgulho e raça de Atenas

Quando amadas, se perfumam
Se banham com leite, se arrumam
Suas melenas
Quando fustigadas não choram
Se ajoelham, pedem, imploram
Mais duras penas
Cadenas

Mirem-se no exemplo daquelas mulheres de Atenas
Sofrem pros seus maridos, poder e força de Atenas

Quando eles embarcam, soldados
Elas tecem longos bordados
Mil quarentenas
E quando eles voltam, sedentos
Querem arrancar violentos
Carícias plenas
Obscenias

Mirem-se no exemplo daquelas mulheres de Atenas
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
Quase sempre voltam pros braços
De suas pequenas
Helenas

Mirem-se no exemplo daquelas mulheres de Atenas
Geram pros seus maridos os novos filhos de Atenas

Elas não têm gosto ou vontade
Nem defeito nem qualidade
Têm medo apenas
Não têm sonhos, só têm presságios
O seu homem, mares, naufrágios
Lindas sirenas

²³ Seria reducionista não lembrar que a canção “Mulheres de Atenas” pode ser lida como uma metáfora das condições a que a sociedade brasileira era submetida no período da ditadura militar, no entanto, não enveredaremos por esse percurso de análise, já que chamamos esse texto ao trabalho para discutir, especialmente, a questão da condição feminina na Grécia antiga.

Morenas

Mirem-se no exemplo daquelas mulheres de Atenas
Temem por seus maridos, heróis e amantes de Atenas

As jovens viúvas marcadas
E as gestantes abandonadas
Não fazem cenas
Vestem-se de negro, se encolhem
Se conformam e se recolhem
As suas novenas
Serenas

Mirem-se no exemplo daquelas mulheres de Atenas
Secam por seus maridos, orgulho e raça de Atenas
(BOAL *et* BUARQUE, 2007, p. 233).

A chave para a compreensão de “Mulheres de Atenas” é a ironia. Consoante Luiz Fiorin (1989, p. 56), “[q]uando se afirma no enunciado e nega-se na enunciação, estabelece-se a figura que a retórica denominou antífrase ou ironia”. Em “Mulheres de Atenas”, o sujeito da enunciação afirma sua admiração pela mulher submissa e resignada no enunciado, porém, na enunciação, fica evidente que ele crê no contrário. Há um desnível entre aquilo que é dito e aquilo que se quer dizer, e é aí que se instala definitivamente a ironia em “Mulheres de Atenas”, recurso linguístico que, se bem percebido pelo leitor, orienta a leitura do texto num sentido oposto ao do enunciado.

O trecho responsável pela ironia do texto é justamente o primeiro verso do refrão “Mirem-se no exemplo”, pois, durante toda a letra da canção, o eu lírico apenas descreve as mulheres de Atenas. Quando ele propõe ao enunciatário – projetado como a figura da mulher moderna – espelhar-se nas atenienses, instaura-se, de fato, a ironia, já que o sujeito da enunciação não faz, jamais, apologia ao machismo e à submissão feminina.

Se considerarmos que um sujeito de plenitude poderá ser definido conjuntamente pelo *querer-fazer*, *dever-fazer*, *poder-fazer* etc. (BERTRAND, 2003, p. 312), a legítima mulher de Atenas representa a anti-plenitude, o sujeito-nulo, visto que suas definições modais são totalmente negativas. Ela é aquela que *não-crê*, *não-deve*, *não-quer*, *não-sabe* e *não-pode*. Há uma vacuidade de modalidades, já que, segundo o texto, as mulheres são totalmente condicionadas pelas modalidades masculinas. É o *crer*, o *dever*, o *querer*, o *saber* e o *poder* do homem que definem essas mulheres em sua essência, elas não apresentam vontade própria – “Não têm gosto nem vontade/ Nem defeito, nem qualidade/ Têm medo apenas” –.

Na época em que “Mulheres de Atenas” foi composta por Augusto Boal e Chico Buarque, houve uma onda de manifestações feministas, já que muitos compreenderam apenas o sentido literal da canção, ignorando a existência da ironia velada no enunciado. De fato, essa é uma leitura possível, já que, se tomarmos unicamente a letra da canção como objeto de análise, essa negação do enunciado não é tão evidente, afinal, não há um contexto, como num romance ou numa peça de teatro, que nos indique essa possibilidade de leitura.

O que nos conduz a pensar na possibilidade da antífrase é o conhecimento da obra total de Chico Buarque. Se pensarmos na totalidade da obra do autor, a identificação do poeta com a marginalidade é relevante. Figuras que descortinam a miséria e as diversas subcondições humanas compõem um ethos preocupado com a crítica social, que denuncia o sistema opressor ao dar voz àqueles que não têm voz. Se conduzirmos a leitura nessa direção, podemos afirmar que “Mulheres de Atenas” é uma canção irônica.

Nesse sentido, quem é *orgulho e raça de Atenas*? As mulheres ou os homens? No refrão – “Mirem-se no exemplo/ Daquelas mulheres de Atenas/ Vivem pros seus maridos/ Orgulho e raça de Atenas” –, há uma ambiguidade instalada não apenas no plano do conteúdo, mas também no da expressão, que torna dubio o referente do fragmento *orgulho e raça de Atenas*. Ele se refere às mulheres ou aos seus maridos? Será que essas figuras femininas que estão sempre dispostas a amar, esperar, cuidar e perdoar não são tangíveis de admiração? Não seriam elas o *orgulho* e a *raça*, o *poder* e a *força*, os *bravos guerreiros*, os *heróis* e *amantes* de Atenas?

É interessante perceber que, no plano da expressão, todos os vocábulos que rimam com *Atenas* pertencem ao campo semântico feminino – *malenas*, *duras penas*, *cadenas*, *mil quarentenas*, *carícias plenas*, *obscenas*, *falenas*, *pequenas*, *Helenas*, *medo apenas*, *sirenas*, *morenas*, *cenar*, *novenas*, *serenas* – como se, de fato, as mulheres representassem Atenas. Assim pode ser entendido, também, o título *Mulheres de Atenas*.

Ao voltar o olhar para a tragédia grega de Eurípides, torna-se evidente que Medeia jamais se mirou nas *mulheres de Atenas*. Ela representa a estrangeira: aquela que é estranha à sociedade em que vive, estranha aos costumes e ao povo grego. Ela nunca conseguiu ser como as mulheres de Corinto, não tinha apenas presságios, mas sonhava e lutava para que suas vontades se concretizassem. Medeia lutou para ficar ao lado de Jasão, mas foi traída. Ela não se *encolhe*, não se *conforma*, não se *recolhe*. Honrando Circe, a maga que transformou os companheiros de Odisseu em porcos, e

Hécate, a deusa da magia, mulheres descendentes do rei Sol, raça a que pertence, Medeia dá vazão à sua paixão desregrada e exacerbada, que passa a ser dirigida unicamente ao desejo de vingança, alcançado com o assassinato dos próprios filhos.

O tocante na obra euripidiana não é, destarte, apenas a questão da mulher estrangeira, mas também a questão da mulher relacionada à magia e a poderes sobrenaturais. São esses dois aspectos que fazem de Medeia uma figura feminina tão singular em relação às demais mulheres de Corinto. Joana, a Medeia reinventada no subúrbio carioca, também não deixa de trazer problematizações a respeito do posicionamento da mulher na sociedade, entretanto, consoante Diana Toneto, ela

(...) tem mais do que a simples questão da mulher para reclamar. Ela não é apenas a que sofre e chora pelo marido. Acreditamos que Joana possa ser vista como representante do próprio povo. É por isso que ela pode fazer de *Gota d'água* (a canção) um hino desesperado do povo brasileiro contra a ditadura militar (...). (TONETO, 2003, p. 8).

A possibilidade de pensar Joana como a metáfora do povo, segmento social abandonado à própria sorte, dá-se graças às exigências da própria obra literária. É o texto, a partir de sua coerência e poder de mimese, que evoca a analogia entre as personagens e as classes sociais, elemento da realidade. Quando realizamos uma análise exclusivamente histórica em torno do texto dito literário, estamos subestimando-o, visto que a verdadeira obra de arte jamais se presta a servir, unicamente, de bandeira a determinada reivindicação ou luta social.

Como já afirmamos anteriormente, o que torna determinada produção cultural obra de arte não é o plano de conteúdo, mas, sobretudo, o plano da expressão textual. Muito se perderia, no entanto, se ignorássemos a relação entre a arte e o mundo. Desde Platão, a arte é considerada cópia imperfeita da realidade que nos circunda, já que, como diria o crítico Alfredo Bosi, a literatura, graças ao seu poder imagético, “é um modo de presença que tende a suprir o contato direto e a manter, juntas, a realidade do objeto em si e a sua existência em nós.” (BOSI, 2004, p. 19). A linguagem poética é, consoante Bosi, aquela que coloca em presença algo em ausência; ela indica os seres e objetos do mundo, bem como os evoca. A verdade da poesia é a verdade humana, que reflete, interpreta e projeta aspectos do homem, afinal, como acredita Lima, “não há nada mais humano do que a poesia” (LIMA, 1992, p. 13).

Cabe a nós, críticos literários, não deixar as várias leituras e perspectivas de um texto tornarem-se rivais, já que a obra literária sempre produz um sentido que conduz ao

humano, e, na busca incessante desse sentido, devemos, a partir daquilo que o texto incita, encontrar correspondentes na realidade e no homem. Segundo Tzvetan Todorov, em *Literatura em Perigo*:

Ao dar forma a um objeto, um acontecimento ou um caráter, o escritor não faz a imposição de uma tese, mas incita o leitor a formulá-la: em vez de impor, ele propõe, deixando, portanto, seu leitor livre ao mesmo em tempo que o incita a se tornar mais ativo. Lançando mão do uso evocativo das palavras, do recurso às histórias, aos exemplos e aos casos singulares, a obra literária produz um tremor de sentidos, abala nosso aparelho de interpretação simbólica, desperta nossa capacidade de associação e provoca um movimento cujas ondas de choque prosseguem por muito tempo depois do contato inicial. (TODOROV, 2009, p. 78).

Pensar Joana além de suas paixões singulares de mulher traída e abandonada, entendendo-a como metáfora do povo brasileiro, não é subjugar a condição de beleza e verdade do texto, já que é a própria obra que propõe essa possibilidade de leitura, a qual, de acordo com nossa bagagem e conhecimento de mundo, podemos acatar ou não.

Foi ao acaso que Chico Buarque e Paulo Pontes escolheram uma figura feminina para representar o povo brasileiro? Eurípides, por mera coincidência, elegeu a mulher para representar o estrangeiro? Ora, a mulher era estrangeira em solo ateniense, cujos valores eram delineados e engendrados por homens em favor dos homens. As mulheres de Atenas não tinham direitos, voz, tampouco escolha. É essa a condição do estrangeiro: submeter-se às regras do outro.

Ao reinventar, no Brasil do século XX, o drama grego da estrangeira abandonada, *Gota d'água* desloca a questão que, em Eurípides, era puramente social, para o âmbito também econômico – da luta de classes – cerne dos problemas da sociedade brasileira. E nessa luta, quem representará o povo, segmento que tem como missão submeter-se ao mais forte, é Joana, figura feminina que carrega o fardo de ser povo e mulher.

Ambos tentam conquistar um lugar na sociedade, mas são sempre oprimidos e moldados pelo sistema. A seguinte fala de Joana deixa à mostra a similaridade entre a mulher e o povo:

Mulher é embrulho feito pra esperar,
sempre esperar... Que ele venha jantar
ou não, que feche a cara ou faça graça,
que te ache bonita ou te ache feia,
mãe, criança, puta, santa madona
A mulher é uma espécie de poltrona
que assume a forma da vontade alheia

(BUARQUE *et* PONTES, 1998, p. 60).

Outra analogia referente entre mulher e povo encontra-se em relação aos elementos passionais. Joana é aquela que grita, sofre, sangra e não é indiferente ao próprio drama. O povo também é passional, intenso em sua dor e em sua alegria. Percebemos essa similitude na resposta de Joana a Jasão, quando esse afirma que o motivo da separação foi, para ele, a busca de sossego e tranquilidade, situações impossíveis ao lado de Joana, que é *fogo, inferno* e intensidade.

(...) Só que essa ansiedade que você diz
 Não é coisa minha, não, é do infeliz
 do teu povo, ele sim, que vive aos trancos,
 pendurado na quina dos barrancos
 Seu povo é que é urgente, força cega
 coração aos pulos, ele carrega
 um vulcão amarrado pelo umbigo
 Ele então não tem tempo, nem amigo,
 nem futuro (...)
 É seu povo que vive de repente
 porque não sabe o que vem pela frente
 Então ele costura a fantasia
 e sai, fazendo fé na loteria,
 se apinhando e se esgoelando no estádio,
 bebendo no gargalo, pondo o rádio,
 sua própria tragédia, a todo volume,
 morrendo por amor e por ciúme,
 matando por um maço de cigarro
 e se atirando debaixo de carro (...)
 (BUARQUE *et* PONTES, 1998, p. 12).

É interessante pensar como a leitura de *Gota d'água* condiciona uma leitura diferente de *Medeia*. As próprias semelhanças e diferenças observadas entre as duas peças sensibilizam a percepção do leitor para novos detalhes e sensações apreendidos na leitura. Essa resignificação mútua torna o discurso literário inesgotável de sentido e faz da literatura, como acredita Ezra Pound (2001, p. 33), novidade que permanece novidade.

4. Construindo o ethos feminino do enunciador

As verdadeiras biografias dos poetas são como a dos pássaros, quase idênticas – os dados verdadeiros estão na sonoridade peculiar de seu canto. (BRODSKY, 1994, p. 97).

Após a análise das seis letras de canção escolhidas como *cópus* do trabalho, é dado o momento de verificarmos a possibilidade de construção de um *ethos* feminino de Chico Buarque encontrado na totalidade dos textos que nos propusemos a examinar. Com essa finalidade, sistematizaremos, neste capítulo, as recorrências de elementos composicionais presentes nos textos analisados no capítulo anterior.

A leitura das seis letras de canção selecionadas foi orientada, como se pôde observar, pela Teoria Semiótica de linha francesa, cujo intuito é compreender o processo de significação, ou, em outras palavras, depreender o mecanismo de geração de sentido no discurso. Dessa maneira, tomaremos como elementos composicionais as recorrências encontradas durante a análise do *Percurso Gerativo do Sentido* nas letras de canção buarquianas, em especial, no que diz respeito aos níveis narrativo e discursivo, que foram mais explorados nas análises anteriores, já que as oposições de nível fundamental não foram desenvolvidas isoladamente, sempre apareceram imbricadas ao exame dos dois outros níveis de geração do sentido. No nível narrativo, observaremos as recorrências no modo como a narrativa estrutura-se: o tipo de programa narrativo, os actantes, os objetos-valor, o percurso narrativo canônico, dentre outros elementos que concernem ao estilo do enunciador; no nível discursivo, as recorrências nas operações enunciativas, na instalação do eu lírico, nos contratos enunciativos e nos procedimentos de figurativização. Retomaremos também as recorrências de elementos composicionais do plano de expressão, o qual corrobora, juntamente ao plano de conteúdo, para engendrar a imagem do enunciador. Após verificarmos os elementos recorrentes e variantes nas seis letras de canção que compõem o nosso *cópus*, constataremos a possibilidade de delinear o *ethos* de um enunciador feminino nessa amostragem da obra de Chico Buarque, que poderá, eventualmente, estender-se também ao todo de sua obra²⁴.

A grande recorrência, na obra do autor, que nos instigou a escrever esta dissertação foi o grande número de eu líricos marcadamente femininos projetados no

²⁴ Essa possibilidade só poderá ser confirmada após pesquisas e análises futuras.

enunciado. A partir desse dado, selecionamos um corpus de estudo e passamos a nos indagar sobre a possibilidade de um ethos feminino na obra de Chico Buarque, que só será confirmada a partir da existência de outras recorrências composicionais nos textos do autor, as quais sistematizaremos adiante.

4.1. Nível narrativo

É importante sublinhar que obtivemos os dados para delinear o percurso narrativo das letras de canção por meio da voz dos eu líricos femininos, a única que conseguimos distinguir no enunciado. Não devemos, portanto, tomar as informações presentes nos textos como verdades, mas, antes, como impressões subjetivas e singulares dos eu líricos.

A letra da canção “O meu amor” pressupõe um programa narrativo de aquisição de objetos-valor, já que temos um sujeito, figurativizado pela mulher, que se vangloria por estar conjunto ao objeto-valor homem e a todos os prazeres que ele pode proporcionar. Se pensarmos no contexto de “O meu amor” dentro da peça teatral *Ópera do Malandro*, essa suposição confirma-se, já que passamos a observar duas mulheres que disputam o mesmo objeto-valor, o homem. Cada uma faz questão de evidenciar que se encontra conjunta a ele e que desfruta de todas as qualidades eufóricas que ele pode proporcionar. Para manter-se em conjunção com o homem, a figura feminina vale-se da manipulação por tentação, exaltando como valores positivos seu corpo e seus desejos.

Em “Com açúcar, com afeto”, um casal figurativiza os estereótipos masculinos e femininos presentes em nossa comunidade cultural. Há um programa narrativo de privação, pois, por mais que o contrato social do casamento esteja estabelecido, a mulher é privada da fidelidade masculina. O homem “não para em casa”, ou seja, sente-se atraído por valores exteriores ao lar; assim, na tentativa de reconquistá-lo, a mulher tenta manipulá-lo também por tentação, porém não mais por meio do corpo, como em “O meu amor”, mas da comida, o “doce predileto”, que figurativiza a domesticidade do lar. A manipulação, no entanto, não surte efeito e o homem continua fora de casa. O eu poético acredita que os valores masculinos são os da rua, do bar, das praias e do futebol, enquanto os do feminino estão relacionados ao lar e à família. A própria figura feminina partilha desse universo machista: ela tudo aceita e perdoa para continuar em conjunção com o parceiro.

Já em “Teresinha”, há três sujeitos, figurativizados por três pretendentes diferentes, que disputam o mesmo objeto-valor, a própria Teresinha, que também ocupa a posição de actante do enunciado. Para entrar em conjunção com Teresinha, o primeiro pretendente busca manipulá-la por tentação, o segundo, por intimidação, e o terceiro, aquele que obtém a conquista do objeto-valor, é o único que consegue a manipulação bem-sucedida por meio da sedução. O percurso narrativo da letra pode ser delineado a partir de dois pontos de vista diferentes: se pensarmos nos dois primeiros sujeitos que não conseguiram entrar em conjunção com Teresinha, temos um percurso narrativo de privação; no entanto, se tomarmos como base o último pretendente, teremos um percurso narrativo de aquisição. “Teresinha” difere-se das demais letras de canção, pois, aqui, o objeto-valor é a mulher, enquanto, nos outros textos, é o homem.

“Não sonho mais”, novamente, traz dois sujeitos figurativizados pelo homem e pela mulher. Tal qual em “Com açúcar, com afeto”, temos um programa narrativo de privação; no entanto, o objeto-valor, agora, é a liberdade, da qual a figura feminina acredita ter sido privada. As pulsões e desejos da mulher manifestam-se no inconsciente: ela sonha que mata o amante numa espécie de ritual antropofágico. “Não sonho mais”, antes de sinalizar uma postura revolucionária da mulher, mostra como a figura feminina ainda é resignada e submissa, pois ela se sente culpada por essas pulsões e desejos que exprime inconscientemente.

Também, em “Atrás da porta”, há dois sujeitos, o homem e a mulher. Assim como em “Com açúcar, com afeto”, o objeto-valor da figura feminina será o homem, mas, aqui, ela está em disjunção com ele, pois foi abandonada. Temos, então, um percurso narrativo de privação, pois o objeto-valor foi retirado do sujeito. Sentindo-se fracassada e impotente para reconquistá-lo, a mulher desespera-se e entrega-se a um confronto corporal em que também não obtém sucesso, pois, diferentemente do que acontece em “Com açúcar, com afeto”, a disjunção já se instalou completamente. No momento em que o discurso é enunciado, não há mais possibilidade de a figura feminina manipular o amante para que ele se mantenha conjunto a ela, as tentativas já se esgotaram.

Por fim, o percurso narrativo de *Gota d'água* é praticamente idêntico ao de “Atrás da porta”. Os dois textos só irão se diferenciar, de fato, no nível discursivo, no qual o discurso temático será recoberto por figuras do mundo natural diferentes em cada texto. Se pensarmos a letra da canção no contexto da peça teatral homônima, temos como eu lírico o sujeito Joana, que reclama ter doado os próprios valores ao sujeito

Jasão, sem receber nada em troca, já que ele a abandonou, deixando-a disjunta do objeto-valor, que se constitui na própria figura de Jasão. Ela ainda tenta manipulá-lo por intimidação, como foi possível verificar na análise do diálogo entre os dois, realizada no capítulo anterior, mas todas as tentativas são inúteis, já que os valores de Jasão não são mais os de Joana. Desesperada, tal qual a figura feminina de “Atrás da porta”, Joana mata os dois filhos e, em seguida, suicida-se, como última tentativa de chamar a atenção de Jasão.

4.1.1. Recorrências

Há uma recorrência que se mantém como fio condutor em todas as letras de canção. Os sujeitos do enunciado são figurativizados por um casal. Exceto em “Teresinha”, em que há três homens disputando uma mulher, todos os outros textos possuem os sujeitos figurativizados por um homem e uma mulher. Essa característica mostra o ethos de um enunciador que ainda está atrelado a muitos dos valores da lírica tradicional, pois a maior parte das composições, desde o período dos trovadores, é lírico-amorosa.

Assim como nas cantigas trovadorescas de amigo, é a figura feminina que ganha voz no texto e canta seu amor. Mesmo em “Teresinha”, em que o homem seduz a mulher, situação mais comum nos poemas líricos, o processo da conquista é revelado sob a perspectiva do olhar feminino, pois Teresinha, na posição de eu poético, desautomatiza os tradicionais poemas lírico-amorosos, ao relatar o momento da conquista a partir da subjetividade daquele que é conquistado. Nos demais textos, as temáticas da sedução, da ameaça, da separação, do abandono, dentre muitas outras, também são sempre reveladas a partir da voz feminina.

Outra recorrência composicional encontra-se na escolha do objeto-valor das figuras femininas dos seis textos, que é figurativizado pelo homem (marido ou amante) em quatro deles: “O meu amor”, “Com açúcar, com afeto”, “Atrás da porta” e “Gota d’água”. A figura feminina demonstra predisposição ao outro, com quem quer compor um corpo pleno e partilhar o mesmo campo de afeto. Essa particularidade confere certo lirismo conservador ao enunciador desses textos, já que apenas em conjunção com o homem a figura feminina encontra justificativa para *ser*. Mesmo em “Teresinha”, o enunciador é marcado pelo lirismo, pois o objeto-valor é figurativizado pela própria Teresinha, que se torna o objeto desejado pelos pretendentes. A única letra de canção

que não traz um dos sujeitos da relação amorosa como objeto-valor é “Não sonho mais”, que carrega uma temática voltada ao medo e à privação da liberdade. *Gota d’água* também contém uma parcela de crítica social, já que Joana, representante do povo, quer que Jasão entre em disjunção com a classe dominante para ficar, novamente, conjunto ao seu povo. Ao analisarmos a letra da canção “Gota d’água” isoladamente, no entanto, é impossível depreender um ethos preocupado com os problemas sociais, já que a letra, descontextualizada da peça, deixa evidente apenas a subjetividade do eu lírico.

Ao descrevermos esse ethos como lírico e conservador, não é nossa intenção dizer que se trata de uma imagem ingênua e tradicional da mulher presente na história da literatura. O que diferencia o feminino na obra de Chico Buarque do feminino em outros textos da tradição é o fato de que os textos buarquianos mostram como a mulher enxerga-se dentro de seu próprio universo. Em “O meu amor”, a figura feminina mostra-se provocativa e sensual; “Atrás da porta” e “Gota d’água” refletem a voz da mulher explosiva, passional e vingativa, ao passo que “Não sonho mais” e “Com açúcar, com afeto” trazem a mulher que se mostra submissa e resignada e provoca pena. O que conseguimos depreender do enunciado é apenas o que essas mulheres querem revelar, já que o texto só nos mostra o retrato da mulher pela própria mulher.

Há, porém, certas frestas no discurso, as quais podem ser depreendidas nas entrelinhas da enunciação, que deixam pistas para compormos a figura feminina do enunciadador desses textos. A constante presença do homem como objeto-valor das letras de canção combinada às diferentes imagens que os eu líricos buarquianos querem deixar entrever pode causar certo estranhamento. Por mais que queriam refletir uma imagem sensual, provocativa e poderosa, ou mesmo frágil e sofredora, o percurso narrativo dessas mulheres desenvolve-se sempre em decorrência do objeto-valor representado pela figura masculina. Até que ponto essas mulheres são independentes e revolucionárias, imagem que a figura feminina de “O meu amor”²⁵, por exemplo, pretende causar no leitor? Diferentemente do ethos engajado encontrado no todo da obra de Chico Buarque, o ethos feminino do enunciadador é predominantemente lírico, apaixonado e conservador²⁶, já que os textos trazem sempre questões relacionadas aos

²⁵ Muitas outras têm essa mesma estrutura narrativa, como podemos observar em “Palavra de mulher” (2007), “Sem açúcar” (2007), “Tatuagem” (2007), “Sob medida” (2007), “Olhos nos olhos” (2007), “Folhetim” (2007) dentre muitas que compõem o ethos feminino de Chico Buarque.

²⁶ No sentido de que conserva valores que são uma constante nas demais obras da tradição literária que retratam questões relacionadas ao feminino.

sentimentos envolvidos no relacionamento amoroso e apresentam como sujeitos o homem e a mulher e, em geral, como objeto-valor a figura masculina.

Esse ethos, entretanto, não se assume como lírico, apaixonado e conservador; ele tenta manipular o enunciatário por meio da exaltação da imagem de uma mulher que domina a situação do relacionamento amoroso. A imagem feminina projetada em nosso *cópus*, entretanto, é a da mulher que *não-sabe*, *não-quer* e *não-pode* viver longe do objeto-valor, dessa forma, trata-se realmente de um ethos conservador; porém, e é nesse sentido que o ethos feminino buarquiano inova em relação às demais representações da figura feminina existentes no cânone, o enunciador vale-se da manipulação para fazer com que o enunciatário creia em uma imagem da mulher diferente daquela da tradição.

Nos programas narrativos, de modo geral, há um sujeito que pode estar em conjunção ou em disjunção com seu objeto-valor. A conjunção do sujeito com o objeto ocorre por meio de um *programa de aquisição* de objetos-valores; enquanto na disjunção, há um *programa de privação*. Nas seis letras de canção, há uma variação no percurso narrativo. Em “O meu amor” e “Teresinha”, temos programas de aquisição, ao passo que, em “Com açúcar, com afeto”, “Não sonho mais” “Atrás da porta” e “Gota d’água”, de privação. O que nos interessa no momento, mais do que o programa narrativo em si, é o efeito de sentido engendrado no texto pela escolha de determinado programa narrativo.

Aos olhos do eu poético, os programas de aquisição são sempre eufóricos, enquanto os de privação, disfóricos. Nesse sentido, há uma conformidade entre as atitudes dos eu líricos nos seis textos. Para tornarem-se conjuntos ao objeto-valor, os eu líricos utilizam-se da manipulação, cada um ao seu modo, explorando seus artifícios. A única exceção acontece em “Teresinha”, letra na qual é o homem quem seduz a mulher. Em “O meu amor”, o eu lírico utiliza-se da manipulação por tentação para entrar em conjunção com a figura masculina. Em “Não sonho mais”, há a manipulação por intimidação, pois, por mais acuada e amedrontada que estivesse, a figura feminina reage com fúria, mesmo que de modo inconsciente, e mostra ao marido, por meio do relato do sonho, o que é capaz de fazer. Em “Com açúcar, com afeto”, “Atrás da porta” e *Gota d’água*, a situação configura-se de modo bastante diferente. A manipulação das três mulheres não é bem-sucedida, situação que elas não conseguem aceitar com naturalidade. A figura feminina de “Com açúcar, com afeto” lamenta a ausência masculina no lar e passa a viver à espera do homem. As mulheres de “Atrás da porta” e *Gota d’água*, que foram tomadas por uma disjunção concessiva abrupta, ao invés de

aceitarem o término do relacionamento e focarem-se em outros objetos-valor, entram em estado de desespero.

A questão da manipulação presente no percurso narrativo dos eu líricos também aparece no nível discursivo, mais especificamente na relação entre enunciador e enunciatário. Da mesma forma como o eu lírico manipula outros sujeitos no texto, o enunciador manipula seu enunciatário na instância da enunciação, afinal, o enunciatário é manipulado para crer na presença de um enunciador feminino, já que o sujeito ontológico é masculino.

4.2. Nível Discursivo

Para falar do ethos do enunciador, nada mais natural que dediquemos parte de nossas reflexões finais ao nível discursivo do percurso gerativo de sentido, mais especificamente, à enunciação. Como já foi dito, em meados da década de 70, os semioticistas consideravam a enunciação como uma porta de entrada para o universo “extralinguístico” e temiam um retorno ao estudo da ontologia do sujeito, característica que predominava na fortuna da crítica literária antes da instauração dos estudos estruturalistas. O próprio Greimas (1966, p. 153-154), em *Semântica Estrutural*, propunha que as categorias de pessoa, tempo e espaço fossem ejetadas da análise semiótica. Quando a Semiótica já estava assentada sobre bases mais sólidas, porém, Greimas propôs uma nova definição do estatuto da enunciação, inserindo-a como elemento fundamental da análise semiótica.

Todas as letras de canção que analisamos, sem exceção, utilizam como operação enunciativa a debreagem enunciativa, que instala as categorias dêiticas as quais designam o *eu*, o *aqui* e o *agora* no discurso. Utilizamos, nesse estudo, os conceitos de embreagem e debreagem de acordo com José Luiz Fiorin, em *Astúcias da enunciação* (1996) e *Elementos de análise do discurso* (2000), e com Diana Luz Pessoa de Barros, em *Teoria semiótica do texto* (1999) e *Teoria do discurso: fundamentos semióticos* (2001). É importante deixar essa linha teórica bem clara, pois as diferentes projeções da enunciação no enunciado, desenvolvidas primeiramente por Greimas, tal qual se pode observar no *Dicionário de Semiótica* (2008), são retomadas de maneira diversa nos textos de Denis Bertrand, se comparados aos de Fiorin e Barros.

Segundo Bertrand:

Pela debreagem, o sujeito enunciante cria objetos de sentido diferentes do que ele é fora da linguagem. Ele projeta no enunciado um *não-eu* (debreagem actancial), um *não-aqui* (debreagem espacial) e um *não-agora* (debreagem temporal), separados do *eu-aqui-agora*, que fundamentam sua inerência em si mesmo. A debreagem é a condição primeira para que se manifeste o discurso sensato e partilhável: ela permite estabelecer, e assim objetivar, o universo do “ele” (para a pessoa), o universo do “lá” (para o espaço) e o universo do “então” (para o tempo). (2003, p. 90).

Enquanto a embreagem instala o discurso em primeira pessoa:

Ela consiste então, para o sujeito da fala, em enunciar as categorias dêiticas que o designam, o “eu”, o “aqui” e o “agora”: sua função é manifestar e recobrir o “lugar imaginário da enunciação” por meio dos simulacros de presença que são *eu, aqui e agora* (BERTRAND, 2003, p. 90-91).

Já para Fiorin e Barros, concepção que adotamos neste trabalho, a debreagem “(...) é o mecanismo em que se projeta no enunciado quer as pessoas (eu / tu), o tempo (agora) e o espaço (aqui) da enunciação, quer a pessoa (ele), o tempo (então) e o espaço (alhures) do enunciado (2000, p. 58)”, ao passo que a embreagem

(...) apresenta-se como uma operação de retorno de formas já desembreadas à enunciação e cria a ilusão de identificação com a instância da enunciação. A enunciação finge recuperar as formas que projetou fora de si. Nega-se o enunciado e procura-se produzir o efeito de suspensão da oposição entre os atores, o espaço e o tempo do enunciado e os da enunciação. Um bom exemplo é o da mãe que diz à filha “a mamãe amarra o sapato para você”, empregando os recursos de desembreadagem enunciativa (*eu/você*) e de embreagem enunciativa (*a mamãe*) (2001, p. 77).

Os conceitos de debreagem e embreagem, como foi possível observar a partir de palavras emprestadas dos próprios textos teóricos dos autores em questão, aparecem de forma um tanto quanto diferente em Bertrand e Fiorin e Barros, motivo pelo qual acreditamos ser importante reiterar que adotamos aqui a linha teórica convencionada pelos linguistas brasileiros.

Ao pensarmos em debreagem, podemos distinguir duas categorias diferentes: quando há a projeção do *ele-alhures-então*, temos uma debreagem enunciativa, e quando há a projeção do *eu-aqui-agora*, temos uma debreagem enunciativa, a qual é recorrente nas letras de canção que aqui analisamos. A debreagem enunciativa tem como função criar um efeito de sentido de subjetividade, que, no entanto, não passa de uma ilusão. O próprio efeito de objetividade, oposto ao que encontramos aqui, não passa de uma quimera criada por meio de recursos que permitem “fingir” o distanciamento daquilo que se fala. Essa subjetividade criada no enunciado, no caso das letras de canção de Chico Buarque, potencializa a impressão referencial do texto e cria, conseqüentemente, a ilusão de

realidade, como se os eu líricos fossem de “carne e osso” e o discurso do texto refletisse o discurso da vida.

Esse efeito de subjetividade é potencializado pela coincidência, também em todos os textos, do eu lírico com o actante do enunciado. Os eu líricos femininos, sem exceção, vivem o percurso narrativo instalado nos textos, ou seja, falam sobre o percurso narrativo do ponto de vista de quem o vive, o que aumenta ainda mais a ilusão de realidade no interior do discurso. As seis letras de canção analisadas evidenciam o modo como a mulher se vê dentro do universo feminino. Mesmo quando os eu líricos discorrem sobre outras temáticas, eles sempre retornam à reflexão sobre o feminino. E não é um eu poético masculino retratando a mulher, mas a mulher, a partir de seu canto, expondo suas crenças e valores e retratando a si mesma. Para intensificar essa impressão referencial, são mobilizados, igualmente, os recursos da semântica discursiva, em especial, a figuratividade. A esfera passional do discurso também assume grande importância, pois tem como uma de suas finalidades realçar a ilusão referencial, já que as experiências sensíveis contribuem para o engendramento dos efeitos de sentido no texto.

É claro que a figuratividade e a dimensão passional do discurso podem servir a outros efeitos de sentido como o de irreabilidade, ficção, fantasia, dentre muitos outros que não têm como finalidade reproduzir o real. Nas seis letras de canção que compõem nosso cópua, no entanto, esses elementos conduzem-nos à impressão de que a voz de uma mulher manifesta-se no plano textual *aqui e agora*. Esse efeito de sentido só se completará, porém, se o enunciatador conseguir convencer seu enunciatário a *crer* nos valores do texto e a *fazer* uma interpretação coerente desses efeitos de sentido, tal qual ocorre nos textos de eu líricos femininos de Chico Buarque, afinal, o leitor é tomado por uma ilusão referencial, motivo porque se identifica com as “mulheres buarquianas”.

Quando pensamos na enunciação enunciada, há mais uma particularidade que vem à tona e que contribui para delinear o ethos do enunciatador. Segundo Dilson Ferreira da Cruz:

(...) ao enunciar a enunciação, o enunciatador acaba por provocar um efeito de anulação da oposição entre os actantes do enunciado e os da enunciação, como se o *eu* enunciatador fosse o mesmo eu projetado e como se não houvesse ninguém pressuposto no texto. (2009, p. 286).

O enunciador pretende, assim, causar a impressão de que é ele quem diz *eu* no discurso, por isso, falamos em ethos *feminino* do enunciador; afinal, todos os textos analisados têm um efeito de sentido feminino, como se a voz do enunciador fosse realmente a voz de uma mulher. É, sem dúvida, da relação entre as instâncias de enunciador e eu lírico que advém grande parte do efeito de sentido de feminino na obra de Chico Buarque. O enunciador feminino adere timidamente²⁷ aos valores e paixões dos eu líricos por ele projetado em cada letra de canção. Não se trata de um enunciador irônico, que julga e condena os eu líricos, mas de um enunciador complacente, sensível e, sobretudo, generoso. Só foi possível chegar a essa conclusão devido à diferenciação entre eu lírico e enunciador, realizada a partir de um estudo linguístico que mostrou como essas instâncias comportam-se na enunciação e no enunciado. Como foi possível observar nas análises, há uma conformidade do enunciador com os eu líricos por ele projetados, estratégia discursiva que potencializa os efeitos de subjetividade e feminino apreendidos pelo enunciatário no texto.

Chegamos à conclusão, portanto, de que esse ethos feminino do enunciador das seis letras de canção pretende criar o efeito de sentido de realidade do discurso produzido pela voz de uma mulher. Mas a mulher verdadeira? A mulher real? O efeito veridictório não se refere à adequação exata do texto ao referente, mas à construção de um efeito de sentido de realidade a partir da verossimilhança. Não podemos dizer, então, que os textos de Chico Buarque reproduzem a voz feminina real, mas que, inspirados nas mulheres do mundo natural, constroem esse feminino de forma verossimilhante. Greimas e Courtés afirmam que a verossimilhança

(...) concerne, então, mais especialmente, à organização sintagmática dos discursos, na medida em que esta “representa” os encadeamentos estereotipados – e esperados pelo enunciatário – dos acontecimentos e das ações de seus fins e de seus meios [...]. Vê-se, por outro lado, que, nessa perspectiva, o discurso verossímil não é apenas uma representação “correta” da realidade sociocultural, mas também um simulacro montado para *fazer parecer verdadeiro* e que ele se prende, por isso, à classe dos discursos persuasivos. (2008, p. 534).

O discurso de Chico Buarque não reproduz, assim, a mulher real, de “carne e osso”, mas é verossímil à medida que constrói em seus textos a figura da mulher gravada na memória coletiva da sociedade, a mulher esperada pelo enunciatário, ou

²⁷ Com disposição afetiva.

seja, a figura da mulher múltipla e plural, que alterna diferentes atitudes e sentimentos. É por refletir no texto a mulher presente no mundo que o público das canções de Chico Buarque, sem dúvida, tanto se identifica com as mulheres criadas em suas letras de canção. A relação do homem com o mundo só é possível por meio da linguagem, já que é ela que (re)cria os objetos, as cores, os cheiros, os sons e as sensações aos olhos e ouvidos do ser humano. Partindo desse pressuposto, torna-se impossível falar em verdade quando pensamos em literatura, já que tudo é criado pela linguagem. Segundo Fiorin:

(...) tem-se consciência de que a ordem da linguagem e a ordem do mundo não são perfeitamente homólogas. Por isso, a linguagem não é a representação transparente de uma realidade, mas é a criação de diferentes realidades, de diversos pontos de vista sobre o real. Mostra-nos, por conseguinte, a relatividade da verdade, a possibilidade de que a realidade seja outra. Nada há fixo, imutável, verdadeiro. A verossimilhança, nesse tipo de contrato, é uma construção interna à obra e não uma adequação ao referente como pretende o contrato enunciativo objetivante. (FIORIN apud CRUZ, 2009, p. 338).

O texto literário reflete sempre uma percepção do mundo refratada pela linguagem. O mundo compreendido pelo indivíduo, então, não passa de uma construção linguageira volátil, já que a percepção da realidade altera-se a todo instante. Se todas as percepções humanas são convertidas em discurso, o texto literário não imita a realidade em si, mas um discurso sobre a realidade (CRUZ, 2009, p. 379). Na alegoria do mito da caverna, no livro VII de *A República* (2007), Platão fala sobre uma caverna em cujo interior habitam seres humanos que nasceram e cresceram ali. Impossibilitados de olhar para além da parede do fundo da caverna, enxergam somente as sombras do mundo exterior. Como essa era a única fonte de percepção desses seres humanos, eles julgavam serem, as sombras, a realidade. A linguagem, assim como os muros da caverna, refrata nossa percepção do real; o texto literário não reflete, assim, a realidade, mas um discurso sobre a realidade, uma sombra, um simulacro daquilo que existe no mundo natural.

Chico Buarque, então, não trabalha com a mulher real, mas produz um discurso verossímil, no qual a mulher aparece propositalmente fragmentada. Em cada letra de canção, uma das faces da mulher é recortada, como se uma lupa focasse determinada característica, exaltando-a no enunciado. Toda mulher tem sua face melancólica, passional, lírica, ameaçadora, sensual, dentre muitas outras, afinal, estamos falando de seres humanos. Não há, por exemplo, quem seja constantemente sensual, como a figura

feminina de “O meu amor”. Nessa letra de canção, no entanto, a sensualidade da mulher foi exaltada perante os outros elementos de sua personalidade.

Se unirmos as características de todos os eu líricos em uma única figura feminina, efetuando a soma desses estereótipos, teremos, aí sim, a mulher não estereotipada, ou seja, a mulher plural e humana. O ethos projetado nas letras de canção dos eu líricos individuais, de fato, possui uma imagem estereotipada e fragmentária da mulher. O ethos do enunciador, no entanto, é diferente. Esses retratos fragmentados, em geral, são anômalos, mas, ao unirmos todos eles em um só, encontramos, no todo do corpus, um único enunciador feminino que sintetiza os fragmentos de todas aquelas mulheres, deixando entrever, portanto, a imagem da mulher ambígua e plural. A imagem da mulher presente no imaginário coletivo.

Sem dúvida, se tomarmos as letras de canção individualmente, observaremos a projeção de eu líricos femininos diferentes, portanto, ethos de eu líricos diferentes. Essa constatação não impede, porém, que haja um ethos feminino comum no todo dos textos analisados, até porque, a coincidência do ethos dos eu líricos individuais não é, jamais, condição para a existência do ethos do enunciador comum. Se afirmamos que existe o ethos de um enunciador feminino na obra de Chico Buarque é porque: 1) a imagem do feminino é projetada em grande parte de suas letras de canção 2) e porque, mesmo a imagem desses eu líricos sendo bastante diferente em alguns aspectos, há várias recorrências composicionais que não podem ser ignoradas quando pensamos na imagem de um enunciador feminino comum.

Quando refletimos sobre a importância do leitor como um dos sujeitos da enunciação, a afirmação de que existe o ethos de um enunciador feminino na obra de Chico Buarque torna-se ainda mais palpável. O leitor, mais do que se identificar com os eu líricos individuais de cada letra de canção, a mulher passional, submissa, desesperada, vingativa, sensual etc., indentifica-se com a mulher buarquiana de modo geral: com a soma das imagens femininas refletidas em cada enunciado.

O que há de incomum e recorrente nos eu líricos femininos de Chico Buarque é que a temática por eles desenvolvida, projetada por meio da debragem enunciativa, é a condição da própria mulher, em geral, no que concerne ao relacionamento amoroso com outro indivíduo do sexo masculino. A maior diferença entre os eu líricos femininos buarquianos está em sua configuração modal e fórica, que faz com que as paixões que estruturam o comportamento de cada eu lírico seja diferente. Ao invés, porém, de essas diferenças impossibilitarem a construção de um ethos feminino do enunciador

buarquiano, elas apenas a enriquecem. Ao trabalhar com estereótipos femininos diferentes, Chico Buarque, na verdade, revela a pluralidade da mulher.

O arranjo particular das palavras e os recursos de linguagem, dentre muitos elementos, também contribuem para expressar e até mesmo potencializar os estados de alma dos eu líricos. Em “Gota d’água” e “Atrás da porta”, os vocábulos e expressões são mobilizados de modo a criar imagens carregadas de paixão. “Atrás da porta” não economiza no uso de gradações, já que a figura de linguagem é base para a construção de todo o texto, e “Gota d’água” também rearranja as palavras de modo a conseguir as imagens poéticas mais explosivas. Em “Não sonho mais”, a figura feminina também se encontra exaltada, como podemos perceber por meio da seleção vocabular, das gradações e mesmo por meio das relações materiais com outros textos da tradição. Já em “Teresinha”, o ludismo presente na linguagem reflete o lirismo que permeia toda a letra da canção, bem como a estruturação em redondilhas maiores deixa entrever o diálogo com a tradição popular. “O meu amor”, por sua vez, trabalha com uma seleção de figuras que evocam o sensível por meio da percepção afetiva. E, em “Com açúcar, com afeto”, as figuras de estilo são utilizadas a fim de potencializar o universo estereotipado compartilhado pelo eu lírico feminino. Cada letra de canção mobiliza a expressão de forma particular, de modo que ela se homologue aos estados de alma do eu lírico.

5. Considerações finais

Há muitos caminhos para estudar o feminino na literatura e na arte de modo geral, dentre os mais recorrentes, encontram-se os estudos culturais e a vertente psicanalítica. Neste trabalho, entretanto, decidimos abordar essa questão a partir da Semiótica francesa, por acreditarmos que o feminino, no texto literário, seja um efeito de sentido provocado pelo enunciador, que projeta, na enunciação, uma imagem de si na qual pretende que seu enunciatário creia. Nesse sentido, as questões que concernem à teoria desenvolvida em torno da ideia do *ethos* discursivo foram também muito relevantes para nós. Propusemo-nos, então, a examinar a possibilidade da existência de um *ethos* feminino do enunciador na obra de Chico Buarque a partir da análise literária das letras de canção selecionadas como *cópus* do trabalho, com base na Teoria Semiótica do discurso. A partir dos dados obtidos por meio das análises, sistematizamos as semelhanças e dessemelhanças das ocorrências composicionais nos seis textos a fim de delinear o *ethos* feminino de Chico Buarque pressuposto no todo de seus enunciados.

A partir das reflexões trilhadas nesta dissertação, sobretudo no terceiro capítulo, constatamos que há, de fato, uma imagem comum do feminino presente no *cópus* analisado. Os eu líricos individuais de cada letra de canção apresentam um *ethos* singular; entretanto, há uma quantidade suficiente de recorrências composicionais entre esses textos que nos conduz a uma imagem comum de um enunciador feminino.

O exame do nível narrativo das letras de canção que analisamos mostrou o *quão* lírico, apaixonado e conservador pode ser o *ethos* feminino buarquiano, já que a estrutura narrativa dos textos ainda está correlacionada à lírica tradicional. É, entretanto, por meio da análise do nível discursivo, bem como das configurações modais e fônicas dos eu líricos, que conseguimos perceber como esse *ethos* diferencia-se das representações da mulher existentes em outras obras do cânone. A imagem feminina refletida em nosso *cópus* é a da mulher que projeta, no texto, a forma como vê a si mesma, os seus sentimentos e as suas relações com o mundo. Aqui, as questões femininas são manifestadas a partir do ponto de vista feminino, e é isso que faz desse *ethos* alguém tão singular. Outra característica que marca o *ethos* feminino do enunciador das seis letras de canção que analisamos é a generosidade: há uma adesão tímica do enunciador aos sentimentos e valores dos eu líricos. O *ethos* do enunciador não é julgador, questionador ou irônico, mas projeta, na enunciação, uma imagem de

generosidade, pois partilha das paixões e das crenças dos eu líricos projetados no enunciado.

Trata-se de um ethos que tem como preocupações o relacionamento amoroso e usa constantemente da manipulação para manter-se em conjunção com a figura masculina, seu objeto valor por excelência. Podemos constatar, também, que a manipulação estende-se do campo dos actantes do enunciado para a relação enunciator-enunciatário, pois o enunciator feminino, por meio de diversas estratégias discursivas, manipula o enunciatário ao criar, no discurso, uma ilusão referencial: a impressão de ouvir a voz de uma mulher no texto.

Tanto os temas quanto a linguagem das letras de canção deixam entrever que, para esse ethos feminino, os sentimentos e as emoções são eufóricos, enquanto a razão é disfórica, motivo que nos conduz a crer que esse ethos feminino tende muito mais ao pathos do que ao logos. A mulher buarquiana é aquela que se deixa guiar pelo emocional, revelando-se ao leitor em sua passionalidade. É, entretanto, na configuração modal e fórica, no que concerne às paixões, que os eu líricos de cada letra de canção se diferenciam: a apaixonada, a sofredora, a lírica, a ameaçadora, a desesperada. Cada eu lírico apresenta uma configuração passional estereotipada, mas, ao unirmos as imagens dos eu poéticos femininos projetados nas seis letras de canção, encontramos, pressuposto no todo dos enunciados, o ethos de uma mulher múltipla, plural e, acima de tudo, humana, que reflete a imagem da mulher presente no mundo natural.

Este trabalho teve como um de seus principais propósitos evidenciar que o feminino, quando se pensa em literatura, é um efeito de sentido criado a partir de estratégias discursivas manipuladas no ato da escrita. Independentemente de o sujeito ontológico ser homem ou mulher, ele pode projetar no texto que escreve a imagem que desejar: infantil, feminina, masculina etc., tal qual fez Chico Buarque, a partir dos recursos explicitados anteriormente, em suas letras de canção. Escrever como mulher não depende de ter uma *anima* acentuada ou de ter as experiências que só o sexo feminino pode ter; depende, e é isso que tentamos demonstrar aqui, de o enunciator reconhecer a imagem da mulher que está no mundo e projetá-la no texto, de modo que o leitor reconheça e identifique essa imagem feminina, processo que o fará ter a impressão de que aquilo que está lendo foi escrito por uma mulher.

6. Bibliografia

- ALVES, C. “Os Escravos” In: **Obra Completa**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1997.
- AMOSSY, R. (org.). **Imagens de si no discurso: a construção do ethos**. São Paulo: Editora Contexto, 2008.
- ARISTÓTELES. **Poética**. Prefácio de Zélia de Almeida Cardoso e trad. Eudoro de Souza. São Paulo: Editora Globo S.A., 1992.
- ARISTÓTELES. **Rhétorique**: livre I. 1ºed. Paris: Les Belles Lettres, 1967.
- ARISTÓTELES. **Rhétorique**: livre II. 1ºed. Paris: Les Belles Lettres, 1967.
- BANDEIRA, M. **Estrela da Vida Inteira**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2007.
- BARROS, D. L. *de et* FIORIN, J. L. (org.). **Dialogismo, polifonia e intertextualidade**. São Paulo: EDUSP, 1994.
- BARROS, D. L. *de*. **Teoria do discurso: fundamentos semióticos**. São Paulo: Humanitas, 2001.
- BARROS, D. L. *P de*. **Teoria Semiótica do Texto**. São Paulo: Ática, 1999.
- BARROS, M. *de*. **Livro sobre nada**. 8ª ed., Rio de Janeiro: Record, 2000.
- BARTHES, R. "Structure du fait divers". In: _____. **Oeuvres complètes**. v 1. Paris: Seuil, 1993, p. 1309-1316.
- BAKHTIN, M. **Discurso na vida e discurso na arte**. (Texto completo com base na tradução inglesa de I.R. Titunik, **Discourse in life and discourse in art – concerning sociological poetics**, publicada em V.N. Voloshinov, *Freudism*, New York. Academic Press, 1976. Tradução, exclusivamente para uso didático e acadêmico, de Carlos Alberto Faraco e Cristóvão Tezza).
- BAKHTIN, M. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais**. São Paulo-Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1999.
- BAKHTIN, M. **Problemas da poética de Dostoiévski**. Tradução, notas e prefácio de Paulo Bezerra. 2.ed. rev. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1997.
- BENVENISTE, E. **Problemas de linguística geral, 1**. São Paulo: Pontes, 1995.
- BENVENISTE, E. **Problèmes de linguistique générale, 2**. Paris: Gallimard, 1974.
- BERLINCK, M. T. “Sossega Leão! Algumas Considerações sobre o Samba como Forma de Cultura Popular”. In: **Revista Contexto**, São Paulo, nov. 1976.
- BERTRAND, D. **Caminhos da semiótica literária**. Bauru: EDUSC, 2003.
- BORGES, J. L. “Kafka y sus Precursores”. In: BORGES, J. L. **Prosa Completa, 2**. Buenos Aires: Bruguera, 1982, p. 226-228.

- BOSI, A. **O Ser e o Tempo na Poesia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.
- BRAIT, B. (Org.) **Bakhtin: outros conceitos-chave**. São Paulo: Contexto, 2006.
- BRAIT, B. **Estudos enunciativos no Brasil: Histórias e Perspectivas**. Campinas: Pontes/FAPESP, 2001.
- BRANCO, L. *et* BRANDÃO, R. **A Mulher Escrita**. Rio de Janeiro: Lamparina.2004.
- BRANCO, L. *et* BRANDÃO, R. **Literaterras as bordas do corpo literário**. São Paulo: UFMG, 1995.
- BRECHT, B. “Ópera dos Três Vinténs”. In: **Teatro completo, 3**. São Paulo: Paz e Terra, 1998.
- BRITTO, P. H.. “A tradução para o português do metro de balada inglês”. In: DAGHLIAN, C. e LIRA J. (Org.). **FRAGMENTOS**. Número 34. Florianópolis: UFSC, 2008, p. 25-33.
- BRODSKY, J. **Marca d’água**. São Paulo: Cosacnaify, 2006.
- BRODSKY, J. **Menos que um**. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.
- BUARQUE H. C. **Tantas Palavras**. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- BUARQUE H. C *et* PONTES, P. **Gota d’água: uma Tragédia Brasileira**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1998.
- BUARQUE H. C. **Ópera do Malandro**. Rio de Janeiro: Círculo do Livro, 1978.
- BUARQUE H. C. **Calabar**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1983.
- CAMPOS, N. D. **O estilo nos textos**. São Paulo: Contexto, 2005.
- CARLI, A. M. S. *et* RAMOS, F. B. **Palavra Prima: As faces de Chico Buarque**. São Paulo: EDUSP, 2006.
- CHEVALIER, J. & GHEERBRANT, A. **Dictionnaire des Symboles**. Paris: Seghers, 1974.
- CHKLÓVSKI, V. “Arte como procedimento” In: **Teoria da literatura: formalistas russos**. TOLEDO, D. (Org.). Prefácio de Boris Schnaiderman. Porto Alegre: Editora Globo, 1971, p. 39-57.
- CLARL, K *et* HOLQUIST, M. “Rabelais e seu mundo”. In **BAKHTIN, M.** Trad. J. Guinsburg. São Paulo: Editora Perspectiva, 1998.
- COMPAGNON, A. **O demônio da teoria: literatura e senso comum**. Trad. Marise M. Curione. São Paulo: Duas Cidades, 1978.
- CORTINA, A. *et* MARCHEZAN, R. (org.). **Razões e sensibilidades: a semiótica em foco**. Araraquara: Laboratório Editorial/fcl/UNESP. São Paulo: Cultura Acadêmica Editora, 2004, p. 221-247.

- CRUZ, D. F. da. **O éthos dos romances de Machado de Assis**. São Paulo: Edusp, 2009.
- DOSTOIÉVSKI, F. **Crime e castigo**. São Paulo: Nova Cultural, 2002.
- ECO, U. “O leitor modelo”. In: **Lector in fabula**. São Paulo: Editora Perspectiva, 2004.
- _____. “O signo da poesia”. In: **Sobre os espelhos e outros ensaios**. Trad. Beatriz Borges. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.
- ELIOT, T. S. “A tradição e o talento individual”. In: VAN NOSTRAND, A. D. (org.). **Antologia de Crítica Literária**. Rio de Janeiro: Editora Liador, 1968, p. 189-195.
- EURÍPIDES. **Medeia**. Trad. Edvanda Bonavinda. Araraquara: FCL/UNESP, 2002.
- FIORIN, J. L. **Astúcias da enunciação**. São Paulo: Ática, 1996.
- FIORIN, J. L. **Elementos de análise do discurso**. São Paulo: Contexto, 2000.
- FIORIN, J. L. **Em busca do sentido: estudos discursivos**. São Paulo: Editora Contexto, 2008 A.
- FIORIN, J. L. **Sobre o sentido: ensaios semióticos**. Petrópolis: Vozes, 1975.
- FIORIN, J.L. “A multiplicação dos *ethe*: a questão da heteronímia”. In: MOTTA, A. R. *et* SALGADO, L *et alli* (Org.). **Ethos discursivo**. São Paulo: Contexto. 2008 B, p. 55-69.
- FIORIN, J. L. “Greimas e Propp: conjunções e disjunções”. In: OLIVER, A. C. M. A. *et* LANDOWSKI, E. (org.). **Do inteligível ao sensível: em torno da obra de A. J. Greimas**. São Paulo: EDUC, 1995.
- FLOCH, Jean-Marie. **Alguns conceitos fundamentais em semiótica geral**. Documentos de Estudo do CPS. São Paulo, 2001.
- FONTES, M. H. S. **Sem fantasia: masculino-feminino em Chico Buarque**. Rio de Janeiro: Graphia Editorial, 1999.
- FONTANILLE, J. **Semiótica do discurso**. Trad. Jean Cristus Portela. São Paulo: Contexto, 2007.
- FREUD, S. **Cinco lições de psicanálise**. In: SALOMÃO, J. (org.). **Os Pensadores**. São Paulo: Editor Abril, 1978.
- FRIEDRICH, H. **Estrutura da lírica moderna: da metade do século XIX à metade do século XX**. Trad. Marise M. Curione. São Paulo: Duas Cidades, 1978.
- GRAY, J. **The Beggar’s Opera**. New York: Penguin Books, 1986.
- GREIMAS, A. J. **Sémantique structurale**. Recherche de méthode. Larousse: Paris, 1966, p. 262.
- GREIMAS, A. J. **Sobre o sentido: ensaios semióticos**. Petrópolis: Vozes, 1975.
- GREIMAS, A. J. **Da imperfeição**. São Paulo: Hacker, 2002.

- GREIMAS, A. J. **De l'imperfection**. Périgueux: Pierre Fanlac, 1987.
- GREIMAS, A. J. *et* COURTÉS, J. **Dicionário de semiótica**. Trad. A. D. Lima *et alii*. São Paulo: Cultrix, 1983.
- GREIMAS, A. J. *et* COURTÉS, J. **Sémiotique**: dictionnaire raisonné de la théorie du langage II. Paris: Classiques Hachette, 1986.
- GREIMAS, A. J. **Du Sens II**: essais semiotiques. Paris: Seuil, 1983.
- GREIMAS, A. J. *et alii*. **Essais de Sémiotique Poétique**. Paris: Larousse, 1972.
- GREIMAS, A. J. **Semiótica do discurso científico**: da modalidade. Rio de Janeiro: DIFEL – Difusão editorial S.A *et* SBPL, 1976.
- GREIMAS, A. J. *et* FONTANILLE, J. **Semiótica das paixões**: dos estados de coisas aos estados de alma. São Paulo: Ática, 1993.
- GUINSBURG, J *et alii*. (Org.) **Semiologia do teatro**. São Paulo: Perspectiva, 2003.
- HAMBURGER, M. **A verdade da poesia**: tensões na poesia modernista desde Baudelaire. Trad. Alípio Correia de Franca Neto. São Paulo: Cosacnaify, 2007.
- HÉNAULT, A. **História Concisa da Semiótica**. Trad. Marcos Marcionilo. São Paulo: Parábola Editorial, 2006
- HJEMSLEV, L. **Prolegômenos a uma Teoria da Linguagem**. Trad. J. Teixeira Coelho Netto. São Paulo: Perspectiva, 1975.
- HOMEM, W. **Histórias de canções**: Chico Buarque. São Paulo: Leya, 2009.
- HOUAISS, A. *et* VILLAR, M. S. *de*. **Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.
- HUIZINGA, J. **Homo ludens**. 5ª ed. Trad. João Paulo Monteiro. São Paulo: Perspectiva, 2001.
- JAKOBSON, R. **Linguística e comunicação**. 6ª ed. Trad. Isidoro Blikstein e José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 1973.
- JAKOBSON, R. “O dominante”. In: LIMA, L. C. **Teoria da literatura em suas fontes**. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 2002, p. 511-518.
- LAX, E. **Conversas com Woody Allen**: seus filmes, o cinema e a filmagem. 2ª ed. Trad. José Rubens Siqueira. São Paulo: Cosacnaify, 2009.
- LIMA, A. D. *et alii*. **Latim** : da Fala à Língua. Araraquara: Gráfica do Câmpus de Araraquara, 1992.
- LOPES, E. **A identidade e a diferença**. São Paulo: EDUSP, 1997.
- LOPES, E. **Fundamentos da linguística contemporânea**. São Paulo: Cultrix, 2005.
- MAINGUENEAU, D. **O contexto da obra literária**. São Paulo: Martins Fontes, 1995.

- MAUPASSANT, G. *de*. **Contes choisis**. Paris: Larousse, s.d.
- NETO, J. C. M. *de*. **Obra completa**: volume único. 3ª ed. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2003.
- MENESES, A. B. *de*. **Figuras do Feminino na Canção de Chico Buarque**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2001.
- MENESES, A. B. *de*. **Desenho Mágico**: Poesia e Política em Chico Buarque. São Paulo: Ateliê Editorial, 2002.
- MOTTA, A. R., SALGADO, L. *et alii* (Org.). **Ethos discursivo**. São Paulo: Contexto, 2008.
- NIETZSCHE, F. **A Gaia Ciência**. 3ª ed. Curitiba: Humus, 2002.
- OLIVEIRA, A. C. M. A *et* LANDOWSKI, E. (Org.). **Do sensível ao inteligível**: em torno da obra de A. J. Greimas. São Paulo: EDUC, 1995.
- PAZ, O. **El arco y la lira**. 3ª ed. México: Fondo de Cultura Económica, 1990.
- PAZ, O. **Os filhos do barro**. Trad. Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1974.
- PLATÃO. **A República**. Introdução, tradução e notas de Maria Helena da Rocha Pereira. 10 ed. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2007.
- POUND, E. **Abc da literatura**. 9ª ed. Trad. Augusto de Campos *et* José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 2001.
- POUND, E. **A arte da poesia**: ensaios escolhidos por Ezra Pound. Trad. Heloysa de Lima Dantas *et* José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 1976.
- PROUST, M. **Em busca do tempo perdido, 1**. Trad. Fernando Py. Rio de Janeiro: Ediouro, 2001.
- RICHARDS, I. A. **Princípios de crítica literária**. 2ª ed. Trad. Rosaura Eichenberg, Flávio Oliveira *et* Paulo Roberto do Carmo. Porto Alegre: Globo, 1971.
- ROSA, G. **Grande Sertão**: Veredas. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2007.
- SAINT-EXUPÉRY, A. **O Pequeno Príncipe**. 48ª ed. Trad. Dom Marcos Barbosa. Rio de Janeiro: AGIR, 1997.
- SARAMAGO, J., CANDIDO, A., BOFF, L. *et* SCLIAR, M. **Chico Buarque do Brasil**. Rio de Janeiro: Garamond, 2004.
- SAUSSURE, F. *de*. **Curso de linguística geral**. São Paulo: Cultrix, 2003.
- TATIT, L. **Análise semiótica através das letras**. São Paulo: Ateliê, 2001.
- TATIT, L. “Abordagem do texto”. In: **Introdução à Linguística I**: objetivos teóricos. São Paulo: Contexto, 2002.

TATIT, L. *et* LOPES, I. C. **Elos de Melodia e Letra**: análise semiótica de seis canções. São Paulo: Ateliê Editorial, 2008.

TATIT, L. **Semiótica da canção: melodia e letra**. 3º edição. São Paulo: Escuta, 2007.

TCHÉKHOV, A. **Sem trama e sem final**: 99 conselhos de escrita. Seleção e prefácio de Piero Brunello. São Paulo: Martins, 2007.

THAMOS, M. “Figuratividade na poesia”. In: LEITE, S. *et* BALDAN, M. (Org.). **Itinerários**: revista de literatura. Araraquara: Gráfica Unesp, 2002, p.101-118.

TODOROV, T. **A Literatura em perigo**. Trad. Caio Meira. Rio de Janeiro: DIFEL. 2009.

TONETO, D. J. M. **Medeia e Gota d’água**: o diálogo entre literatura e história a partir de relações intersemióticas. Dissertação (Mestrado em Letras). Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Júlio de Mesquita Filho, Araraquara, 2003.

TONETO, D. J. M. **Convergências em A Máquina do Mundo Repensada**: Poesia e Sincronia em Haroldo de Campos. Tese (Doutorado em Letras). Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Júlio de Mesquita Filho, Araraquara, 2007.

WILDE, O. **O retrato de Dorian Gray**. Rio de Janeiro: Ediouro, 2006, p. 171.

Discografia consultada:

LIMA, A. **Arthur Moreira Lima interpreta Chico Buarque**. Rio de Janeiro. Sony Music: 2000.

Filmografia consultada:

BUARQUE, C. **À flor da pele**. EMI. 2006.

FELLINI racconta: un autoritratto ritrovato. Direção: De Paquito del Bosco. Itália. 2000. 1 DVD (55 min). Produzido pela RAI.

REPÚBLICA dos assassinos. Direção: Miguel Faria Lima. Intérpretes: Tarcisio Meira, Sandra Bréa e Elba Ramalho e outros. 1979.

Sites consultados:

CHICO BUARQUE. Disponível em: <http://www.chicobuarque.com.br/index.html>

Acesso em 05 fev. 2009.

