

MARGARIDA MARIA ALACOQUE CHAVES DE SOUSA

CATANDO A POESIA DERRAMADA NO CHÃO:
CONSTELAÇÕES FEMININAS NA OBRA DE CHICO BUARQUE

BELO HORIZONTE

2015

Margarida Maria Alacoque Chaves de Sousa

CATANDO A POESIA DERRAMADA NO CHÃO:
CONSTELAÇÕES FEMININAS NA OBRA DE CHICO BUARQUE

Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da UFMG, como requisito parcial para a obtenção do título de Doutor em Estudos Literários.

Área de concentração: Literatura Brasileira

Linha de Pesquisa: Poéticas da Modernidade

Orientadora: Profa. Dra. Ana Maria Clark Peres

Coorientador: Prof. Dr. Georg Otte

BELO HORIZONTE

FACULDADE DE LETRAS DA UFMG

2015

Ficha catalográfica elaborada pelos Bibliotecários da Biblioteca FALE/UFMG

Sousa, Margarida Maria Alacoque Chaves de.

B917.Ys-c

Catando a poesia derramada no chão [manuscrito] :
constelações femininas na obra de Chico Buarque / Margarida
Maria Alacoque Chaves de Sousa . – 2015.

251 f., enc. : il.

Orientadora: Ana Maria Clark Peres.

Coorientador: Georg Otte.

1. Buarque, Chico, 1944- – Crítica e interpretação –
Teses. 2. Benjamin, Walter, 1892-1940 – Sobre o conceito de
história – Crítica e interpretação – Teses. 3. Buarque, Chico,
1944- – Personagens – Mulheres – Teses. 4. Mulheres na
literatura – Teses. 5. Ficção brasileira – Teses. I. Peres, Ana
Maria Clarck. II. Otte, Georg, 1958-. Universidade Federal de
Minas Gerais. Faculdade de Letras. III. Título.

CDD : B869.341

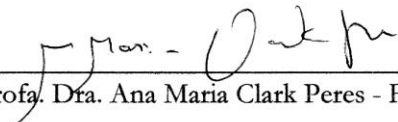


Tese intitulada *Catando a poesia derramada no chão: constelações femininas na obra de Chico Buarque*, de autoria da Doutoranda MARGARIDA MARIA ALACOQUE CHAVES DE SOUSA, apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Faculdade de Letras da UFMG, como requisito parcial à obtenção do título de Doutor em Estudos Literários.


Área de Concentração: Literatura Brasileira/Doutorado

Linha de Pesquisa: Poéticas da Modernidade

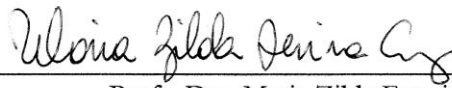
Aprovada pela Banca Examinadora constituída pelos seguintes professores:



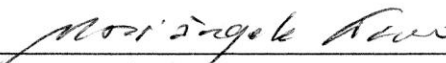
Profa. Dra. Ana Maria Clark Peres - FALE/UFMG - Orientadora




Prof. Dr. Georg Otte - FALE/UFMG



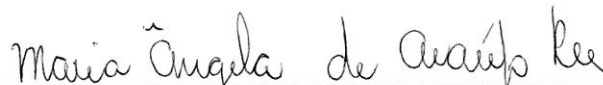
Profa. Dra. Maria Zilda Ferreira Cury - FALE/UFMG



Profa. Dra. Mariângela de Andrade Paraizo - FALE/UFMG



Prof. Dr. Boniere Silva Menezes - CEFET/MG



Profa. Dra. Maria Ângela de Araújo Resende - UFSJ



Profa. Dra. Myllan Corrêa de Araújo Ávila
Coordenadora do Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da UFMG

Belo Horizonte, 8 de maio de 2015.

Para minha mãe.

AGRADECIMENTOS

Agradeço a Deus por me dar forças para prosseguir com o trabalho, quando não me sentia capaz, sequer, de catar os cacos de meu ser.

Agradeço à minha orientadora Ana Maria Clark Peres, pelas leituras cuidadosas e as observações sempre pontuais e inteligentes, assim como pelo respeito e pela competência com que me guiou em todo o caminho.

A Georg Otte, meu coorientador, que me ajudou a compreender o complexo pensamento benjaminiano e cujas intervenções tanto enriqueceram meu trabalho.

Ao Laércio, meu marido, e a meus filhos, Ana Beatriz e Laércio Jr, por estarem ao meu lado em todos os momentos de alegria ou de tristeza e desespero.

Ao Padre Claudir, por seu apoio incondicional e pela presença amiga e entusiasmada ao nosso lado.

Aos amigos da EPCAR, pelo apoio, pela amizade e incentivo constantes.

À Força Aérea Brasileira, na pessoa da Tenente-Coronel Denise, que sempre esteve ao lado dos professores em seu anseio de crescer profissionalmente.

Na galeria
Cada clarão
É como um dia depois de
outro dia
Passas em exposição
Passas sem ver teu vigia
Catando a poesia
Que entornas no chão.

Chico Buarque

RESUMO

Este trabalho apresenta uma leitura constelar da obra de Chico Buarque, tendo como arcabouço teórico os escritos de Walter Benjamin, principalmente as *Teses sobre o conceito de história*, em busca de novas figurações da mulher que passaram a compor, principalmente a partir da década de 1990, a sua já vasta galeria de perfis femininos. A hipótese é a de que Chico Buarque, assim como o trapeiro de Baudelaire, citado por Benjamin, recolhe, compara e emenda restos de personagens de nosso universo cultural (personagens canônicas da literatura e das canções da MPB) para construir à semelhança de um mosaico suas figurações femininas mais recentes. Tal “método de montagem” dá origem a personagens fragmentárias, complexas e multifacetadas que se distanciam dos estereótipos que, comumente, estigmatizaram a mulher por meio de imagens fechadas, idealizadas e opressoras.

PALAVRAS-CHAVE: Chico Buarque – personagens femininas - constelações – Walter Benjamin

ABSTRACT

This paper presents a constellation reading of the work of Chico Buarque, having as theoretical framework the texts of Walter Benjamin, especially the Theses on the Philosophy of History, in the attempt to establish the new images of women that were included in his already extensive gallery of female profiles, mostly the ones that have been created since the 1990s. The hypothesis is that Chico Buarque, as the ragpicker of Baudelaire, quoted by Benjamin, gathers, compares, and sews remains of characters of our cultural universe (canonical characters of literature and MPB songs) in order to build a mosaic of his most recent female figurations. This method leads to fragmented, complex, and multifaceted characters, that move away from the stereotypes which commonly stigmatized woman with closed, idealized, and oppressive images.

KEY-WORDS: Chico Buarque – female Characters – constellation – Walter Benjamin

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO..... p. 12

CAPÍTULO I: Entre duas paixões: as canções e a literatura

- 1.1. No limbo.....p. 23
- 1.2. “Acenda o refletor, apure do tamborim...”: nasce um ídolo do samba.....p.28
- 1.3. Um eterno alumbramento.....p. 32
- 1.4. Rondando o universo literário.....p. 38
- 1.5. A pré-estreia literária
 - 1.5.1. Embarcando na nau literária.....p. 47
 - 1.5.2. Uma Penélope brasileira.....p. 49
 - 1.5.3. Vida de gado: um desabafo.....p. 51
 - 1.5.4. Um presente para Luísa.....p. 53

CAPÍTULO II: Encontro marcado: os romances de Chico Buarque

- 2.1. No turbilhão das utopias mortas.....p. 59
- 2.2. À mercê de um sorriso residual..... p. 70
- 2.3. Entre Buda e Pest..... p. 77
- 2.4. Uma mulher feita de quase nada.....p. 80

CAPÍTULO III: Uma estranha barafunda

- 3.1. Das “mulheres sem orifício”.....p. 95
- 3.2. Olhando estrelas no céu.....p. 109

CAPÍTULO IV: Motivos de mulher

- 3.3.1. Vales onde jorra o leite e o mel..... .p. 112
- 3.3.2. Esse bicho feroz que à noite você solta.....p. 122
- 3.3.3. “À flor da pele”p. 134

CAPÍTULO V: Abismando na cidade-mulher

- 5.1. Cidade-mulher.....p.156

CAPÍTULO VI: O indizível feminino

- 5.2. Ela e o mar.....p. 191
- 5.3. No fundo do labirinto de espelhos.....p. 209

CONCLUSÃO..... p. 230

REFERÊNCIAS..... p. 236

INTRODUÇÃO

Em muitas situações da infância e da adolescência, que ficaram gravadas em minha memória, as músicas de Chico Buarque foram a trilha sonora. Entre essas lembranças destacam-se o radinho de minha mãe a me acordar pela manhã com variadas canções, inclusive a excessivamente tocada, na época, “A banda”; a inesquecível encenação da canção “Teresinha”, realizada pelo grupo humorístico “Os trapalhões” ou a molecada, na rua, cantando a plenos pulmões “joga bosta na Geni.” Confesso que não foi sem assombro que soube da incursão de Chico pela ficção literária. Apesar de trabalhar com literatura, não me apressei em conhecer essa nova faceta do artista que já me era tão familiar. A primeira leitura de seus romances se deu tardiamente, em 2009, época do lançamento do quarto romance, *Leite derramado*. Acostumada a suas canções altamente narrativas, cujos enredos abordavam, tantas vezes, os caminhos e descaminhos das mulheres às voltas com o preconceito, a miséria e a dor, surpreendeu-me a fluidez de Matilde que, em minha imaginação, mostrou-se tão impalpável quanto as musas diáfanas do simbolismo, cuja imagem se esvanece em meio à bruma.

Também me chamaram a atenção, nessa época, as resenhas que, à exceção da produzida por Leyla Perrone-Moisés, pouco valor atribuíram a essa personagem “incrivelmente feita de quase nada.”¹ Segundo Daniel Piza, Matilde, tal qual os outros personagens do romance, não ganha vida e, de acordo Luis Antônio Giron, não possui “um milésimo do mistério e da complexidade de Capitu”, parecendo uma “sombra esmaecida de mulher.”² Ela surgia, aparentemente, bastante diferenciada da figuração feminina a que estávamos acostumados nos famosos perfis de mulheres engendrados pelo compositor ao longo de sua carreira. Estaria a música e a literatura em compartimentos separados da mente criativa desse artista? Isso suscitou em mim uma série de perguntas: teria o compositor, “profundo conhecedor” da alma feminina, abandonado a temática que sempre chamou a atenção do público e da crítica ao se embrenhar pelos caminhos do romance? Ou estaríamos diante de uma nova figuração do feminino que, contudo, ainda manteria a mulher como uma das temáticas centrais também em seus romances?

Somente depois do impacto inicial desta leitura, busquei os outros romances do autor. Na sequência, li *Estorvo* (1991), *Budapeste* (2006) e *Benjamim* (1996), sempre atentando para a constituição da personagem feminina e sua importância no enredo em

¹ SCHWARZ, 2009.

² GIRON, 2009.

questão. Observei que, apesar de seus protagonistas serem sempre do sexo masculino, as mulheres, normalmente apresentadas aos pares, também surgiam como elementos essenciais nos conflitos por eles vivenciados. Afinal, todas essas personagens são como uma espécie de polos entre os quais eles transitam numa busca desesperada e vã. É como se, nelas, os personagens masculinos intuíssem uma saída para o conflito existencial que os conduzem ao desespero daqueles que se sentem “desterrados em sua própria terra.”³

Mesmo tendo esse destaque, as outras personagens buarquianas, tal qual Matilde, não foram vistas com a devida atenção pela crítica; raras referências lhes são feitas e, nessas, pouca é a importância que a elas se atribui. Entre essas menções, José Castello, autor de *O Carrossel luminoso*, atenta para a imagem difusa de Ariela, do romance *Benjamim*, observando que a jovem “oscila entre o que pensa que é e o que, por contingências profissionais, é obrigada a ser. Não é nem uma, nem outra – é mulher que se move entre essas duas identidades.”⁴ O autor também observa a duplicação feminina que traz a Benjamim a sensação de estar diante de: “mulheres saindo de dentro de mulheres, como bonecas russas. Mulheres que se reproduzem em série e se espalham pelo tempo, só para atormentar a vida dos homens.”⁵ Já Sérgio Vale, em *Deusas castas*, afirma que Ariela e Castana Beatriz, desse mesmo romance, são “destituídas de traços femininos interessantes” e também que “as mulheres frágeis, submissas ou explosivas, com emoções muito marcadas de suas músicas são destituídas dessas emoções em seus livros, quando não são apagadas para dar espaço a um personagem masculino.”⁶

Exatamente o oposto acontece com as personagens das canções, que além de terem garantido ao compositor o rótulo de “compositor de alma feminina”, foram objeto de estudo de vários trabalhos acadêmicos. Entre eles, destaca-se a obra de Adélia Bezerra de Meneses *Figuras do feminino na canção de Chico Buarque* (2000). Neste, utilizando um arcabouço teórico ora sociológico, ora psicanalítico, de feição freudiana e, por vezes, junguiana, a autora faz uma incursão pela obra de Chico Buarque que vai de 1966, com o conto *Ulisses*, até 1998, com as músicas “Iracema Voou” e “Sonhos Sonhos São”. A pesquisadora conclui que, no que diz respeito à alienação (palavra-chave nos estudos sobre comportamento feminino), é possível acompanhar uma nítida

³ HOLANDA, 1996, p. 15.

⁴ CASTELLO, 2004, p. 74.

⁵ *Ibidem*, p. 77.

⁶ VALE, s/d, p. 21.

evolução da mulher na canção de Chico Buarque. Segundo a autora, suas personagens abandonam uma postura passiva diante da janela (“Ela e sua janela” – 1966) e assumem um papel mais ativo e contestador, como Joana, da peça *Gota d’água* (1975).

Já Maria Helena Sansão Fontes, em *Sem fantasia: masculino-feminino em Chico Buarque* (2003), indica como o compositor dialoga com a tradição da música popular brasileira, na qual o predomínio de compositores homens consolidou uma quase total supremacia do eu-poético masculino. Segundo a autora, nessa tradição, a mulher é a musa tipificada física e psicologicamente, sem qualquer contorno social. Maria Helena S. Fontes, contudo, por meio de minuciosa leitura baseada na crítica textual, mostra que Chico Buarque não só dialoga com essa tradição desde o princípio, como também rompe com ela, principalmente em fases de maior maturidade, ao dar a suas musas complexidade psicológica e nitidez no retrato social. Segundo a autora, a mulher, apresentada numa ordem opressora, encontra, em sua canção, solidariedade, inclusive nas transgressões. Assim, como analisa o prefaciador de seu livro, a amante infiel, a homossexual e a prostituta ressurgem, com refinamento lírico ou humor, livres dos estigmas que lhes impõe a norma dominante.⁷

Muitas dissertações e teses também focalizam as personagens femininas do cancionário de Chico Buarque e entre elas citamos *As mulheres de Chico: uma análise modular de canções produzidas no período de ditadura*⁸, *A representação do Universo Feminino nas canções de Chico Buarque de Holanda*⁹, *As minhas meninas: análise de estratégias discursivas em canções buarqueanas produzidas no período da ditadura militar*¹⁰, *A recepção das músicas de Chico Buarque na ditadura militar: o universo feminino não cala, fala*¹¹, e *Do pedestal ao purgatório social: o discurso “com” e “sem” açúcar sobre o feminino no universo paratópico de Chico Buarque*.¹²

Já em relação aos romances, muitos são os trabalhos que privilegiam outros aspectos das obras, no entanto nenhum aborda a constituição das personagens femininas. Entre estes, destacamos *Desencontro: amor e feminino em Benjamim, de Chico Buarque*, que trata da presença de uma “escrita feminina” nos dois primeiros

⁷ Texto presente na orelha do livro sem indicação de autoria.

⁸ RUFINO, 2006.

⁹ OLIVEIRA, 2002.

¹⁰ RUFINO, MARINHO & LANNA, 2011.

¹¹ GABRIEL, 2005.

¹² SOARES, 2006.

romances do autor. Tal abordagem tem como base o conceito desenvolvido por Lúcia Castello Branco, em *O que é a escrita feminina* (1991) e em *A traição de Penélope* (1994), nos quais ela define determinado tipo de escrita como “a escrita dos afetos, dos amores, das dores, das melancolias, dos ressentimentos e das perdas.” Essa escrita, segundo Barros, perpassa os dois primeiros romances buarquianos, uma vez que:

a privação, uma ‘questão primordialmente feminina’, segundo Adélia Bezerra de Menezes, é sofrida, nos romances de Chico Buarque, pelos homens. O homem que sofre a falta e persegue loucamente suas mulheres é o mesmo apaixonado que espera e, que, portanto, segundo Roland Barthes, torna-se feminizado.¹³

O discurso e os mecanismos estéticos da modernidade também foram aspectos privilegiados em trabalhos como *O discurso moderno em Budapeste de Chico Buarque*¹⁴ e *Os mecanismos estéticos da modernidade em Estorvo e Benjamin*.¹⁵ Outro aspecto abordado na análise dos romances anteriores a *Leite Derramado* foi a crise de identidades vivida pelos protagonistas dessas obras. Esse é o tema de trabalhos como *O eu estilhaçado e o nós interditado: a crise de identidades em Estorvo, Benjamin e Budapeste de Chico Buarque*¹⁶ e *Eus e outros: a identidade e alteridade em Budapeste de Chico Buarque*.¹⁷

O diálogo entre literatura e cinema foi outro aspecto abordado em trabalhos como a tese de doutorado *Urduidura fílmica na trama literária: os romances de Chico Buarque e as adaptações cinematográficas de Estorvo e Benjamin*¹⁸ e a dissertação *Em cartaz, Chico Buarque: a adaptação do romance Benjamin para o cinema*.¹⁹ Não podemos deixar de citar a tese de doutorado *O percurso literário da Literatura de Chico Buarque*, cuja perspectiva é depreender “certa autonomia da Literatura do autor em relação ao seu espaço de criatividade na tradição literária brasileira”.²⁰

¹³ BARROS, 2003, p. 207

¹⁴ RUFINO, 2006.

¹⁵ SILVA, 2000.

¹⁶ REBELLO, 2006.

¹⁷ PAULO, 2007.

¹⁸ BARROS, 2008.

¹⁹ ARRUDA, 2007.

²⁰ CARVALHO, 2008, p. 41.

Há ainda os trabalhos que dizem respeito à interlocução entre Chico Buarque e Walter Benjamin: *Estorvo, de Chico Buarque: uma leitura alegórica*²¹, *Leite derramado, de Chico Buarque, e a memória em espiral*²², *Entre a memória e a história: Leite derramado, de Chico Buarque de Hollanda*²³ e *Os romances de Chico Buarque em uma ótica benjaminiana: os silêncios da memória*.²⁴

No que diz respeito a esse diálogo, é interessante observar a sugestão, feita pelo próprio Chico Buarque, de que o filósofo alemão esteja entre suas leituras prediletas: no documentário *Palavra (en)cantada*, de Helena Solberg, observa-se o volumoso *Passagens*, de Walter Benjamin, cuidadosamente colocado sobre o piano diante do qual ele se senta para dar a entrevista.

Por isso, embora a questão do feminino não tenha sido uma preocupação de Walter Benjamin, também nos valeremos de seus escritos como principal arcabouço teórico de nossa investigação. O ponto de partida para tal resolução foi a observação da natureza fragmentária e compósita das personagens femininas buarquianas, principalmente aquelas engendradas a partir da década de 1990, assim como a constatação da existência de um diálogo entre elas e inesquecíveis figurações de nosso cânone literário, *Capitu* e *Iracema* inicialmente. Esse diálogo se estabelecerá por meio da “citação” que, segundo Georg Otte²⁵, é um conceito-chave de Walter Benjamin e não consiste na mera repetição literal de algum fragmento do passado, mas num vestígio que, via metonímia, leva o leitor ao texto integral. Promove-se, dessa forma, o “encontro secreto” entre o passado e o presente a que se refere Benjamin em sua Tese 2^a de *Sobre o conceito de História*:

O passado traz consigo um índice misterioso, que o impele à redenção. Não somos tocados por um sopro do ar que foi respirado antes? Não existem, nas vozes que escutamos, ecos de vozes que emudeceram? *Não têm as mulheres que cortejamos irmãs que elas não chegaram a conhecer?* Se assim é, existe um encontro secreto, marcado entre as gerações precedentes e a nossa.²⁶

²¹ MATTOS PERES, 2011.

²² AZEREDO, 2008-2009.

²³ OLIVEIRA, 2011.

²⁴ SOUZA, 2002.

²⁵ OTTE, 1996.

²⁶ BENJAMIN, 1987, p. 223. Grifos nossos.

Levantamos a hipótese de esse diálogo também ser possível com personagens da tradição da música popular brasileira, criadas por Lupicínio Rodrigues, Ataulfo Alves, Mário Lago, Lamartine Babo, Pixinguinha, Benedito Lacerda, Herivelto Martins, Ary Barroso, Donga, Ismael Silva, Dorival Caymmi, assim como com canções de seu próprio repertório.

Esse encontro se daria por meio dos restos, dos resíduos, dessas personagens do passado que Chico Buarque, benjaminianamente, recolhe, compara e emenda para construir à semelhança de um mosaico suas figurações de mulher mais recentes. Nesse tipo de criação, a surpreendente “irrupção do passado no presente [...] por sua vez, joga uma nova luz no passado”²⁷ e provoca uma renovação deste. Nesse caso, as figurações femininas presentes no cânone são destruídas na sua totalidade inatingível e seus restos reutilizados na construção de uma nova figuração da mulher na contemporaneidade, uma nova totalidade que, embora construída com os escombros da antiga, apresenta-se dessa bastante diferenciada.

Corroborando com essa ideia a constatação de Adélia Bezerra de Meneses, em obra já citada de que, mesmo havendo uma modificação da mulher no que diz respeito à alienação feminina, não podemos falar da existência de uma evolução linear:

se é verdade que houve uma *evolução* da mulher entre duas canções de épocas diferentes, como no presente caso,²⁸ não podemos afirmar que haja uma evolução *linear* da personagem feminina ao longo da obra de Chico. Poderíamos, quando muito, falar – aqui também – em *evolução em espiral, em que há uma expansão e retomada de temas fulcrais*.²⁹

Essa retomada de temas fulcrais, em nosso entender, corresponde ao “encontro secreto”, em diferentes momentos de sua produção, de determinados perfis de mulher com suas “irmãs desconhecidas” de outros tempos e realidades. Assim, o que Adélia Bezerra de Meneses chama de temas no interior da obra de Chico Buarque, consideramos ecos ou restos de outras personagens, de sua obra e também de outros

²⁷ OTTE, 1994, p. 80.

²⁸ A autora se refere às canções “Atrás da porta” e “Olhos nos olhos” citadas anteriormente em sua obra.

²⁹ MENESES, 2000, p. 96. Grifos nossos

autores canônicos, que Chico Buarque utiliza na constituição de suas personagens femininas, principalmente, a partir da década de 1990.

O principal objetivo deste trabalho é, portanto, identificar as figurações, que entendemos como constelações, de mulher que se depreendem da obra de Chico Buarque. Para isso, analisamos sua constituição a partir da observação de vestígios, ou restos, de personagens do nosso cânone literário, das canções populares tradicionais e das próprias composições do autor em variadas épocas. Pretendemos com esse trabalho lançar um novo olhar, a partir dessas imagens de mulher que se depreendem da obra buarquiana, sobre consagradas personagens de nosso universo cultural e sobre a visão de mundo que elas veiculam.

Para tal, foi necessário colocar no primeiro capítulo um breve percurso que mostra como literatura e música já estavam inter-relacionadas desde cedo na imaginação criativa do autor. Poderemos perceber neste capítulo que sua incursão no campo literário, ao contrário do que pensam alguns detratores, não consiste em mero oportunismo de amador – que usa a fama conquistada na música popular para alavancar a venda de livros sem valor – mas de um longo e consistente caminho trilhado praticamente ao mesmo tempo em que o da música popular, caminho ao qual não faltaram muitos ensaios para a estreia literária. Nesse percurso, observaremos a importância da temática feminina na produção cultural do autor e sua ligação com a cidade e o tema do estrangeiro.

No segundo capítulo, abordaremos os romances de Chico Buarque, nosso principal *corpus* de trabalho, atentando para as reincidências que aproximam as quatro obras³⁰ como uma espécie de marca do estilo do autor: a narrativa circular, a presença de duplos, os protagonistas masculinos em constante deambulação por um espaço que não lhes oferece identidade e a presença de personagens femininas, que apesar de aparentemente mal delineadas, apresentam-se como possíveis soluções para esses “seres à deriva.”³¹ Há também em todas elas o espelhamento, a preocupação com a linguagem e a presença de certos elementos que se repetem em diferentes momentos, seja da

³⁰ O quinto romance de Chico Buarque, *O irmão alemão*, foi lançado no segundo semestre de 2014, mas não entrou no *corpus* desta tese, porque, nesse momento, a pesquisa já se encontrava bastante adiantada e a inclusão dessa obra demandaria grandes modificações nos capítulos já estruturados. Entretanto, numa leitura superficial da obra, foi possível perceber que muitas das características aqui discutidas estão também nela presentes.

³¹ A partir do conceito de “eu à deriva”, desenvolvido por Lúcia Helena em *A solidão tropical: o Brasil de Alencar e da Modernidade*. HELENA, 2006. Retomado por REBELLO, 2006.

mesma narrativa ou de narrativas diferentes. São esses elementos “migalhas de signos entornados”³² que se unem em mosaicos ou constelações, trazendo novas figurações de mulher na obra de Chico Buarque.

O terceiro capítulo, *Uma estranha barafunda*, introduz o que chamamos de leitura constelar da obra de Chico Buarque. A partir do “método da montagem literária”³³ sugerido por Walter Benjamin, num comentário dos manuscritos inacabados, procuraremos compreender a construção das personagens femininas na obra recente de Chico Buarque. Nesse momento, partindo da observação de palavras que insistentemente se repetem no decorrer da obra do autor e que têm relação direta com as figurações do feminino em nossa cultura, são delineadas as três primeiras constelações de mulher em sua obra: os seios/leite, os cabelos e o corpo/roupa. Esses elementos, repetidos em diversas obras de diferentes épocas e autores, são como as estrelas em uma constelação, uma vez que marcam os extremos para o traçado das linhas imaginárias que compõem as “imagens de estrelas,”³⁴ que são, na realidade, a representação simbólica de uma série de valores, culturas e crenças de cada sociedade.

O estabelecimento de relações entre esses elementos e a constituição das constelações, imagens de estrelas, são a matéria do quarto capítulo, *Motivos de mulher*. Essas novas totalidades são bastante diferentes das “totalidades totalitárias”³⁵ cujos escombros entraram em suas constituições. O mosaico daí resultante, muito embora construído com os restos de algumas personagens marcadas pelo discurso masculino sobre a mulher – que nos remete às “mulheres sem orifício”, a que faz referência Chico Buarque na música “Meu diário” – constitui-se em uma nova totalidade fragmentária, cuja pluralidade permitirá olhares menos preconceituosos em relação à questão do feminino. Olhares estes pautados na tolerância às diversidades e na relatividade de um tempo em que tudo o que era sólido se dissolveu no ar.³⁶

³² cf. FARIA, 1998, p. 111. Em referência à canção “As vitrines” e sua relação com a leitura de cidade.

³³ cf. BENJAMIN, 2006, fragmento N 1ª, 8. p. 502: “Método desse trabalho – Montagem literária. Não tenho nada a dizer. Somente a mostrar. Não desprezarei nada valioso, nem usarei seu inventário, mas fazer-lhes justiça é a única maneira possível – aplicando-os”.

³⁴ BENJAMIN, apud OTTE & VOLPI, 2000, p. 37.

³⁵ Totalidades totalitárias, segundo Georg Otte em reuniões de coorientação, são constituições definidas por um único critério ou finalidade e por isso apresentam-se como reducionistas e autoritárias.

³⁶ Referência à obra de Marshal Berman, *Tudo o que é sólido desmancha no ar*, que aborda a dissolução da tradição e dos valores na experiência moderna. BERMAN, 1996.

Essa nova figuração, constituída de restos da desconstrução de heroínas auráticas, é uma representação que nunca se fecha; ao contrário, ela é pluralista, polissêmica e aberta. Nesse sentido, tal constituição pode se identificar com a alegoria, no sentido benjaminiano,³⁷ a partir do momento em que se constitui numa cifra, num hierógrifo, ou seja, num enigma aberto a infinitas significações.

No quinto capítulo, *Abismando na cidade-mulher*, continuamos a traçar as linhas imaginárias que ligam os extremos das constelações femininas. No entanto, os elementos que, neste momento, realizarão o papel de estrelas dizem respeito a uma temática que sempre esteve presente na obra do compositor/autor e que, a partir da década de 1990, teve sua importância destacada em produções como o CD *As cidades* (1998) e *Carioca* (2006): o espaço urbano. Esse tema, aparentemente, não tem ligação com as figurações femininas que buscamos delinear; no entanto, durante a leitura de nosso *corpus* de análise, observamos a frequência com que a imagem da mulher se confunde com a da cidade, sobrepondo-se uma a outra, tal qual acontece na canção “*As vitrines*”, que é o mote de nosso trabalho.

A partir daí outros elementos também bastante recorrentes, como o mar e os espelhos, mostraram-se intimamente ligados à figura da mulher, principalmente, da mãe. A constituição dessas constelações que, de forma cada vez mais abstrata, se ligam ao feminino nos remeterá, no sexto capítulo denominado *O indizível feminino*, à própria impossibilidade de catalogação ou conceituação do que é a mulher.

Nosso percurso investigativo terá como arcabouço teórico básico os estudos de Walter Benjamin que privilegiam a “constelação”, a “citação”, a “rememoração”, o “método da montagem literária” e a “alegoria”. Entretanto, muitos outros textos serão convocados para a discussão: entre eles aqueles que dizem respeito à importância simbólica da água e dos espelhos na constituição dos objetos culturais, a condição do estrangeiro na contemporaneidade, a fragmentação e o estilhaçamento que caracterizam o homem contemporâneo, o espaço e a complexidade das grandes cidades na instituição do conflito humano em sua eterna sensação de “fora do lugar”.

³⁷Segundo Stella Penido, a alegoria benjaminiana difere do símbolo porque este, devido à sua vontade de totalização permanece eternamente igual a si mesmo, ao contrário da alegoria que, ao acumular, em uma nova construção, fragmentos significativos, não os unifica em uma chapa totalizadora. Por isso, ela necessita desenvolver-se de formas sempre novas e surpreendentes. PENIDO, s/d, p. 66.

Serão convocadas ainda entrevistas dadas por Chico Buarque, nas quais ele faz referências ao universo feminino em suas produções. Entretanto, jamais poderemos nos esquecer de que elas também são, muitas vezes, invenções de sua mente criativa e, como tais, constituem uma espécie de performance na qual o romancista/compositor, lembrando Ítalo Calvino, “não é mais que uma personagem fictícia que o autor real inventa transformar em autor de suas ficções.”³⁸

Estaremos, em nossa caminhada, em busca da compreensão do que seriam os “índices misteriosos” que aproximam as personagens buarquianas de suas “irmãs desconhecidas” de outros tempos em um grande encontro marcado entre o passado e o presente no palco da literatura ocidental.

³⁸ CALVINO, 1999, p. 189.

CAPÍTULO I

Entre duas paixões:
a literatura e a canção popular

No limbo

CHICO – Se você for perguntar para um spalla da orquestra sinfônica se eu sou um músico, ele vai ficar ofendido. Ele não me considera um de seus pares. Assim é também com a grande maioria dos nossos literatos.

OCAS – Você está num limbo então.

CHICO – É moro no limbo.³⁹

Não são poucos os que confessam certa rejeição à leitura dos romances de Chico Buarque. Por ser um nome consagrado na música popular brasileira, sua incursão pela literatura é vista com desconfiança, como se o outrora “unanimidade nacional” estivesse invadindo um território sagrado ao qual não pertence. A polêmica em torno da 52ª edição do Prêmio Jabuti, em 2010, ilustra bem essa rejeição. Ana Maria Clark Peres aborda esse episódio em seu artigo *Chico Buarque: um lugar êxtimo na cultura brasileira?* no qual discute a controversa posição que o autor ocupa na cultura brasileira e, por conseguinte, o que aqui nos interessa, na literatura brasileira: “ele se situa dentro ou fora dela? Ou seja: é, de fato, um escritor digno de ser respeitado como tal ou, como muitos ainda acreditam, tão somente ‘um sambista que escreve’?”⁴⁰ A autora, que defende para o escritor um lugar “êxtimo”⁴¹ na literatura brasileira, informa-nos que na ocasião da entrega do prêmio Portugal Telecom, menos de uma semana depois de vencer o prêmio Jabuti, “o laureado salientou que ainda o consideram um escritor amador.”⁴²

Como se sabe, em relação a esse último prêmio, o romance *Leite derramado* ficou em segundo lugar na categoria “Melhor Romance”, cujo vencedor foi o jornalista Edney Silvestre com o livro *Se eu fechar os olhos agora*, da Editora Record, e também recebeu o prêmio de o melhor “Livro de Ficção do Ano”. Nesta categoria, a escolha foi feita por um júri oficial, formado por editores, e por um júri popular – uma novidade dessa edição – com mais de cinco mil votos pela internet.

³⁹ BUARQUE, 2004.

⁴⁰ PERES, 2013, p. 96-97.

⁴¹ Segundo nos informa a pesquisadora, “a ‘extimidade’ consiste num neologismo apresentado por Lacan em *O seminário, livro 7: a ética da psicanálise (1959-1960)*. Nesse seminário, referindo-se à *La Chose* [A Coisa], que ele introduz a partir de *das Ding*, de Freud, Lacan fala de uma ‘exterioridade íntima’, isto é, de uma ‘extimidade’. Em outros termos: *o exterior pode ser aquilo que é o mais íntimo*. Ou então: *no mais íntimo, se aloja um exterior*.” Ibidem, p. 95. Grifos da autora.

⁴² Ibidem.

Apesar de ser o primeiro escritor a vencer pela terceira vez na categoria de “Melhor romance” e de se tratar de júris distintos, a validade da premiação foi fortemente contestada por um grupo de leitores em *blogs*, colunas de jornais, revistas e redes sociais. Estes deram início a uma grande celeuma, chegando inclusive a criar uma petição pública denominada “Chico, devolve o Jabuti”, que recebeu alguns milhares de assinaturas.

Tendo em vista que, antes de *Leite Derramado*, outras obras receberam o mesmo prêmio de “Livro de Ficção do Ano” sem terem vencido em suas categorias específicas⁴³ e que, em nenhuma dessas ocasiões, houve qualquer questionamento, depreende-se que “para muitos, é inconcebível que um cantor e compositor de música popular ganhe prêmios literários”⁴⁴ Essa, aliás, é a opinião do jornalista Reinaldo Azevedo, articulista da *Veja* e responsável pelo *blog* que mais agressivamente atacou a premiação, como demonstra o recorte citado por Peres em artigo já mencionado:

Chico Buarque é um bom prosador? Eis o busílis. Não é! Tornou-se uma figura da “*résistance*” à ditadura militar, soube administrar muito bem o marketing da contestação, fez-se uma espécie de vítima triunfante do regime militar, compôs a trilha sonora dos que sonhavam com “um outro mundo possível” (sonhos muito justos!) e depois se tornou um propagandista do petismo.⁴⁵

Fora o caráter político que se depreende dessas afirmações, o que de certa forma também determina a recorrência de críticas contundentes desse articulista a Chico Buarque, essa opinião sugere que, mesmo tendo sido eleito, em 2004, o músico brasileiro do século,⁴⁶ Chico enfrenta também a crítica daqueles que consideram que suas composições recentes apresentam uma decadência em relação a sua obra anterior. Estes, saudosos das canções em que o compositor se apresentava como a voz dos

⁴³ RANGEL, 2010. Em 2000, *A mulher que escreveu a bíblia*, de Moacyr Scliar, venceu a categoria “Melhor romance”, mas *À sombra do cipreste*, de Menalton Braff, levou o melhor prêmio; em 2001, *Dois irmãos*, de Milton Hatoun, venceu como melhor romance, mas *Invenção e memória*, livro infantil de Lígia Fagundes Telles, foi o vencedor; em 2004, *Mongólia*, de Bernardo Carvalho venceu como melhor ficção, mas *Budapeste*, de Chico Buarque, levou o prêmio de melhor do ano e em 2008, *O filho eterno*, de Cristovão Tezza, melhor ficção, perdeu o prêmio maior para o infantil *O menino que vendia palavras*, de Inácio de Loyola Brandão.

⁴⁴ Resposta de Chico por Email à polêmica em torno do Prêmio Jabuti, na seção “Carta” do jornal O Globo de 13 dez. 2010, p. 10. BUARQUE, 2010.

⁴⁵ AZEVEDO, 2010.

⁴⁶ O MÚSICO DO SÉCULO, 1999.

oprimidos⁴⁷ (dos exilados brasileiros e do povo sufocado pela ditadura), afirmam que ele não é mais o mesmo, olhando com preconceito toda a sua produção posterior. Exemplo disso é a crítica ao disco *Chico*, publicada na revista *Veja* em 23 de julho de 2011: *Novo Chico dá saudades do velho*. No texto, após um breve resumo da consagrada carreira de Chico Buarque, desde sua revelação nos festivais até as composições que conquistaram a juventude militante da década de 1970, Rodrigo Levino afirma que nos últimos tempos não houve renovação criativa e que o CD *Chico* é “um trabalho sem jovialidade, retrato de um ocaso criativo que infelizmente parece irreversível.”⁴⁸ No entanto, não podemos nos esquecer de que, conforme atentou Roniere Menezes,⁴⁹ “muitos críticos brasileiros são jornalistas sem nenhuma ou com pouquíssima formação musical ou literária” – inclusive o próprio Levino – e que, no meio musical propriamente dito, diversos músicos assinalam o crescimento de Chico Buarque como compositor nos trabalhos mais recentes.

Dessa forma, Chico Buarque enfrenta, tanto no campo da música, como no da literatura, um adversário de peso: ele próprio, ou melhor, a imagem cristalizada do cantor de protesto à qual muitas pessoas, preconceituosamente, se agarram para desqualificar seus trabalhos mais recentes. Vários são os que afirmam que o sucesso dos livros de Chico Buarque se deve não a sua qualidade literária, mas ao sólido nome que o autor construiu no universo cultural brasileiro: vendem porque trazem a assinatura do grande ídolo da MPB. Qualquer deslocamento desse lugar que lhe foi imputado na cultura brasileira é de pronto mal recebido, como ratifica o rótulo de “sambista que escreve livros”, uma autodenominação explicitada por Chico, em entrevista de divulgação de *Estorvo* na Alemanha,⁵⁰ usada por alguns de seus detratores como forma de depreciar sua incursão na literatura.⁵¹ Entre eles, e principalmente, está Reinaldo

⁴⁷ Quando procura dar voz aos oprimidos, uma característica que permanecerá em fases posteriores de sua obra, Chico Buarque apresenta-se, já no início de sua carreira, nas décadas de 1960 e 1970, bastante próximo a Walter Benjamin das Teses *Sobre o conceito da história* (BENJAMIN, 1985), que propõe um resgate da história dos “vencidos”. A observação dessa proximidade na constituição da obra de Chico Buarque foi determinante na escolha do arcabouço teórico que nos auxiliará na análise da ficção desse autor.

⁴⁸ LEVINO, 2011.

⁴⁹ Observações feitas na banca de qualificação em 19 de março de 2014.

⁵⁰ COUTO, 1994.

⁵¹ Em julho de 2004, talvez em decorrência do uso pejorativo que foi feito dessa declaração de 1994, Chico Buarque afirmou não ser escritor, mas “um homem de música que escreve textos.” BUARQUE, 2004.

Azevedo, que, em seu blog, no dia 14/11/2010, publica o texto: “Querem que eu fale sério sobre o jabuti do sambista Chico Buarque? Pois não. Então vamos lá!”⁵²

É importante observar, nesse uso, certo tom de desprezo em relação ao sambista, que nos remete à interessante história do samba em nosso país. Afinal, esse ritmo popular era marginalizado – considerado uma expressão da cultura de negros, mestiços e vagabundos no final do século XIX – assim como o maxixe que Matilde sensualmente dança, provocando um misto de desprezo e fascínio em Eulálio Montenegro d’Assumpção, em *Leite derramado*. A transformação por que passou o samba que de ritmo maldito, proveniente dos cortiços e terreiros, foi tomado como símbolo da identidade nacional, ainda no início do século XX, é analisada no livro *O mistério do samba* de Hermano Viana.

Como nos informa Viana, citando artigo de Gilberto Freire publicado no *Diário de Pernambuco* em 1926, essa misteriosa e surpreendente transformação fez parte de um “movimento de valorização do negro”⁵³ no Rio de Janeiro. Essa valorização do negro, do mestiço e, por consequência, do samba deu-se por interferência dos modernistas brasileiros que, influenciados por Blaise Cendrars, segundo inúmeros autores,⁵⁴ aprenderam a respeitar as “coisas negras” e as “coisas brasileiras”. Entre esses intelectuais e eruditos estavam Gilberto Freire, Graça Aranha, Ronald de Carvalho, Américo Facó, Prudente de Moraes Neto, Guilherme de Almeida, Paulo Silveira e Sérgio Buarque de Holanda.

O pai de Chico Buarque adorava música popular e protagonizou junto com o amigo pernambucano, Gilberto Freire, um importante encontro entre o popular e o erudito no Rio de Janeiro de 1926. Nessa “noitada de violão”,⁵⁵ conforme nos informa Hermano Viana, estiveram presentes, de um lado, representantes da elite, da intelectualidade e da arte erudita: Gilberto Freyre, cuja formação foi essencialmente estrangeira e erudita; o promotor Prudente de Moraes Neto, neto de presidente, e o compositor clássico e pianista Luciano Gallet. Do outro lado, estavam representantes das camadas mais pobres e marginalizadas do Rio de Janeiro, os músicos negros ou

⁵² AZEVEDO, 2010.

⁵³ VIANNA, 1996, p. 19.

⁵⁴ Hermano Vianna atenua a influência de Cendrars, afirmando que, antes mesmo de sua chegada, a elite política e econômica paulista já experimentava juntamente com a “vanguarda” paulista, com a qual mantinha relações quando não de sangue, pelo menos cordiais, um cotidiano “nacionalista”. Encantados pelas “coisas brasileiras”, eles foram contaminados por um orgulho popular-nacional antes mesmo do encontro com o poeta francês. VIANNA, 1996.

⁵⁵ VIANNA, 1996, p. 20.

mestiços: Patrício Teixeira, Pixinguinha e Donga. Esse encontro foi armado por Sérgio Buarque e Prudente de Moraes Neto, para satisfazer o desejo do amigo pernambucano, em sua primeira visita à capital do Brasil, de ter “um contato direto com a música popular carioca, seus autores e executantes, especialmente negros.”⁵⁶ Hermano Vianna afirma que o encontro pode servir como “alegoria, no sentido carnavalesco da palavra, da ‘invenção de uma tradição’, aquela do Brasil Mestiço, onde a música e o samba ocupam lugar de destaque como elemento definidor da nacionalidade.”⁵⁷ Assim, quebrando a hierarquia erudito/popular, esses jovens modernistas, entre 1910 e 1920, deram uma contribuição fundamental para a consolidação de uma cultura nacional.

Chico Buarque, um jovem de classe média, educado nas melhores escolas de São Paulo, filho de intelectual, manteve-se nesse caminho aproximando o erudito do popular. Principalmente em suas primeiras canções, ele dá voz ao homem simples, ao sambista dos morros cariocas. Esse olhar em direção ao homem comum e, principalmente, procurando dar voz aos oprimidos é uma característica que estará presente em todas as fases de sua obra. Já no início de sua carreira, nas décadas de 1960 e 1970, o compositor mostra-se bastante próximo a Walter Benjamin das Teses *Sobre o conceito da história*, nas quais o filósofo propõe um resgate da história dos “vencidos”.

A observação de aspectos benjaminianos na obra buarquiana já foi abordada por muitos estudiosos da sua obra, e destacada, durante a elaboração dessa tese, por Ana Maria Clark Peres, que se dedica ao estudo da obra de Chico Buarque, e por Georg Otte, estudioso de Walter Benjamin, tornando-se assim determinante na escolha do arcabouço teórico que nos auxiliará na análise da obra desse autor.

⁵⁶ DANTAS, 1962, p. 195, apud VIANNA, 1996, p. 24.

⁵⁷ VIANNA, 1996, p. 20.

“Acenda o refletor, apure o tamborim...”: nasce um ídolo do samba

Biógrafos⁵⁸ de Chico Buarque informam-nos que por seu pai e sua mãe serem amantes de música, a casa onde ele cresceu era repleta de sons. Além de ouvir e cantar em companhia da esposa canções de Ataulfo Alves, Mário Lago, Lupicínio Rodrigues, Lamartine Babo, Pixinguinha, Benedito Lacerda, Herivelto Martins, Ary Barroso, Donga, Ismael Silva, Dorival Caymmi, Noel Rosa – um dos preferidos na casa dos Buarque de Holanda –, Sérgio marcou na memória dos filhos algumas canções em italiano ou russo que divertidamente entoava durante os serões em sua casa. O lar dos Buarque de Hollanda era também, como nos informa Regina Zappa,⁵⁹ embalado pelas músicas francesas de Edith Piaf, por quem Maria Amélia tinha paixão, Jacques Brel e Charles Aznavour.

Ecos desse efervescente ambiente musical são encontrados em toda sua obra, seja na forma de canções narrativas que, segundo alguns críticos, aproximam-no de Noel Rosa,⁶⁰ seja em canções como “Outros sonhos” que Chico afirma ter feito a partir de reminiscências de uma canção anônima que seu pai entoava:

Já “Outros Sonhos” surgiu a partir de versos anônimos que seu pai costumava cantar: “Soñe que el fuego heló/Soñe que La nieve ardia/Y por soñar lo imposible, ay, ay/Soñe que tú me querias: “Meu pai cantava muito isso quando eu era garoto, lembro muito disso e, depois, sumiu. De repente, volta e aquela ideia começa a ficar te perseguindo, “tenho de fazer essa música”, conta.⁶¹

Não é, portanto, de se estranhar que, ainda tão jovem, Chico, que aprendera música, sozinho e de ouvido – as aulas de música somente iniciaram em 1967, após um encontro com Jobim – tenha se tornado aquele que, segundo muitos textos publicados na época de “A banda”, teria a nobre missão de proteger a tradição do samba de outros ritmos musicais como o ie-ie-iê da Jovem Guarda, totalmente influenciado pela música estrangeira e pelo rock’n’roll. Exemplo dessa postura é a charge publicada no jornal *Última hora* em dezembro de 1966 denominada “Otavio, ie-ie-iê e samba.”⁶²

⁵⁸ Os dados biográficos aqui narrados foram colhidos de obras de Regina Zappa e Humberto Werneck. Trata-se de uma paráfrase do trabalho desses autores.

⁵⁹ ZAPPA, 2011, p. 50

⁶⁰ Apud ZAPPA, 2011, p. 69.

⁶¹ BUARQUE, 2006 b.

⁶² Apud. ZAPPA, 2011, p. 176.

Chico Buarque surgiu no cenário cultural brasileiro quando contava apenas 20 anos. No entanto, conforme nos informa a mesma biógrafa,⁶³ apesar de considerar como marco zero de sua carreira musical uma composição de 1964, “Tem mais samba”, a primeira canção foi composta aos quinze anos de idade: “Canção dos olhos”. Criou também “Anjinho de papel”, cuja ingenuidade, segundo Humberto Werneck, “já lhe causava rubor quando entrou na FAU, aos dezoito anos.”⁶⁴ Na Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, mergulhou num “fervedouro de música popular brasileira.”⁶⁵ Em pouco tempo, trocou as aulas de arquitetura, para a qual percebeu não possuir grande habilidade, pelo Sambafo: um “forrobodó etílico-político-musical.”⁶⁶

Assim, quase por acaso, teve início sua carreira musical. No ano de 1965, Chico Buarque compôs diversas canções (“Desencontro”, “Madalena foi pro mar”, “Meu refrão”, “Olê olá” “A Rita” e outras) que caíram no gosto do público, dando-lhe certa significância nos meios musicais de São Paulo. Mas o grande impulso em sua carreira foi dado quando, a convite de Roberto Freire, musicou o poema *Morte e vida Severina*, de João Cabral de Melo Neto, que seria encenado pelo grupo *Tuca – Teatro da Universidade Católica de São Paulo*. A peça fez um grande sucesso, consagrando-se no Brasil e arrebatando os prêmios de crítica e público no *IV Festival de Teatro Universitário de Nancy*, na França.

Como consequência dessa aventura, a presença de Chico Buarque se tornou constante no teatro brasileiro nas décadas de 1960 e 1970 com as peças *Roda-viva* (1967), *Calabar* (1973), *Gota d’água* (1975) e *Ópera do malandro* (1978). Muitas canções que compunham esses espetáculos adquiriram autonomia em relação às peças e se tornaram grandes sucessos fora dos tablados: é o caso de “Folhetim” e “Geni e o zepelin”, ambas compostas para a peça *Ópera do malandro*, assim como “Sem fantasia” (1967), que foi criada para a peça *Roda Viva*, e “Ana de Amsterdã”, “Cala a boca, Bárbara”, “Tatuagem” e “Bárbara”, para a peça *Calabar* (1973-1974).

No entanto, a entrada definitiva para “o primeiro time do samba”⁶⁷ deu-se, antes disso, após o estrondoso sucesso de “A banda” (1966), que o transformou do dia para a noite numa “unanimidade nacional”, segundo expressão criada por Millôr Fernandes. Elogios inundaram a imprensa da época iniciando a construção de uma

⁶³ ZAPPA, 2011.

⁶⁴ WERNECK, 2006, p. 33.

⁶⁵ Ibidem, p. 35.

⁶⁶ Ibidem, p. 35.

⁶⁷ Manchete da reportagem escrita por Carlos Acurio que dá destaque a Chico Buarque e compara-o a Noel Rosa. cf. ZAPPA, 2011, p. 122-123.

imagem de bom moço, porta-voz das esperanças e desesperanças de uma geração. Essa imagem o acompanharia ainda durante algum tempo.

Muitas composições vieram depois, várias delas feitas por encomenda – aspecto de sua produção enfatizado por Humberto Werneck⁶⁸ – para fazer parte da trilha sonora de filmes, como *Joana francesa* (“Joana francesa”), *Bye bye Brasil e Dona Flor e seus dois maridos* (as três versões de “O que será?”). Outras foram criadas, também por encomenda, para alguma intérprete, como “Com açúcar e com afeto” (1966), primeira canção em que o eu-lírico é uma mulher, a pedido de Nara Leão; ou “Bastidores” (1980) que, apesar de muitos afirmarem ter sido feita para Cauby Peixoto – sua interpretação consagrou a canção –, foi, na verdade, composta para sua irmã Cristina. Já “Folhetim”, segundo o compositor,⁶⁹ assim que terminada, tinha a cara de Gal Costa e “Olhos nos olhos”, a de Maria Bethania. Chico Buarque também relata que muitas das famosas canções no feminino surgiram da mistura, em sua cabeça, da encomenda do personagem, da atriz e da cantora que ele gostaria que as gravasse.

Sua capacidade de tocar a sensibilidade feminina, expressando o que as mulheres desejam dizer, e a construção de diferenciados perfis femininos são marcas profundas de seu cancionário, que há longa data chamam a atenção da crítica e do público. Entretanto, o próprio Chico Buarque afirma, em entrevista a Carlos Calado, para a revista *Marie Claire*, que a repetição frequente do lugar-comum “profundo conhecedor da alma feminina” o incomoda, justificando que considera que “isso tem uma importância menor, inclusive porque está na tradição da música popular brasileira.” E completa: “Antes de fazer minhas canções, eu já conhecia canções de Assis Valente ou de Ary Barroso no feminino. Isso não é nenhuma novidade.”⁷⁰

Apesar do incômodo e da irritação que a referência ao assunto provoca no letrista, as “mulheres de dentro”⁷¹ de Chico Buarque chamam tanto a atenção do público e da crítica, porque perscrutam apaixonadamente a alma feminina em busca do entendimento de um mistério que jamais se descortina. Esse mesmo incômodo o levou a dizer provocadoramente em uma entrevista:⁷² “Eu é uma moça”. Sugestiva afirmação que ao mesmo tempo em que alude a Rimbaud, “Eu é um outro”, aponta para a

⁶⁸ WERNECK, 2006, p. 98.

⁶⁹ cf. ZAPPA, 2011, p 307.

⁷⁰ BUARQUE, 1999.

⁷¹ Depoimento de Caetano Veloso, apud CHICO, 2005.

⁷² MACHADO, 2006.

capacidade do compositor de travestir-se e, como um *ghost writer*, dar voz, principalmente, aos marginalizados: a mulher, a prostituta, o operário, o pivete, o sem-terra, o homem comum, o João-ninguém e o cidadão sufocado por um governo ditatorial e injusto sobretudo nos anos de 1970.

Chico Buarque também nega esse rótulo de “profundo conhecedor”, afirmando que, ao contrário disso, a alma feminina é para ele um grande mistério que lhe aguça a curiosidade. O compositor admite toda a sua admiração pela mulher, cujos intrigantes comportamentos a envolvem numa aura de mistério que tanto o seduz. Diante disso, é possível especular que, talvez, seu primeiro contato com algum desses motivos tenha ocorrido num peculiar episódio da infância, que o próprio Chico narra entre risos, ao ser questionado sobre seu relacionamento com a mãe. É o episódio do soneto vencedor do concurso do Dia das Mães, uma já incipiente amostra de seu talento literário, que foi relatado a Marcella Franco, na revista *Ocas* de julho de 2004:

Minha mãe, por exemplo, odeia Dia das Mães. Como ela não gosta de dias em geral, tipo Dia da Secretária, essas coisas. (...) E minha mãe é antiga, ela viu quando essa história de Dia das Mães começou, os americanos trazendo essa tradição para cá. Então ela não acha graça, mesmo. E eu era garoto, um dia chegaram as preparações para o tal dia, e a professora de português resolveu fazer um concurso de redações. Quem ganhasse ganhava uma caixa de bombons e um buquê de flores para a mãe. Eu fiz um soneto, e com esse soneto ganhei a competição. (...) Enfim, aí ganhei esse concurso e cheguei em casa feliz da vida. Minha mãe gritou: “O que é isso? Que bobagem de Dia das Mães! Como é que você ganhou essas flores?” E eu respondi: “Com esse soneto que eu fiz para você.” [ri muito] Aí ela leu o soneto, ficou ofendidíssima e jogou fora. Ela não quis entender como uma peça de ficção dirigida a uma mãe fictícia, ela levou para o lado pessoal [risos]. Mas a verdade é que lá em casa éramos muitos filhos, e nunca fui paparicado. Só minha babá me paparicava.⁷³

O tom de perplexidade melancólica que, apesar dos risos, o autor apresenta nesse relato, principalmente, no comentário final, denuncia a frustração do menino diante de seu possível, como já foi dito, primeiro contato com o enigma da alma feminina. Afinal, citando Adélia Bezerra de Meneses, “O que quer a mulher? (*Was will*

⁷³ BUARQUE, 2004.

das weib? – a pergunta irrespondida que se fez Freud em carta a Marie Bonaparte, ressoa singularmente na alta poesia de Chico Buarque”.⁷⁴

Um eterno alumbramento

Um dia eu vi uma moça nuinha no banho
Fiquei parado o coração batendo
Ela se riu
Foi meu primeiro alumbramento.

Alumbramento. Manuel Bandeira

As mulheres são uma temática recorrente na obra de Chico Buarque desde o início de sua carreira, uma temática que ele jamais abandonou e que, juntamente com o amor, predominou em seu CD *Chico* (2011) com canções como “Essa pequena”, “Sinhá” e “Nina”. Sua vasta obra, constituída de canções, peças teatrais, roteiros cinematográficos, história infantil, crônicas, conto e, mais recentemente, os romances, apresenta uma imensa galeria de mulheres que há décadas são engendradas como tentativas [frustradas?] de decifrar o mistério que, como faz questão de anunciar, a mulher é para ele:

Há sempre para mim um grande mistério na alma feminina, eu tenho uma grande curiosidade em relação à mulher, a forma como ela pensa... eu sou um voyeur, um “vedor”, gosto de ver como elas se movem, como elas raciocinam, como elas reagem diante das coisas...é sempre uma surpresa para mim, pois por mais que se fale...há coisas que permanecem numa zona de mistério...eu me considero um grande desconhecedor da alma feminina... eu sou muito curioso exatamente por desconhecer, por querer saber, querer entender e não entender nunca...⁷⁵

Instigado por essa curiosidade em relação ao universo feminino, Chico Buarque, como um *voyeur*, mira, há décadas, a mulher de vários ângulos e tenta abarcá-

⁷⁴ MENESES, 2000, p. 15.

⁷⁵ BUARQUE, 2005.

la em todas as direções. Nessa tarefa, com grande recorrência, o compositor assumiu o ponto de vista feminino traduzindo com grande fidelidade o sentimento da mulher que dá a volta por cima após o abandono e a humilhação (“Olhos nos olhos”), da mãe do marginal (“Meu Guri”) ou da mulher que se assume igual ao homem em direitos e defeitos (“Sob medida”).

Dessa forma, engendrou uma extensa e variada galeria de personagens femininas que, principalmente nas canções, se contrapõem umas às outras. Assim, encontramos em sua obra mulheres que, segundo Adélia de Bezerra Meneses, representam o princípio do prazer, inaugurando a ordem da festa, da transgressão do regulamento – as chamadas “órficas ou prometéicas”⁷⁶ –, como nas canções “Madalena foi pro mar” (1965) e “Deixe a menina” (1980). Estas se contrapõem às “mulheres domésticas”,⁷⁷ que vivem sem consciência do próprio desejo como “versões tupiniquins das ‘Mulheres de Atenas’”,⁷⁸ presentes em “Com açúcar e com afeto” (1966), “Cotidiano” (1971) e “Feijoadada completa” (1977). A mesma autora também faz referência às mulheres que vivem a dolorosa experiência da “maternidade ferida”, ao se depararem com a morte de seus filhos em canções como “Angélica” (1977) e “O meu guri” (1981). Por sua vez, estas também vêm a se contrapor às “mães desnaturadas” de “Curuminha” ou “Você, você”. Há também aquelas mulheres que, segundo a autora, articulam “o discurso da dissimulação e da perfídia insidiosa, aquelas que sob o beijo destilam o veneno e sob o afago ocultam o desprezo”⁷⁹ presentes nas canções “Sob medida” (1979) e “Se eu fosse o seu patrão” (1977-1978). Neste mesmo polo, encontramos as prostitutas, “Ana de Amsterdam” (1972) e as manipuladoras, “Folhetim” (1977-1978). Aquelas que de sua janela veem a vida passar, como “Januária” (1967), “Carolina” (1967) e a moça feia de “A banda” (1966), são opostas às mulheres que vivem intensamente a paixão e a luta como Bárbara e Joana da peça *Calabar, o elogio da traição* (1972-1973). Não se pode deixar de falar, igualmente, das intensas mulheres que se aniquilam, como o eu lírico de “Atrás da porta” (1972), ao serem abandonadas por seus amados, assim como, no outro extremo, as altivas a manter desafiadoramente os “Olhos nos olhos” (1976).

⁷⁶ MENESES, 2000, p. 43.

⁷⁷ Ibidem, p. 47.

⁷⁸ Ibidem, p.52.

⁷⁹ Ibidem, p. 70.

Também nos romances, caminho que Chico Buarque vem trilhando desde 1991 e que tem provocado reações diversas de público e de crítica, a mulher é uma figura marcante. Essas personagens estão sempre acompanhadas de seu duplo e os protagonistas masculinos, em sua errância, transitam entre elas numa busca que se mostra infrutífera e angustiante. São imagens evanescentes que eles tentam inutilmente alcançar, assim como o conhecimento sobre elas que Chico Buarque parece estar à procura há longa data. Como veremos, as personagens, principalmente as engendradas a partir de 1990, trazem em sua própria constituição faces que se contrapõem, denotando sua multiplicidade e o enigma insondável do que seja a mulher.

Talvez por viver imerso no universo feminino, o seu mistério tenha atraído o autor desde muito cedo. Viver basicamente rodeado por mulheres, provavelmente, trouxe-lhe importantes informações para suas criações. Segundo Zappa, na infância, Chico Buarque tinha maior proximidade com as irmãs que com os dois irmãos. Na convivência doméstica, havia também a babá, segundo ele, como já citado, “a única que o paparicava”, e a mãe Maria Amélia que administrava a casa com mãos de ferro para que o marido tivesse sossego para se dedicar ao trabalho intelectual em seu “território sagrado”⁸⁰: o escritório.

A mesma biógrafa, abordando a alternância que existe entre música e literatura na vida de Chico Buarque, permite que se infira a possibilidade de a literatura ser uma herança paterna e a música uma herança materna: havia a biblioteca do pai, os livros espalhados por toda casa, as leituras na voz do pai. E havia também o piano da mãe, o radinho da babá, os saraus musicais organizados pelos pais.⁸¹ Entretanto, em nosso entender, essa delimitação de campos do conhecimento não procederá, tendo em vista que assim como Sérgio tinha uma ligação muito forte com a música – não podemos nos esquecer da importante contribuição deste para a valorização do samba, em *O encontro* narrado por Hermano Viana e já mencionado anteriormente – Maria Amélia era uma mulher de muitas leituras, fortes convicções e bastante politizada.

Depois do episódio do soneto vencedor, já citado, talvez o segundo mais marcante encontro com o misterioso universo feminino, gerador de perplexidade e encanto, deu-se na França. Foi em uma viagem a passeio com a família, quando moravam na Itália em virtude da atividade profissional de Sérgio: cátedra de estudos brasileiros na Universidade de Roma. Na “Cidade Luz”, o menino de 10 anos teve uma

⁸⁰ BUARQUE, 1992 b.

⁸¹ *Ibidem*, p. 402.

grande revelação, “um grande alumbramento”. Chico conta que o que mais o fascinou em Paris foi ver mulher nua, pois naquela idade ele jamais tinha visto uma mulher pelada:

Não digo mulheres inteiramente nuas, mas tinha fotos de mulheres de peitos de fora nas bancas de revista. Nós passeávamos à noite pelo Moulin Rouge, perto de Pigalle, e naquelas casas noturnas e cabarés havia fotos de mulheres quase totalmente nuas. Eu nunca tinha visto nada parecido, nunca tinha visto peito na minha vida. Na verdade, só os das minhas irmãs, mas isso não contava, elas não tinham peito, eram mais novas que eu. Então aquele menino ficou deslumbrado com aquela coisa.⁸²

Paris manteve-se como uma importante referência na vida do compositor. É onde ele possui um apartamento no qual passa grandes temporadas, principalmente, quando necessita de tranquilidade para escrever. O autor comenta que leva uma “vida mais ou menos simples, prosaica”⁸³ em Paris. E não é de se surpreender que a cidade tenha sido o cenário escolhido para a produção de alguns DVDs da série retrospectiva da obra de Chico Buarque, principalmente o *À flor da pele*, sobre a temática feminina em sua obra, e *Romance* que, ao tratar do tema amor, não deixa, necessariamente, de abordar a mulher e suas várias faces. Por tudo isso, não seria incorreto afirmar que a imagem da mulher, na obra de Chico Buarque, está intimamente relacionada ao estrangeiro, principalmente, à cidade de Paris.

Dessas lembranças – que assinalam uma profunda ligação entre a temática do feminino e do estrangeiro em suas produções – surgiram muitas músicas. Uma delas é a canção “Joana Francesa” (1973), que se destaca por ser a primeira vez⁸⁴ em que a língua estrangeira entrou mais claramente em suas composições. A canção é interpretada, na abertura da película, por Jeanne Moreau, que vive o papel de uma dona de bordel no filme homônimo:⁸⁵

Tu ris, tu mens trop
Tu pleures, tu meurs trop
Tu as le tropique
Dans le sang et sur la peau

⁸² Apud. HOMEM, 2009, p. 310.

⁸³ No DVD *À flor da pele*. BUARQUE, 2005.

⁸⁴ PERES, notas de aula, 2009.

⁸⁵ *Joana Francesa*, 1973. O filme escrito e dirigido por Carlos Diegues, com direção musical de Chico Buarque e Roberto Menescal, foi produzido pela Zoom Cinematográfica e Nei Sroulevich e lançado em 1973.

Geme de loucura e de torpor
 Já é madrugada
 Acorda, acorda, acorda, acorda, acorda

Mata-me de rir
 Fala-me de amor
 Songes et mensonges
 Sei de longe e sei de cor

Geme de prazer e de pavor
 Já é madrugada
 Acorda, acorda, acorda, acorda, acorda

Vem molhar meu colo
 Vou te consolar
 Vem, mulato mole
 Dançar dans mes bras
 Vem, moleque me dizer
 Onde é que está
 Ton soleil, ta braise

Quem me enfeitiçou
 O mar, marée, bateau
 Tu as le parfum
 De la cachaça e de suor
 Geme de preguiça e de calor
 Já é madrugada
 Acorda, acorda, acorda, acorda, acorda

Ana Maria Clark Peres, em *A França de Chico Buarque*, destaca o verso “O mar, *marée, bateau*” no qual “podemos ler tanto palavras soltas relacionadas ao contexto marítimo (mar, maré, barco), quanto escutar uma frase em português relacionada a esse contexto: “O mar m’arreatou.”⁸⁶ Essa leitura interessa-nos de perto por aludir a uma aproximação entre a temática do feminino e o elemento mar que surge com bastante reincidência na obra do autor/compositor.

Os versos dessa canção, segundo Peres, denunciam também uma atração pelo estrangeiro, que se tornará frequente na mistura do português e outras línguas, principalmente o francês, em suas produções posteriores. Exemplo disso é a “Canção de Pedroca” (1979), também analisada pela autora. Peres destaca que “é pela via da paixão que a mistura França/Brasil se dá, o que retoma de alguma forma o erotismo ou o alumbramento diante do enigma do feminino que marca a primeira viagem de Chico à capital Francesa.”⁸⁷ Essa ligação entre Paris e o enigma feminino possibilita-nos pensar

⁸⁶ PERES, 2009, p. 23.

⁸⁷ *Ibidem*, p. 24.

na existência de uma sobreposição entre a imagem da mulher e da cidade que será abordada no quinto capítulo desta tese.

Ecos do cinema francês também estão presentes nas abordagens que o autor e compositor faz do universo feminino. Chico revela que na adolescência, com 15, 16 anos, ele e seus amigos “com jeitinho” conseguiam entrar no cinema para assistir a filmes franceses proibidos aos menores de 18 anos: para “ver Martine Carol e aquelas atrizes francesas, e mais tarde a Brigitte Bardot, nuas. E [isso] só existia em filme francês.”⁸⁸ Composta a partir dessas reminiscências da adolescência *As atrizes* (2006), mais uma vez, aproxima as temáticas do enigma feminino, do estrangeiro e da cidade de Paris.

Surgiram outras
 Naturalmente
 sem nem olhar a minha cara
 tomavam banho
 na minha frente
 Para sair com outro cara
 Porém nunca me importei
 Com tais amantes
 Os meus olhos infantis
 Só cuidavam delas
 corpos errantes
 Peitinhos assaz
 Bundinhas assim
 com tantos filmes
 Na minha mente
 É natural que toda atriz
 Presentemente represente
 Muito para mim.

A presença do cinema – sua linguagem e recursos – também se faz fortemente presente em seus romances pelo predomínio do olhar, que conduz o autor e o leitor nas aventuras de seus inadaptados protagonistas, uma temática que também será retomada posteriormente.

⁸⁸ HOMEM, 2009, p. 310.

Rondando o universo literário

Apesar de ter realizado seu ingresso no mundo dos romances somente aos 47 anos de idade, com o livro *Estorvo* (1991), a literatura foi o berço artístico de Chico Buarque. De lá foi sequestrado,⁸⁹ conforme ele mesmo conta, quando aos quinze anos, inspirado principalmente pela música de João Gilberto, “Chega de saudade”, começou a compor.

Porém, muito antes disso, sua veia literária já se manifestara nos enredos que criava para o cinema de caixa de sapato e nas histórias em quadrinhos que produzia com frequência em sua infância, conforme relato de Regina Zappa.⁹⁰ Ela também nos informa que, em Roma, sua habilidade como contador de histórias causou forte impressão em sua professora americana que, ao se despedir do aluno, em 1954, escreveu-lhe uma carta dizendo que “um dia ainda leria um romance ‘written by Francisco Buarque de Hollanda.’”⁹¹ Além disso, escreveu crônicas que foram publicadas no jornal *Verbâmidas* quando ainda estudava no colégio Santa Cruz.⁹²

De acordo com Zappa, o próprio autor, em várias situações, diz que sua vocação literária é anterior à música. Leitor assíduo desde tenra idade, influenciado pelo pai, o intelectual Sérgio Buarque de Holanda, Chico Buarque começou cedo a leitura de clássicos da literatura francesa, alemã e russa. Lia, sobretudo, em francês, autores que lhe eram indicados pelo pai, entre eles Flaubert, Celine, Camus, Sartre, Kafka, Dostoiévski e Tolstoi. Preferia a prosa à poesia, pois acreditava que seu “conhecimento de francês sempre foi suficiente para a prosa e insuficiente para a poesia.”⁹³ Foi somente mais tarde que se interessou por autores brasileiros. Apaixonou-se, sobretudo, pela obra de Guimarães Rosa e desejava escrever como ele, tanto que, em “Pedro pedreiro” (1965), uma de suas primeiras canções, arriscou um neologismo *à la* Guimarães: “Pedro pedreiro pensamento esperando o trem”.

⁸⁹ BUARQUE, 2005 b.

⁹⁰ ZAPPA, 2011.

⁹¹ BUARQUE, 1994 a.

⁹² Ana Maria Clark Peres, em seu artigo, *Chico Buarque e o futebol*, aborda esse lado cronista do autor, que voltou à tona em 1998 por ocasião da Copa do Mundo, realizada na França. Chico foi correspondente dos jornais “O Globo” e “O Estado de São Paulo” para os quais escreveu uma série de crônicas sobre o futebol. E antes, quando morou na Itália, de 1969 a 1970, e foi correspondente do jornal *O pasquim*. PERES, 2012, p. 15.

⁹³ BUARQUE, 1994 a.

Em entrevista a Josué Machado para a revista *Língua Portuguesa*, em 2006, Chico Buarque falou de seu grande desejo de ser escritor e de suas influências literárias:

No começo eu queria ser Rubem Braga, escrevia crônicas nos jornais do colégio. Depois quis ser escritor russo. Depois virei escritor francês, fui virando Flaubert, Zola, Proust, acabei sendo Céline, eu adorava Louis Ferdinand Destouches, dito Céline. Na Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, eu já estava para ser Kafka, quando um colega me disse para deixar de ser besta e me mandou ler em português. Foi mais ou menos nessa época que virei Guimarães Rosa. Depois virei músico e parei de ler. Também li muito Graciliano, Vinícius, Bandeira, João Cabral, muito João Cabral.⁹⁴

Segundo Zappa, aos 16 anos, “Chico rondava o universo musical sem se dar conta, ainda, de que o caminho da música já estava traçado. No entanto, já nessa época, ele acreditava que a literatura podia ser o seu destino natural.”⁹⁵ Afinal, o ambiente familiar no qual Chico se formou estava totalmente impregnado pela literatura.

Seu pai, Sérgio Buarque de Holanda, foi um intelectual dos mais ativos de sua geração. Por meio do trabalho de Júlia Silveira Matos,⁹⁶ tomamos conhecimento que antes mesmo de se consagrar como historiador, ele participou ativamente do Movimento Modernista, a despeito de morar no Rio de Janeiro e de não poder estar presente na Semana de Arte Moderna, ocorrida em 1922, em São Paulo, devido a uma prova de direito. Conforme comprovam correspondências⁹⁷ trocadas com Mário de Andrade, um grande amigo e incentivador, Ribeiro Couto e Tácido de Almeida, Sérgio participou da fundação e da divulgação da *Revista Klaxon*, o principal veículo do Modernismo, e era também o representante da revista no Rio de Janeiro. Nesta, em seu quarto número, chegou inclusive a publicar um conto de sua autoria, cuja qualidade e profundidade, segundo Júlia Silveira Matos,⁹⁸ foram muito elogiadas por Mário de Andrade e demais diretores da revista. No entanto, apesar de ter escrito mais algumas obras de ficção, posteriormente, publicadas nas revistas *Estética*, *Revista Nova* e outras,

⁹⁴ CHICO, 2006 a.

⁹⁵ ZAPPA, 2011, p. 44.

⁹⁶ MATOS, 2010.

⁹⁷ Ao todo são 7 correspondências analisadas por Júlia Silveira Matos em sua tese de doutorado *O ideário nacionalista nos escritos de Sérgio Buarque de Holanda e Assis Chateaubriand, 1929-1932*. Tese defendida em 2008 na PUCRGS.

⁹⁸ MATOS, 2010.

optou por permanecer na crítica literária, a qual jamais abandonou completamente. Chico Buarque, em entrevista exclusiva à *Folha de São Paulo*, em 1992, revelou que mesmo depois que deixou profissionalmente a crítica literária, seu pai continuou “interessado e atualizado, lendo todos os livros que saíam.” Ele também informa que, desde os tempos do colegial, levava seus escritos para o pai criticar, e Sérgio, seu primeiro crítico, com certa seriedade profissional, apontava as coisas de que gostava e o caminho a seguir: “você precisa ler mais...”⁹⁹

Sérgio Buarque era um devorador de livros, e a imagem que “ficou na cabeça de Chico Buarque e seus irmãos é ele sentado na poltrona de seu escritório, com os óculos na testa e um livro na mão.”¹⁰⁰ A casa era forrada de livros, que podiam ser encontrados até mesmo no banheiro. Sérgio lia desde Proust, Paul Valery, Paul Claudel, TS Eliot, Guilherme Apollinaire, André Breton, Fiodor Dostoiévski até as revistinhas da *Luluzinha*, que ficavam discretamente guardadas num caixote no canto do escritório, para o merecido descanso da leitura intelectual pesada.

De acordo ainda com Regina Zappa, ele também cultivava a amizade de grandes nomes do universo literário brasileiro como os “amigos do Norte”: José Lins do Rego, Luís Jardim, Graciliano Ramos e Raquel de Queiroz, que frequentavam seu apartamento, quando ainda moravam no Leme. Recebia também Manuel Bandeira, Rubem Braga, Antonio Candido, Fernando Sabino, Vinícius de Moraes, Francisco Assis Barbosa, Paulo Mendes de Almeida, Afonso Arinos, Arnaldo Pedrosa D’Horta e Rodrigo Mello de Andrade para noites animadas por muita conversa literária e música. Não é de surpreender, pois, que Chico Buarque tenha demonstrado já em suas primeiras produções, ainda na década de 1960, uma erudição notável. Afinal, desde muito jovem, respirava literatura e música em igual medida, sendo, portanto, o herdeiro de um enorme “capital cultural”, conforme teoriza Pierre Bourdieu:

cada família transmite a seus filhos mais por vias indiretas que diretas, um certo capital cultural e um certo *ethos*, sistemas de valores implícitos e profundamente interiorizados, que contribui para definir, entre outras coisas, as atitudes frente ao capital cultural e à instituição escolar.¹⁰¹

⁹⁹ BUARQUE, 1992 b.

¹⁰⁰ ZAPPA, 2011, p. 32.

¹⁰¹ BOURDIEU, 1989, p. 5.

Tais valores, segundo o mesmo autor, transmitem-se “de maneira osmótica, mesmo na falta de qualquer esforço metódico e de qualquer ação manifesta.”¹⁰² Trata-se de um capital “incorporado”,¹⁰³ que demanda um processo de inculcação e assimilação, cuja transmissão se dá de forma hereditária e sempre encoberta, até mesmo invisível. De acordo com Bourdieu, a precocidade no início de transmissão e acumulação, assim como a plena utilização do máximo de tempo disponível a serviço da aquisição de capital cultural máximo, implica em diferenças entre o capital cultural de uma pessoa ou de uma família e outras.

O mesmo autor refere-se a uma “nobreza cultural” que diz respeito ao nível cultural dos antepassados da primeira e da segunda geração e que também estaria estreitamente ligada à maior capacidade linguística das crianças provenientes das classes mais cultas. Essa influência se fará sentir tanto na riqueza, na finura e no estilo da expressão, quanto na aptidão de decifrar e manipular estruturas complexas, sejam elas lógicas ou estéticas, afinal, tal aptidão “parece função direta da complexidade de estrutura da língua inicialmente falada no meio familiar.”¹⁰⁴

Nesse sentido, cabe observar a ascendência de Chico Buarque, cuja linhagem cultural nobre vem de longa data. De acordo com Bartolomeu Buarque de Holanda,¹⁰⁵

desde o casamento entre Maria José e José Inácio Buarque em 1817, a família tem esse perfil intelectual. O interessante é que foi ela, uma escrava índia e analfabeta, que deu esse rumo. Todos seus filhos fizeram um curso universitário.¹⁰⁶

Sem falar da ascendência materna, que também lhe legou um importante capital cultural que constitui a singularidade desse artista multifacetado que desde a

¹⁰² BOURDIEU, 1989, p. 5.

¹⁰³ Idem, s/d.

¹⁰⁴ Idem, s/d.

¹⁰⁵ Bartolomeu Buarque de Holanda é autor do livro *Buarque: uma família brasileira* que saiu com selo da Editora Casa da Palavra em dois volumes: um romance histórico, com 200 páginas e um ensaio histórico genealógico constituindo uma obra de referência com 1.200 páginas, encarte com fotografias e documentos dos séculos 17, 18 e 19. Apesar de ser economista, o autor se dedicou a uma extensa pesquisa, desde o início da década de 70, em 15.000 documentos .

¹⁰⁶ Apud BELISÁRIO, 2010.

infância vive entre dois mundos, o da música e o da literatura, numa casa onde música e palavras inundavam o ambiente.

Nesse universo, a literatura foi o meio que Chico Buarque encontrou para tentar se afirmar diante de seu pai, era o jeito que ele encontrava de penetrar no “território sagrado”¹⁰⁷ paterno, onde Sérgio se recolhia cercado de livros. Chico conta que ele ia ao escritório e que o pai lhe indicava um livro ou outro, sem jamais impor nada, “mas a presença dele, daqueles livros todos, de certa forma despertavam curiosidade na gente.”¹⁰⁸ Ali conversavam sobre muitas coisas, exceto sobre história, que era a especificidade de Sérgio. Lembra-se do pai lhe falando sobre *Cem anos de solidão*, de Gabriel Garcia Marquez, e *Guerra e paz*, de Tolstoi, comentando empolgado o diálogo entre Turgueniev e Dostoievsky ou ainda recitando trechos inteiros de Guimarães Rosa.

A biblioteca paterna, com certeza, foi elemento importantíssimo na formação do escritor Chico Buarque. Afinal, como sugere Antonio Candido em *O recado dos livros*,¹⁰⁹ a metáfora da “biblioteca familiar” e, neste caso, ainda mais, a biblioteca paterna com toda a sua aura de autoridade e mistério, marca a formação intelectual de qualquer um. Nesse discurso proferido por ocasião da doação da biblioteca de Sérgio Buarque à UNICAMP, Candido vai falando dos livros deste como se, em camadas, analisando essa biblioteca fosse desvendando sua figura.

Porque o estudo de tais coleções vem a ser um instrumento útil para investigar a formação das mentalidades num dado momento histórico. *A evolução da cultura de um homem se evidencia nos livros que leu.* Através desta cultura é possível esclarecer a história intelectual de um período, pois a formação de uma biblioteca equivale geralmente à superposição progressiva de camadas de interesse, que refletem a época através da pessoa.¹¹⁰

Ele sugere a análise da biblioteca como método de estudo para investigar não só a história mental do indivíduo, ou seja, como se deu a formação de uma cultura pessoal, mas também como índice para o conhecimento de uma época. Embora não seja

¹⁰⁷ BUARQUE, 1992 b.

¹⁰⁸ Ibidem.

¹⁰⁹ CANDIDO, 2004, p. 234-241.

¹¹⁰ Ibidem, p. 236. Grifos nossos.

objetivo deste trabalho fazer uso desse método, pesquisar a biblioteca de Sérgio Buarque de Holanda, tal constatação é de extrema importância para nossa investigação. Afinal, é possível supor que os cacos com os quais Chico Buarque constrói, à semelhança de um mosaico, suas personagens femininas, em grande parte têm procedência nessas leituras de adolescência e juventude. Cacos que se uniram, em um grande caldeirão de criatividade, aos de personagens das tradicionais músicas da MPB ouvidas e cantadas em seu ambiente familiar, assim como aqueles oriundos de novas leituras literárias, da convivência ou observação cotidiana e da leitura dos jornais e revistas.

Nesse sentido, Anne Marie Gagnebin, no prefácio das *Obras escolhidas I*, de Walter Benjamin, fala-nos de “tendências ‘progressistas’ da arte moderna, que reconstroem um universo incerto a partir de uma tradição esfacelada (...)” Essas construções que se valem de restos, das ruínas da tradição são, segundo a autora, mais fiéis ao legado da tradição narrativa que as tentativas de recriar uma experiência coletiva (“*Erfahrung*”) a partir de experiências isoladas (“*Erlebnisse*”). Essa dimensão, segundo ela fundamental na obra de Benjamin, é a da abertura. Esse movimento de abertura em Benjamin, e posteriormente também em Umberto Eco, apoia-se na “profusão do sentido, ou, antes, dos sentidos” que vêm do seu não-acabamento essencial:

Movimento interno, representado na figura de Scheherazade, movimento infinito da memória, notadamente popular. Memória infinita cuja figura moderna e individual será a imensa tentativa proustiana, tão decisiva para Benjamin. Cada *história é ensejo de uma nova história*, que desencadeia uma outra, traz uma quarta, etc.; essa dinâmica ilimitada da memória é a constituição do relato, *com cada texto chamando e suscitando outros textos*.¹¹¹

Da mesma forma, em nosso entender, cada personagem buarquiiana chama e suscita outra, que chama outra e mais outra, comparecendo todas elas a um “encontro marcado” entre diferentes gerações no grande palco da literatura, como abordaremos mais adiante a partir do terceiro capítulo.

¹¹¹ GAGNEBIN, 1987, p. 13. Grifos nossos.

É também importante ressaltar que o acesso a uma grande quantidade de obras, nacionais e estrangeiras, por meio da referida biblioteca, não foi a única herança literária que Chico recebeu do pai. Ele acredita que tenha também herdado de Sérgio o intenso cuidado com o estilo: “existe um rigor formal na escrita de meu pai que procuro não desmerecer quando faço literatura.”¹¹² Esse cuidado e uma grande erudição literária já se manifestavam em muitos momentos anteriores a sua estreia como escritor de ficção, na carreira de Chico Buarque como letrista. A identificação da remissão à literatura em suas letras não é uma novidade, muitos estudiosos já evidenciaram esse diálogo com grandes clássicos não só da Literatura Brasileira, mas também de outros países. Entre eles se destacam José de Alencar em “Iracema voou”¹¹³ (1998), Gonçalves Dias em “Sabiá” (1968), Dante Alighieri em “Beatriz” (1982), Charles Baudelaire em “As vitrines” (1981), Guimarães Rosa em “Assentamento” (1997), Carlos Drummond de Andrade em “Querido diário” (2010), “Até o fim”(1978) e “Flor da idade” (1973) e Guy de Maupassant em “Geni e o Zepelin” (1977-1978), que traz vestígios do conto *Bola de sebo*, como também das prostitutas de Guimarães Rosa. Até mesmo Shakespeare em “Pedaço de mim” (1977-1978), segundo Reinaldo de Azevedo, que equivocadamente acusa o compositor de plágio.¹¹⁴

Faz-se necessária aqui a abertura de um parêntese para mostrar o raciocínio crítico do articulista da *Veja* nessa questão. Reinaldo Azevedo, em seu post intitulado *Pergunta a Chico Buarque: “Seria a angústia da influência uma frescura?”*, narra um descontraído encontro entre amigos à beira-mar, onde entre uma caipirinha e outra, de repente, o assunto Chico “caiu na roda.”¹¹⁵ Bastante conhecido por fazer intensas críticas ao trabalho de Chico Buarque como escritor, como já visto, Azevedo chega a confessar que como compositor “ele tem coisas legais”: “Gosto de algumas músicas.”¹¹⁶ Desafiado a citar uma, cantarolou os versos de “Pedaço de mim”: “Leva o vulto teu que a saudade é o revés de um parto/É arrumar o quarto de um filho que já morreu.” O jornalista Carlos Marchi, “um leitor bem razoável do bardo”,¹¹⁷ segundo Azevedo, surpreendeu a todos afirmando que a “imagem inegavelmente bonita” fora plagiada da peça *Vida e morte do Rei João*. Dias depois, cumprindo a promessa de provar o que

¹¹² BUARQUE, 1998 a.

¹¹³ FISCHER, 2004, p. 285-296.

¹¹⁴ AZEVEDO, 2011.

¹¹⁵ Ibidem.

¹¹⁶ Ibidem.

¹¹⁷ Ibidem.

dizia, enviou o trecho e “uma bela tradução” realizada por José Rubens Siqueira, do momento em que Constança diz sobre o filho morto a Felipe e Pandolfo. O fragmento se encontra na cena 4 do 3º ato:

Grief fills the room up of my absent child,
Lies in his bed, walks up and down with me,
Puts on his pretty looks, repeats his words,
Remembers me of all his gracious parts,
Stuffs out his vacant garments with his form.

Na versão de Siqueira:

Dor enche o quarto de meu filho ausente,
deita em sua cama, anda a meu lado,
sua graça assume, sua fala repete,
me faz lembrar todos os seus encantos,
preenche as roupas ocas com sua forma.

Diante do texto original, o articulista conclui o plágio sem maiores explicações: “Em suma, é o ‘revés de um parto’ (um bom achado, sem dúvida); é arrumar o quarto do filho que já morreu.”¹¹⁸

No entanto, de acordo com Moema de Castro e Silva Olival, plágio:

é aquilo que imita sem reorganizar, sem transformar, que imita por atitude de Xerox, por pobreza de proposta, por ausência de criatividade, por desconhecimento dos preceitos éticos e consequentemente desrespeito aos direitos de um autor.¹¹⁹

Embora os versos da canção de Chico Buarque remetam, também, à dor da ausência de um filho morto, que invade o coração materno quando esta entra em seu quarto e se depara com seus objetos pessoais, não se pode falar, em nenhum momento, em imitação ou em ausência de criatividade nos versos de Chico. Se a expressão “revés de um parto” é em suma, como afirma Reinaldo Azevedo, arrumar o quarto do filho que já morreu, o compositor criou uma expressão nova para abordar o sentimento outrora expresso por Shakespeare. O que significaria dizer que, num “ato dinâmico e

¹¹⁸ AZEVEDO, 2011.

¹¹⁹ OLIVAL, 1990.

enriquecedor de (re) criação do texto literário”,¹²⁰ ele encontrou uma nova forma de expressão. Pode-se falar neste caso, quando muito, de uma intertextualidade, no caso, uma alusão a Shakespeare, nunca de plágio. Intertextualidade que já foi demonstrada por muitos estudiosos da obra buarquiana como uma das principais características na construção de suas canções e romances.

Com relação a isso, Roberto Barbato Jr, em seu blogspot, no dia 24 de agosto de 2013, faz referência a uma entrevista concedida por Chico Buarque, logo após o lançamento do CD Carioca.¹²¹ Nesta, o compositor enfrenta o assunto das referências e plágios, inclusive discutindo as acusações de plágio na obra de Tom Jobim. Segundo o blogueiro, com serenidade, Chico afirma que na obra do maestro: “Não há citação de melodia, nem plágio, nem cópia, que eu acho que pode até acontecer inconscientemente.” Logo em seguida, o compositor cita uma série de referências que constituem seu recente trabalho à época entre elas “Porque era ela, porque era eu” que, segundo ele, nasceu da obra de Montaigne e “Dura na queda”(2000), cujo verso “a flor também é ferida aberta” foi uma pilhagem de Francis Ponge: “Isso é roubado do Ponge”. Chico Buarque também revela a forma como Tom Jobim encarava a questão, citando uma justificativa sarcástica e bem humorada do amigo: “Só se rouba a quem se ama”. Diante de tudo isso, Barbato Jr conclui seu artigo afirmando: “quando realmente desprovidas de intenção espúria, homenagens como as aqui citadas deveriam ser saudadas. Enriquecem nossas referências e nossa cultura.”¹²²

A questão do plágio é também largamente discutida por Michel Schneider, em *Ladrões de palavras*,¹²³ no qual cita vários autores e críticos consagrados da literatura ocidental, como Flaubert, cujas “reminiscências involuntárias e mimetismos inconscientes” são numerosos em sua obra. Ou Harold Bloom que vê na expressão plágio literário uma espécie de *oximoro*, afinal “se o plágio é o contrário da escrita literária, desta revela, também, a substância mais profunda.”¹²⁴ Barthes também, segundo Schneider, considera o texto moderno uma “citação sem aspas”, ou seja, uma série de citações anônimas. Alinha-se a esse pensamento Julia Kristeva para quem “todo texto se constrói como mosaico de citações, todo texto é absorção e transformação de

¹²⁰ OLIVAL, 1990, p. 153.

¹²¹ Embora o autor tenha afirmado que a tal entrevista estivesse disponível no site da *Biscoito Fino*, não conseguimos localizá-la, neste site nem no site de Chico Buarque ou do Instituto Tom Jobim.

¹²² BARBATO JR, 2013, p. 2.

¹²³ SCHNEIDER, 1990.

¹²⁴ SCHNEIDER, 1990, p. 36.

um outro texto.”¹²⁵ Também Jorge Luís Borges, cujo projeto de um livro único e sem autor evoca uma espécie de anonimato da escritura, afirma:

São os homens que inventam, não o homem. Cada qual chega à sua vez e à sua hora, apodera-se das coisas conhecidas de seus pais e as dispõe segundo novas combinações, depois morre, após ter acrescentado algumas parcelas à soma dos conhecimentos humanos que lega a seus filhos, uma estrela na Via Láctea. Quanto à criação completa de alguma coisa, eu creio impossível. O próprio Deus, quando criou o homem, não pôde ou não ousou inventá-lo: o fez à sua imagem e semelhança.¹²⁶

O contista argentino assinala, por meio de seu personagem Pierre Ménard, que “pensar, analisar, inventar” passam pelo critério de “entesourar antigos e alheios pensamentos.”¹²⁷

A concepção borgiana de literatura como um único e vasto texto escrito e reescrito por várias mãos ao longo dos séculos corrobora com nossa visão de literatura como um “imenso palco” no qual “irmãs desconhecidas” de diferentes épocas e realidades comparecem ao “encontro marcado” entre as gerações do passado e a nossa. Assim, a originalidade literária não diz respeito à origem, ao produto da genialidade daquele (pai) que pela primeira vez expressou esta ou aquela ideia, mas à capacidade de costurar (tal qual Penélope) diferentes e incessantes cortes e recortes dos antigos, num processo de fundação de sua própria origem.

Embarcando na nau literária: a pré-estreia literária

Mesmo depois de “sequestrado” para o terreno da música, sua veia literária ainda se fazia presente: no discurso “muito bem elaborado e recheado de ironias”,¹²⁸ que

¹²⁵ KRISTEVA, 2005, p. 64.

¹²⁶ SCHNEIDER, 1990, p. 147.

¹²⁷ BORGES, 2001, p. 38.

¹²⁸ ZAPPA, 2011, p. 73.

escreveu ao ser escolhido orador da turma na formatura do antigo científico; em seu primeiro conto *Ulisses*, em 1966; na novela pecuária *Fazenda modelo*, de 1974; na criação do livro infantil *Chapeuzinho Amarelo* (1979) e até mesmo em suas canções altamente narrativas cujos enredos e personagens fazem parte de nosso imaginário cultural.

Como já mencionamos anteriormente, sua produção no campo da literatura surgiu ainda na infância, atravessou a adolescência e chegou até a juventude. Quando, entre 1963 e 1964, época em que com o amigo Vallandro Keating trocava, segundo Regina Zappa, as aulas de arquitetura por bossa-nova nos porões da FAU, escreveu o conto-poema *A bordo do Rui Barbosa*. Este narra a história da dificuldade do marinheiro João de se comunicar com sua amada Conceição em decorrência do analfabetismo de ambos. Com ecos distantes da *Quadilha*, de Carlos Drummond de Andrade, o poema pode ser visto como uma bem humorada denúncia do alto grau de analfabetismo da população brasileira.

A bordo do Rui Barbosa

O marinheiro João
 Chamou seu colega Cartola
 E pediu
 Escreve pra mim uma linha
 Que é pra Conceição
 Tu é anarfa? Disse o amigo
 E sorriu com simpatia
 Mas logo depois amoitou
 Porque era anarfa também
 Mas chamou Chiquinho
 Que chamou Geraldo
 Que chamou Tião (...)

Esse conto-poema já prenunciava a preferência do escritor pelos desprivilegiados e a presença da fala do povo ao lado de uma tentativa de apuro técnico que caracteriza o “par de oposição erudito/ popular”,¹²⁹ que tão fortemente marca a produção de Chico Buarque tanto nas canções como na literatura, e a incomunicabilidade, que, como veremos, marca o conflito dos protagonistas de seus romances.

¹²⁹ PERES, 2011, p. 53-80.

Uma Penélope brasileira

O conto *Ulisses* foi lançado em 1966, no primeiro *Songbook, A banda*, junto a manuscritos de letras de música, e também na página três da edição de 30 de julho de 1966 do Jornal *O Estado de São Paulo*, ao lado de artigos dos consagrados Augusto de Campos e Otto Maria Carpeaux, assim como de um soneto de Paulo Hecker Filho. Esse texto é mais uma mostra incipiente das enigmáticas personagens femininas que povoarão os romances de Chico Buarque e que se constituem de restos de outras personagens canônicas ou não.

O protagonista do conto é um personagem bastante diferente do grande herói mitológico. Trata-se de um homem comum, um mero vendedor de virabrequins e rolamentos, com “a barriga mole de guardar cerveja, [e] os dedos curtos de contar dinheiro.”¹³⁰ Ulisses volta de viagem sem nenhuma grande aventura para contar, “como se a vida fosse um mau negócio”. Chegando a sua casa, ele se depara com Penélope, que lhe é totalmente indiferente e que se entrega mecanicamente a tecer um interminável tricô. Tal qual a personagem feminina da canção “Ela e sua janela”, também de 1966, Penélope permanece passiva e resignada em viver uma relação que não a satisfaz, esperando pela volta do marido, olhando tristemente pela janela a vida que passa lá fora, uma vida que ela não vive. Essa versão brasileira em nada lembra a ardilosa e apaixonada esposa da epopeia que, a fim de poder esperar pela volta do marido, tecia durante o dia para desfazer todo o trabalho durante a noite.

Ulisses procura e procura, dentro dos olhos da amiga. Mas qual, nem sequer um desprezinho. É, Ulisses pode chorar todas as lágrimas, que Penélope estará impermeável. Ulisses pode berrar, pular, bater...Inútil! Só lhe resta um longo bocejo de desespero.¹³¹

Exasperado, o Ulisses de Chico Buarque busca, de todas as formas, alcançar essa mulher muda e petrificada, que se mantém distante e apática diante de todos os seus esforços, oposta às “Mulheres de Atenas”, que “se perfumam, se banham com leite,

¹³⁰ BUARQUE, 1966.

¹³¹ *Ibidem*.

se arrumam” para esperar o retorno de seus amados. Atada a um papel de esposa, essa mulher insatisfeita, cansada, possivelmente, das andanças, das ausências e das traições do marido, caso “outro moreno/ Jog[ue] um novo aceno/ E uma jura fingida”, possa também abandonar sua janela e “viver duma vez/a vida.”¹³² Por fim, o pobre Ulisses “perde o fôlego” e se curva à rotina e a sua mediocridade: “afinal, amanhã é preciso trabalhar”(…), “e adormece ali mesmo, de galochas.”

Esse conto, em consonância com algumas músicas da época, como “A Rita” (1965), “Madalena foi pro mar” (1965), “Carolina” (1967) e a já citada “Ela é sua janela”(1966), apesar de apresentar voz ou protagonismo masculino, tem como elemento de destaque a mulher, principalmente, a mulher inalcançável, introduzindo, também, essa temática que será uma recorrência em toda a sua obra.

Quase quatro décadas depois, ecos dessa mesma personagem ressurgirão no romance *Budapeste*, dessa vez, uma Penélope novamente dedicada e apaixonada: “zelosa dos meus escritos, só ela os sabia ler, mirando-se no espelho, e de noite apagava o que de dia fora escrito, para que jamais cessasse de escrever meu livro nela”.¹³³ Essa passagem interessa-nos sobremaneira, pois remete à proximidade entre o fazer de Penélope e a produção literária, referência já bastante explorada pela crítica literária, acrescida de novos elementos como o erotismo do corpo feminino e o espelhamento que serão amplamente explorados nesta tese. Por falar em Penélope, em *A traição de Penélope*, Lúcia Castelo Branco lembra que “diz-se do feminino que ele se permite apenas precariamente entrever. E, no entanto, de sua invisibilidade o feminino nos olha e seu olhar é o olhar da sedução”.¹³⁴ Essa invisibilidade do feminino constitui o seu enigma que o autor busca inutilmente desvendar em vários momentos de sua obra.

Mesmo sendo considerado pouco original – o próprio autor refere-se ao conto como “fraquinho”¹³⁵ e admite a necessidade de melhorar sua escrita ficcional –, nessa tentativa de traduzir o mito de Ulisses para as odisseias cotidianas, percebe-se que a preocupação de Chico Buarque com a palavra já estava presente nessa pré-história literária. É o que sugere a riqueza de recursos estilísticos para evidenciar a mediocridade de Ulisses e o desgaste da relação conjugal. Expressões como “barriga mole de guardar

¹³² BUARQUE, “Ela e sua janela”, 1966. Todas as canções de Chico Buarque utilizadas neste trabalho possuem a mesma fonte, o site *Chico Buarque*, organizado por Wagner Homem, por isso, constarão nas notas o nome autor, nome da música e data.

¹³³ Idem, 2003, p. 40.

¹³⁴ CASTELO BRANCO, 1994, p. 12

¹³⁵ ZAPPA, 2011, p. 156.

cerveja”, “dedos curtos de contar dinheiro”, “paletó triste”, “chapéu sem mágica” e “Ulisses pode chorar todas as lágrimas que Penélope estará impermeável” trazem poesia à narrativa e aproxima-a de suas já consagradas composições musicais. Insinuando que Chico Buarque parecia já seduzido pelas “mil faces secretas sob a face neutra”¹³⁶ das palavras que como a esfinge o desafiava: “Trouxeste a chave?” Afinal, como ele próprio afirma em entrevista antiga, “Tudo o que é ligado à palavra me interessa.”¹³⁷ Nesse sentido, Alexandre Amorim, em *Brincando no quintal das palavras*, observa: “as técnicas narrativas se mostravam como um desafio ao autor, metucioso já em suas primeiras obras.”¹³⁸

Vida de gado: um desabafo

Vocês que fazem parte dessa massa,
que passa nos projetos, futuro
É duro tanto ter que caminhar
E dar muito mais que receber.
E ter que demonstrar sua coragem,
A margem do que possa aparecer
E ver que toda essa engrenagem
Já sente a ferrugem lhe comer.

Admirável gado novo. Zé Ramalho

Ainda nos anos 1970, Chico Buarque se entregou a sua terceira incursão pelo tão desejado mundo da literatura. Na Itália, onde permaneceu por alguns meses com a família em autoexílio, o autor começou o projeto de escrever seu primeiro livro. Segundo Regina Zappa, a “novela pecuária”¹³⁹ *Fazenda Modelo* foi terminada no Rio, após seu retorno ao Brasil e publicada em 1974. Trata-se de uma alegoria do Brasil da ditadura, escrita com “muito bom humor e sofisticada ironia.”¹⁴⁰

¹³⁶ ANDRADE, 1987.

¹³⁷ Apud BOLLE. In: MENESES, 1980, p. 97.

¹³⁸ AMORIM, 2004.

¹³⁹ cf. ZAPPA, 2011, p. 303.

¹⁴⁰ ZAPPA, 2011, p. 303.

A novela foi bastante criticada,¹⁴¹ principalmente, por sua associação direta à obra *A revolução dos bichos* de George Orwell.¹⁴² Chico Buarque ainda tentou se esquivar da comparação, em 1975 numa entrevista a *O Pasquim*,¹⁴³ afirmando que jamais lera a obra em questão, mas não lhe foi dado muito crédito, tendo em vista que era já amplamente reconhecido como voraz leitor e possuidor de uma grande erudição estrangeira.

Conforme relato de Regina Zappa, Chico também reconhece que esse não foi um bom livro e se justifica dizendo que isso se deve ao fato de a obra ter sido escrita “por um outro tipo de necessidade, porque não podia escrever música, foi escrito com raiva.”¹⁴⁴

Regina Zilberman, entretanto, possui uma visão positiva da novela, acreditando que esta permanece, ainda em nossos dias, bastante atual:

O Brasil da *Fazenda modelo* pode ser hoje menos autoritário; contudo, não é menos dependente, nem mais rico ou igualitário. Logo, a novela não diz respeito apenas a um período da história brasileira, e sim à trajetória no tempo, assinalada pela exploração e submissão das chamadas no livro “classes menos favorecidas”, metaforizadas, tal como na canção de Geraldo Vandré, pela docilidade e servilismo do gado vacum.¹⁴⁵

Além desse aspecto atemporal da novela e do cuidado no trato com a palavra, aspecto também destacado pela autora, é digno de menção o relato, que tem como personagens bois e vacas, tocar na questão do erotismo feminino na voz da vaca Aurora:

De novo. Me machuca, filho, me dói, seu desgraçado, me xinga a sua rampeira. Como naquele tempo, anjo, que você me enganava com aquelas vacas, eu sei. Acabava voltando, o tarado, com as unhas enormes da mão direita que você não aprende a cortar. Eu lavava as cuecas dele, as porcas lembranças. Cochicho e muxoxo no muzungo, muxinga no meu lombo e cafezinho na cama da sua mucama sim feitor. Mas no átimo do clímax do bom mesmo, não se sabe se é você ou eu quem está por cima ou baixo, neste cosmo descoordenado,

¹⁴¹ cf. PÓLVORA, 1975.

¹⁴² MARTINS, 1992.

¹⁴³ BUARQUE, 1975.

¹⁴⁴ cf. ZAPPA, 2011, p. 303.

¹⁴⁵ ZILBERMAN, 2004, p. 369.

lácetea nuvem, de novo, faz, me judia, coração. Vê, vem, abre a porta do meu quarto e anda desta parede à outra, sendo que quando atinge a outra já ainda está grudado nesta parede, me ocupando o quarto inteiro quase a me expulsar de mim. Me estufa o quarto e geme, ou fui eu quem soluçou, não importa quem chorou primeiro se nós derretemos juntos. Acorda. Não, meu, seu.¹⁴⁶

A manifestação do erotismo feminino retornará em muitos outros momentos de sua obra, inclusive em canções como “Cala a boca, Bárbara” (1971): “Ele sabe dos caminhos/Dessa minha terra/No meu corpo se escondeu/ minhas matas percorreu/ os meus rios/ Os meus braços”(…), e “Bárbara” (1972-74) – ambas compostas para o espetáculo *Calabar: o elogio da traição* em parceria com Rui Guerra – assim como “Mar e lua” (1980). Nestas, além do forte erotismo feminino, manifesta-se o amor homossexual; por isso as duas canções se constituem também em grandes exemplos de figurações femininas de Chico Buarque em que se observa a “ruptura com o discurso habitual sobre a mulher”.¹⁴⁷ Esse será um tema discutido posteriormente neste estudo, ao analisarmos a criação de novas figurações de mulher pela justaposição de restos de personagens canônicas diversas.

No entanto, em *Fazenda modelo*, o perfil feminino que ainda predomina é o da mulher submissa, que aceita, por amor, as escapadelas do homem amado, que como um feitor, dispõe de seu corpo e de seu trabalho. Trata-se também de um perfil bastante explorado em seu cancionário, como veremos neste estudo, uma face feminina que também oferecerá vestígios para a constituição de novas totalidades.

A despeito das críticas negativas, *Fazenda modelo* já trazia alguns temas recorrentes nos premiados romances que desde 1991 são motivo de polêmica: o cuidado com a palavra, o feminino e seu erotismo, a construção alegórica, entre outros.

Um presente para Luísa

A quarta experiência literária de Chico Buarque, *Chapeuzinho amarelo*, surgiu em 1979. O livro-poema, que contou com ilustrações de Donatella Berlendis, na 1ª edição e, posteriormente, pela José Olympio, com as de Ziraldo, surgiu de sua

¹⁴⁶ BUARQUE, 1976, p. 31-32.

¹⁴⁷ MENESES, 2000, p. 80.

experiência com a filha Luísa, que, segundo Regina Zappa,¹⁴⁸ aos dois anos de idade era muito medrosa e precisava das histórias contadas pelo pai para afastar o medo antes de dormir. A protagonista é uma menininha que tinha todos os medos do mundo, ilustrando de forma bem-humorada o universo dos temores infantis. A obra, também segundo Regina Zappa, recebeu o selo de “altamente recomendável para crianças” da Fundação Nacional do Livro Infantil e Juvenil, em 1979, e o prêmio Jabuti de Ilustração, em 1998.

Esse poema, escrito em versos livres dialoga, tal qual o conto *Ulisses*, parodicamente com a literatura clássica, ao subverter a moral do clássico, de Perrault, *Chapeuzinho vermelho*. Tanto na versão de Perrault, quanto na versão dos irmãos Grimm, já bastante atenuada para atender aos leitores infantis, a personagem Chapeuzinho, ao contrário da personagem de Chico, não tinha medo de nada. No entanto, a inversão do clássico se dá, principalmente, em um nível mais profundo. Afinal, no texto de Chico Buarque, o foco principal não é o tema da transgressão, mas o do amadurecimento: se Chapeuzinho vermelho amadurece após a punição por ter descumprido as ordens maternas, em *Chapeuzinho amarelo* não há interditos externos, somente os medos da menina que paralisam sua vida: “Então ela vivia parada/ deitada, mas sem dormir,/ com medo de pesadelo.” A superação desses medos significará um amadurecimento psicológico, que só poderá ser conquistado pela personagem por meio de um confronto direto com seus temores representados pelo lobo, deixando assim de ser amarela de medo.

É curioso também observar, em ambas as narrativas – *Chapeuzinho amarelo*, de Chico Buarque e nas versões clássicas – a diferença de tratamento dado à autonomia da personagem feminina. Em *Chapeuzinho Vermelho*, de Perrault, as interdições e conselhos maternos têm justamente o objetivo de cercear a autonomia da criança que não deveria desviar-se do caminho (estipulado) para a casa da avó, nem render-se aos encantos da floresta e ao desejo de diversão. Por ser desobediente, autônoma e desconhecadora dos perigos que a floresta e a vida apresentam, a menina é punida com a morte. No entanto, na versão de Grimm, ela recebe uma segunda chance e, quando é redentoramente retirada da barriga do lobo pelo caçador, sai dali mais sábia e mais madura, pois agora sabe que deve estar atenta às proibições que lhe são feitas. Chapeuzinho Amarelo, ao contrário, é inicialmente estática e totalmente adaptada às regras sociais, “enformada” pelas interdições que lhe foram introjetadas no eficiente

¹⁴⁸ ZAPPA, 2011, p. 320.

processo educativo e civilizatório. Seu amadurecimento, ao contrário, significa libertar-se dessas amarras internas e adquirir uma autonomia cada vez maior, tornando-se senhora de seus atos e das consequências destes. Passando da condição de assujeitada para a condição de sujeito de sua própria existência. Esse perfil feminino, em que a mulher se apresenta como autônoma e desejante, também oferecerá restos para a constituição de novas figurações femininas na obra posterior de Chico Buarque, entre elas Matilde, de *Leite derramado*, que corajosamente abandona tudo e se lança no desconhecido em busca de dignidade e respeito.

Não há como negar a importância desses primeiros textos literários, uma vez que eles constituem um ensaio, uma preparação, para a estreia do compositor no palco da literatura. Como o próprio Chico Buarque afirma em entrevista para a revista *Marie Claire*, foram necessárias décadas para que ele conseguisse alcançar sua escrita, para que pudesse se “reconhecer como um autor com uma linguagem pessoal”,¹⁴⁹ para libertar o escritor em potencial que fora anos antes arrastado para outro terreno da produção cultural.

Além da presença, como ele próprio declarou, do fraseado e do ritmo de suas canções na literatura,¹⁵⁰ um olhar mais atento ao conjunto de sua obra nos permite verificar um intenso diálogo entre suas canções e sua produção ficcional. Há na constituição de seus romances, restos ou ecos, nos termos da segunda tese de Benjamin, de suas canções, principalmente, na constituição das personagens femininas que engendrou a partir de 1991. Nesse caso, podemos falar não só em jogos inter-, conforme já foi analisado em inúmeros trabalhos, mas também intratextos na produção cultural de Chico Buarque, que se caracterizaria por um retomar e reescrever constantes de sua obra.

¹⁴⁹ BUARQUE, 1999.

¹⁵⁰ Idem, 2000, p. 56.

CAPÍTULO II

Encontro marcado:
os romances de Chico Buarque

Lutar com palavras
É a luta mais vã.
Entanto lutamos
mal rompe a manhã.
São muitas, eu pouco.
Algumas, são fortes
como o javali.
(...)
Já vejo palavras
em coro submisso,
esta me ofertando
seu velho calor,
outra sua glória
feita de mistério,
outra seu desdém,
outra seu ciúme,
e um sapiente amor
me ensina a fruir
de cada palavra
a essência captada,
o subtil queixume.
Mas ai! É o instante
de entreabrir os olhos:
entre beijo e boca,
tudo se evapora.

O lutador. Carlos
Drummond de Andrade

Em 2002, Chico Buarque declamou o poema “O lutador”, de Carlos Drummond de Andrade, no álbum de CDs *Reunião*, comemorativo do centenário do poeta itabirano. Nesse projeto, várias personalidades da cultura brasileira escolheram o poema que queriam interpretar e outras foram escolhidas para interpretar determinados versos, os quais o organizador do projeto, Paulinho Lima, considerava mais adequado a sua personalidade. A escolha de Chico Buarque para esse poema específico se deu, exatamente, pelo conhecido amor do autor/compositor pelas palavras. É o que nos informa Luca Bachini, a quem, numa conversa, Paulinho teria explicado as motivações de sua escolha.¹⁵¹ Bachini também salienta que, há longa data, Chico Buarque se mostra

¹⁵¹ BACHINI, 2006, p. 22.

irresistivelmente envolvido nessa luta, fascinado pelo indizível e misterioso desafio que as palavras lhe apresentam. A maior declaração de amor e fascínio à palavra, em nosso entender, encontra-se na canção “Uma Palavra” (1989). Muitos autores – tal qual Chico Buarque neste poema e Drummond – já manifestaram que a escrita é algo da ordem da exigência, um extenuante trabalho para alcançar a palavra que habita “/fundo/ o coração do pensamento”. O que quer dizer que a disciplina da escrita tem muito a ver com uma necessidade incontável, uma pulsão de escrever que aprisiona o poeta/escritor numa rotina de prazer e dor. Só é poeta aquele que assume a disciplina, que anota tudo: todos aqueles lampejos da poesia que no breve “instante de entreabrir os olhos/entre beijo e boca” se evaporam, afinal a palavra é “feita de luz mais que de vento”.

Como se viu no capítulo anterior, a ambição literária surgiu muito cedo na vida de Chico Buarque. Iniciar sua carreira como escritor foi comparecer a um encontro com a literatura, marcado ainda na juventude, assim como um forte reencontro com seu pai. Em uma entrevista de 1966, na qual, além de comentar que Dostoiévsk, Tolstoi e Kafka eram os autores favoritos do filho na juventude, Sérgio caracteriza-o como “muito inquieto e muito inteligente” e, de certa forma, vaticina que, apesar de todo o sucesso, seu filho seria capaz de “largar tudo isso e partir para qualquer coisa, bem diferente.”¹⁵²

Talvez, levado por essa inquietude, Chico Buarque, um consagrado compositor popular, em determinado momento, sentiu a necessidade da escrita literária para se expressar. Mas a inserção neste universo não se deu do dia para a noite: quando percebeu que o espaço das canções tornou-se insuficiente para dizer coisas de que precisava, ele partiu para o teatro e, provavelmente, este espaço se tornou também exíguo. Em entrevista à *Folha de São Paulo*, de 09 de janeiro de 1994, o próprio Chico fala de sua necessidade de outra forma de expressão: “Na literatura sou um cidadão sem afetos (...) tenho o outro lado, o racional e muito crítico, muito seco, que é um lado que quase não cabe na música, que precisa de outro veículo.”¹⁵³

Assim o romance, sua antiga aspiração, surgiria como alternativa expressiva, sem, contudo, provocar o abandono da canção. O próprio autor confessa que

¹⁵² HOLANDA, 1966, apud ZAPPA, 2011, p. 26.

¹⁵³ BUARQUE, 1994 a.

o princípio que o move, na composição das músicas, na criação das peças teatrais e dos romances, é o mesmo: “o desejo de [se] comunicar.”¹⁵⁴

No turbilhão das utopias mortas

Tem dias que a gente se sente
 Como que partiu ou morreu
 A gente estancou de repente
 Ou foi o mundo então que cresceu
 A gente quer ter voz ativa
 No nosso destino mandar
 Mas eis que chega a roda-viva
 E carrega o destino pra lá
 Roda mundo, roda-gigante
 Rodamoinho, roda pião
 O tempo rodou num instante
 Nas voltas do meu coração
 (...)

O samba, a viola, a roseira
 Um dia a fogueira queimou
 Foi tudo ilusão passageira
 Que a brisa primeira levou
 No peito a saudade cativa
 Faz força pro tempo parar
 Mas eis que chega a roda-viva
 E carrega a saudade pra lá
 (...)

Roda- viva. Chico Buarque

Quando lançou o CD *As cidades* (1998), surgiram, na imprensa, rumores de uma crise criativa daquele que durante três décadas, conforme vimos anteriormente, produziu intensamente. Segundo reportagem da Revista *Veja*, “a fonte que jorrava aos borbotões começou a funcionar em ritmo de conta-gotas.”¹⁵⁵ Duas razões são apontadas para explicar, a partir de depoimentos de amigos do compositor, a escassez de criatividade: “o tempo gasto para empinar a carreira literária” e “a autocrítica gerada por uma exigência cada vez maior do público”.¹⁵⁶ Entretanto, Chico Buarque parece não acreditar que a carreira literária seja prejudicial à sua produtividade musical. Ele

¹⁵⁴ MACHADO, 2006, p. 6.

¹⁵⁵ MASSON & LEITE, 1998.

¹⁵⁶ *Ibidem*.

acredita que, além de contribuir para trazer ao letrista um maior rigor criativo, a escrita literária seria, na verdade, uma solução para a angústia do vazio criativo que, em muitos momentos de sua carreira, o teria levado aos divãs dos psicanalistas: “Não sei se isso é mesmo verdade, mas de uns dez anos pra cá eu não procurei mais a psicanálise.”¹⁵⁷ Logo, naquele momento, a literatura parecia ser algo que entraria em sua vida para aplacar essa necessidade de criar. E foi assim que surgiu *Estorvo*, quando Chico estava havia seis meses sem compor.

O romance escrito em Paris possui onze capítulos nos quais se desenrolam (e enrolam-se) os eventos narrados, que transcorrem aparentemente num intervalo de seis dias. Nesse espaço de tempo, o anônimo narrador-protagonista perambula por uma também anônima cidade que, apesar de inominada, tudo indica ser o Rio de Janeiro, e seus arredores – o sítio da família – em busca de um porto seguro, onde possa ancorar sua “identidade estilhaçada”.¹⁵⁸ Nessa busca obcecada, ele transita de um lado a outro buscando a família – constituída basicamente de três mulheres: a ex-mulher, a irmã e a mãe –; a casa do amigo de mocidade e o velho sítio da família, repleto de memórias infantis e, agora, dominado por contraventores. Essa busca remete à importância da mulher na superação de uma crise de identidade, decorrente da fragmentação do eu que se perde em um espaço também fragmentado.

Assim o protagonista-narrador de *Estorvo* é apresentado como um homem sem nome, o que já foi mencionado anteriormente, tal qual quase todos os outros personagens,¹⁵⁹ que são identificados por laços familiares (a mãe, a ex-esposa, a irmã) ou características físicas (a menina de cabeleira, o gêmeo, o velho, etc.). Essa ausência de nomeação remete à crise de identidade, que marca o homem da contemporaneidade. No dizer de Stuart Hall, o sujeito contemporâneo é:

conceptualizado como não tendo uma identidade fixa, essencial ou permanente. A identidade torna-se uma celebração móvel: formada e transformada continuamente em relação às formas pelas quais somos representados ou interpelados nos sistemas culturais que nos rodeiam.”¹⁶⁰

¹⁵⁷ BUARQUE, 1999.

¹⁵⁸ Expressão utilizada em Ilma da Silva Rebello para caracterizar os personagens de Chico Buarque nos romances *Estorvo*, *Benjamim* e *Budapeste*. In: REBELLO, 2006.

¹⁵⁹ Todos os personagens centrais da trama são anônimos, os únicos que são apresentados por seus nomes próprios, bastante estranhos por sinal, são do dr. Lastriglianza (p. 99) e Hidrólio (p. 116), o copeiro da casa da irmã, cuja participação na ação narrativa é mínima.

¹⁶⁰ HALL, 2004, p. 12-13.

Georg Otte, nesse sentido, comenta a existência de dois tipos de identidade que se dissolveram na modernidade, tanto para Benjamin, quanto para Stuart Hall: a identidade do espaço (o país, a região), inclusive do espaço social (a identidade da mulher, por exemplo) e a identidade no tempo. Para Benjamin, a “salvação” ou “redenção” consiste em resgatar algo do passado, ou seja, o segundo tipo de identidade, no tempo. No entanto, esse resgate também tem um caráter precário, pois se dá por meio de relampejos de mosaicos, compostos de fragmentos.¹⁶¹ Por isso, sem conseguir se identificar com um grupo social, incapaz de obter o reconhecimento dos outros e também de reconhecê-los, o personagem mergulha num universo marcado pela estranheza.

Também o leitor é lançado, de imediato, nessa atmosfera de estranhamento que perpassa toda a narrativa. O estranho já se anuncia na primeira página do romance, quando o protagonista se depara, diante do olho mágico, com um sujeito de terno e gravata:

*(...) e é sempre alguém conhecido mas muito difícil de reconhecer. E o rosto do sujeito assim frontal e estático embaralha ainda mais o meu julgamento. Não é bem um rosto, é mais a identidade de um rosto, que difere do rosto verdadeiro quanto mais você conhece a pessoa. Aquela imobilidade é o seu melhor disfarce, para mim.(...)*¹⁶²

*E é nesse último vislumbre que o identifico com toda a evidência, voltando a esquecê-lo imediatamente. Só sei que era alguém que há muito tempo esteve comigo, mas que eu não deveria ter visto, que eu não precisava rever, porque foi alguém que um dia abanou a cabeça e saiu do meu campo de visão, há muito tempo.*¹⁶³

Lembrando Freud, é oportuno destacar que o estranho, *Unheimliche*, é aquela categoria do assustador que remete ao que é conhecido e há muito familiar. Citando Schelling, Freud se refere a ele como “o nome de tudo que deveria ter permanecido secreto e oculto, mas veio à luz.”¹⁶⁴ Esse primeiro encontro do protagonista com o familiar assustador lança-o numa espécie de delírio em que realidade e sonho se embaralham constantemente, dissipando as fronteiras entre o real e a fantasia.

¹⁶¹ OTTE. Notas de coorientação.

¹⁶² BUARQUE, 1991, p. 11. Grifos nossos.

¹⁶³ Ibidem, p. 12. Grifos nossos.

¹⁶⁴ FREUD, 1976, p. 281.

A importância do olho mágico é destacada por Augusto Massi,¹⁶⁵ ao asseverar que esse emblemático objeto funciona também como um espelho, instituindo a possibilidade de que aquele estranho seja na verdade o próprio eu do protagonista. Nesse sentido, o que o desnortado personagem vê, por intermédio do olho mágico, seria a face oculta de seu próprio ser: seu duplo. Algo com que ele não quer, ou não pode, se confrontar.

Esse encontro com o que não pode ser olhado, com o interdito, remete-nos ao mitológico olhar da Medusa e, por conseguinte, à temática feminina. Afinal essa figura monstruosa apresenta-se como uma importante representação do feminino em nossa cultura devido, principalmente, a dois fatores: primeiro, por ter sobrevivido até nossos dias pela voz do outro, do herói, do vencedor, e não por sua própria voz. E segundo, por dever pagar com a vida pela ousadia de ser autossuficiente e seu poder ser transferido ao homem: no mito, após decepada, a cabeça da Górgona foi usada por Perseu como arma para transformar seus inimigos em pedra. Mesmo destino de muitas personagens femininas do cânone literário ocidental que morreram ou desapareceram da narrativa por não se adequarem ao papel que era imposto às mulheres pela sociedade androcêntrica. A essa temática retornaremos no quarto capítulo desta tese.

Augusto Massi considera que, além de representar esse espelho no qual o protagonista se vê, leitura com a qual o Chico Buarque não concorda,¹⁶⁶ o olho mágico possui também um grande valor simbólico na narrativa, evidenciando o movimento circular do enredo:

Estorvo começa com um significativo emblema visual: um olho mágico. Trata-se de uma escolha fundamental para a organização simbólica da narrativa, representada pelo movimento circular do enredo. Ele delimita o campo de visão do personagem e do leitor: revela um contorno, projeta um foco e, simultaneamente, distancia e oculta.¹⁶⁷

A circularidade da narrativa é um aspecto que já foi bastante frisado por muitos críticos. A começar pela epígrafe que já abre o romance em círculo, o enredo também apresenta um protagonista que anda em círculos: da casa da irmã para o sítio, do sítio para o trabalho ou casa da ex-mulher, da casa da ex-mulher novamente para a casa da irmã, para o sítio... Ana Maria Clark Peres recortou vários exemplos de giros

¹⁶⁵ MASSI, 1991, p. 3.

¹⁶⁶ CHICO, 2000, p. 16.

¹⁶⁷ MASSI, 1991, p. 3.

constantes que fazem com que haja sempre “o retorno ao mesmo lugar.”¹⁶⁸ Para ratificar essa circularidade do enredo e no enredo, vale a pena reproduzir alguns desses exemplos:

Na rodoviária, a caminho do sítio da família, o narrador parece *cruzar sempre com as mesmas pessoas*.

Numa festa na casa da irmã, ele *contorna mesas redondas, observando círculos de pessoas e rodas sonolentas*.

No sítio, uma menina com fone nos ouvidos fica *andando em círculos na cozinha*.

Na casa da irmã, o copeiro a encontra *andando em círculos no quarto*.

Em vários momentos, *novas cenas retomam a cena inicial do homem do olho mágico*.¹⁶⁹

A mesma autora lembra também que a epígrafe, composta de uma lista de palavras de um mesmo campo semântico, inicia-se e se fecha com a palavra “estorvo”, constituindo-se “num retorno paradigmático do processo narrativo do romance.”¹⁷⁰ Ela completa que essa listagem não deixa de evocar o turbilhão impactante da “Roda-viva” da década de 1960 (...) com uma diferença: se na canção há apenas a menção à existência de um turbilhão, na narrativa de *Estorvo*, o leitor sente como se estivesse “dentro do redemoinho” sofrendo “seus efeitos”.¹⁷¹

Esse movimento circular pode ser também percebido na estrutura do romance, na qual se observa que os diferentes capítulos finais, até certo ponto, se tornam repetições, estranhamente espelhadas, de capítulos anteriores. É o que acontece no 7º capítulo que parece um reflexo deformado de determinada passagem do capítulo 5:

Nesse ônibus convém não cochilar. *A meu lado sentou-se um sujeito magro, de camisa quadriculada*, que eu já havia visto encostado numa coluna. Estamos ombro a ombro no mesmo banco, e não posso ver direito a sua cara. Posso ver suas mãos, mas são mãos de homem iguais a todas as mãos sujas e cruzadas. Com o pormenor que de quando em quando *ele abre os dedos da mão direita, um de cada vez, dando a impressão de calcular alguma coisa, e fecha-os todos ao mesmo tempo. Ato contínuo abre a mão inteira para fechar os dedos um a um, refazendo os cálculos de trás para diante*. Calça chinelos de

¹⁶⁸ PERES. Notas de aula, 2011. Grifos da autora

¹⁶⁹ Ibidem.

¹⁷⁰ Ibidem.

¹⁷¹ Ibidem.

tiras, e esfrega o dedão na falange vizinha, como quem contasse dinheiro com os pés. (...). Falo "Posto Brialuz" para o motorista, e com a freada do ônibus o sujeito quadriculado vem degringolando pelo corredor, quase me atropelando.¹⁷²

Prossigo a viagem olhando para baixo, como quem procura uma religião. *Concentrado em minhas mãos cruzadas, abro os dedos um a um, fecho os cinco de uma vez, abro-os em ordem contrária*, e só serei interrompido pelo susto da cozinheira a meu lado, que bate a janela e faz o sinal-da-cruz, os olhos esbugalhados.¹⁷³

Tal repetição com modificações lembra a letra da canção “As vitrines” que foi apresentada, no encarte do disco, em quadrantes, nos quais se repete a letra com pequenas modificações que resultam na sua paulatina deformação, ao ponto de surgirem sentenças aparentemente desprovidas de qualquer sentido.¹⁷⁴ Essa canção espelhada será tratada com maior profundidade na constelação *No fundo do labirinto de espelhos*, que faz parte do sexto capítulo. O que nos interessa agora é também a presença, do mesmo episódio, acima recortado, narrado no segundo parágrafo com outras modificações:

Vou reclamar, vou cutucar seu braço, mas quando olho as mãos do indivíduo, as mãos do indivíduo são de cera. Juro que parecem de cera aquelas mãos, eu nunca havia visto mãos daquela cor, a não ser as mãos cruzadas do meu pai no caixão. Olho para o rosto dele, e é feito da mesma cera, da mesma ausência de cor cinza-oliva, e tem uma expressão que é de quem não vai mais para lugar nenhum. Talvez eu devesse gritar, fugir, mandar parar o ônibus, mas ninguém ali se incomoda de ver um defunto sentado comigo. As pessoas que viajam em pé, de frente para o meu banco, estão achando normal. *Menos uma preta gorda com os olhos esbugalhados, mas é para mim que ela olha, não para o cadáver*. Talvez eu devesse mesmo tomar alguma providência, mas está chegando o meu ponto. Levanto-me com cuidado, escorando o defunto para que não desabe, e a preta gorda ocupa logo o meu lugar. Falo "Posto Brialuz" para o motorista, e olho o fundo do ônibus. Com a freada, tenho a impressão de que o defunto cai duro para a frente, dá com a testa no banco dianteiro e volta ao seu assento. Salto do ônibus, dou quatro passos na relva, viro-me de repente e vejo a cabeça do morto no centro da janela, olhando fixo para mim.¹⁷⁵

A circularidade é um aspecto de grande importância para este trabalho, pois remete à ideia de uma escrita espiralada¹⁷⁶ que está também presente nos outros romances do autor, e que, no nosso entender, é uma característica marcante da escrita

¹⁷² BUARQUE, 1991, p. 23-24.

¹⁷³ Ibidem, p. 89.

¹⁷⁴ SECCHIN, 1994, p. 182.

¹⁷⁵ BUARQUE, 1991, p. 66-67.

¹⁷⁶ Adaptação da expressão “discurso espiralado” utilizada por Regina Kohlrausch em resenha do livro *Leite derramado*. KOHLRAUSCH, 2009, p. 186.

buarquiana. Essa escrita permite que variados fragmentos da narrativa, livres da linearidade que os distanciaria, se unam numa única imagem: neste caso, a figura cadavérica, que tanto pavor provocou no narrador-personagem, confunde-se com o próprio narrador, como um reflexo de seu próprio eu.

Essa leitura fundamenta-se no *Eingedenken* benjaminiano, uma ideia presente na Tese 15ª de *Sobre o conceito de história*. Segundo Georg Otte, esse termo, ora traduzido por reminiscência, ora por rememoração, diz respeito à união de dois níveis de tempo que se torna possível em decorrência do caráter cíclico do calendário. A rememoração permite que cada dia de comemoração seja ao mesmo tempo novo e velho, ou seja, faça parte de um ano novo, ao mesmo tempo em que repete um mesmo dia de anos anteriores:

O dia com o qual começa um novo calendário funciona como um acelerador histórico. No fundo, é o mesmo dia que retorna sempre sob a forma dos dias feriados, que são os dias de reminiscência. Assim os calendários não marcam o tempo do mesmo modo que os relógios. Eles são monumentos de uma consciência histórica da qual não parece haver na Europa, há cem anos, o mínimo vestígio.¹⁷⁷

Assim, os dias de rememoração, conforme analisa Otte, criam uma ligação vertical com os anos passados e fazem com que o “acabado” se torne “inacabado”:

o tempo do *Eingedenken* pode ser representado em forma de espiral que, a partir de uma perspectiva horizontal, cresce continuamente, mas, a partir de uma perspectiva vertical, mantém sempre a forma circular. A progressão da espiral implica um distanciamento entre dois pontos (entre dois dias), evidenciando-os como pontos diferentes: a repetição, ao contrário, anula este distanciamento, evidenciando a identidade dos mesmos, devido à superposição dentro da mesma espiral.¹⁷⁸

Da mesma forma, como já foi dito, essa escrita espiralada possibilita que acontecimentos que, numa organização linear, estariam separados por um longo espaço de tempo sejam justapostos, formando uma única imagem. Justaposição que se caracteriza pela identidade do elemento repetido em diferentes momentos de uma mesma obra ou até mesmo em diferentes obras. Assim acontece também com personagens, que aparentemente não possuem qualquer identidade, mas que nessa

¹⁷⁷ BENJAMIN, 1985, p. 230, apud OTTE, 1994, p. 62.

¹⁷⁸ OTTE, 1994, p. 62.

escrita espiralada comparecem ao “encontro secreto”, segundo Benjamin, ao qual já fizemos referência na introdução deste trabalho.

Em *Estorvo*, após o inesperado encontro com o estranho no olho mágico, o protagonista inicia sua perambulação por uma cidade que vai, nas palavras de Ilma da S. Rebello, se transformando “numa casa de espelhos que se refletem num jogo múltiplo, deformante e fantasmagórico, embaralhando imagens e sentidos.”¹⁷⁹ Nessa casa de espelhos, a imagem se estilhaça em fragmentos como um reflexo da própria interioridade do protagonista. Já Alexandre Faria caracteriza a cidade como um “espaço percorrido por um olhar fragmentário”,¹⁸⁰ acreditamos até que ele próprio fragmentador, em que “qualquer tentativa de remontar a paisagem, recompor a lógica dos fatos, será frustrada.”¹⁸¹ Faria, ao aproximar a canção “As vitrines” do livro *Estorvo*, ainda chama a atenção para o

jogo de espelhos e luzes da passagem dando nuança aos olhares que ainda se revidam – *Nos teus olhos também posso ver/as vitrines te vendo passar* – revela uma cidade que ainda não é um estorvo. Porém fica um aviso para a passante distraída: *a cidade é um vão*. É neste vão que podem submergir os restos de poesia, as migalhas de signos entornados que se amontoam e ficam sem sentido [...] – poesia que cai no chão e se torna ilegível como a cidade em que afunda.¹⁸²

A análise acima é também muito interessante para a leitura proposta nesta tese, pois, ao aproximar a canção do romance, ratifica a ideia da intratextualidade existente na obra de Chico, uma das bases da proposta aqui em discussão e corrobora com a opção de tomar a canção “As vitrines” como mote de nosso trabalho. No entanto, divergindo do posicionamento do autor, acreditamos na possibilidade de “catar a poesia entornada no chão” por meio de uma leitura constelar da obra, que seria, talvez, um novo olhar enviesado, proposto por Mariângela de Andrade Paraizo, em busca das marcas de uma “antiga legibilidade” da cidade, que passaria, no nosso entender, irremediavelmente pela mulher.

Como já trabalhei anteriormente (1990), acredito que a estratégia de Perseu diante dessa imagem se torna ainda mais visível quando a comparamos à posição que Narciso ocupa diante do mesmo espelhamento. Enquanto o primeiro se põe de viés, o segundo se paralisa, narcotizado pelo que contempla. Nesta analogia, Narciso se

¹⁷⁹ REBELLO, 2006, p. 16.

¹⁸⁰ FARIA, 1998, p. 129.

¹⁸¹ Ibidem, p. 129.

¹⁸² Ibidem, p. 111.

defronta com a cidade simulacro, espetacularizada, enquanto Perseu encontra as marcas de sua antiga legibilidade. Dito de outra maneira, não basta que se busque a imagem do que se deseja apreender, quando a contemplação direta foge ao nosso alcance, ou por seu impacto ou pela iminência da dissolução. É necessário buscar uma posição privilegiada, a mesma que permita ver o efeito de um espelho diante de outro espelho.¹⁸³

Nessa leitura, considera-se, a partir dos estudos de Walter Benjamin, que as “migalhas de signos entornados”, ao invés de permanecerem “amontoados e sem sentido”, formam mosaicos ou constelações que trazem novas figurações da realidade, neste caso, da mulher na obra de Chico Buarque.

A constelação, segundo análise de Georg Otte, é uma das mais importantes metáforas criadas por Walter Benjamin ao lado da imagem dialética e da mônada. Ela é uma formação espacial por meio da qual Benjamin supera os conceitos de um tempo puramente progressivo. De acordo com Georg Otte e Lídia M. Volpe,¹⁸⁴ o termo alemão para “constelação”, *sternbild*, significa literalmente “imagem de estrelas” que, mais que um conjunto de estrelas (con-stelação), pressupõe que a relação entre seus elementos, as estrelas, não seja apenas motivada pela proximidade, mas pela possibilidade de significado que lhes possa ser atribuída. No caso do texto de Chico Buarque, as estrelas, ou os extremos da constelação, seriam os fragmentos ou restos de personagens que se repetem intra- e intertextualmente.

Ainda no campo da intratextualidade, é também oportuno destacar que esse primeiro romance foi recebido com assombro e decepção, principalmente, por aqueles que tinham cristalizada a imagem de um Chico Buarque “cantor de protesto”, dono de uma obra carregada de denúncia política e social ou do “cantor da alma feminina”. Esses leitores, como bem observou Alexandre G. Faria, “viram-se sem rumo [estorvados], num momento em que se decretava a morte das utopias.”¹⁸⁵ O mesmo pesquisador destaca uma grande proximidade entre a peça *Roda-viva* e *Estorvo*, devido à

ruptura que os dois títulos significaram em relação à imagem de Chico Buarque, fomentada pela mídia em torno do ídolo (<*eidolon* = imagem) e, principalmente, [a]o fato de serem obras extremamente representativas de seu momento atual.¹⁸⁶

¹⁸³ PARAIZO, 2005, p. 146.

¹⁸⁴ OTTE & VOLPE, 2000.

¹⁸⁵ FARIA, 1998, p. 111.

¹⁸⁶ *Ibidem*, p. 111.

Roda-viva apresentou ao público uma face até então desconhecida do jovem compositor e deu início a uma nova fase de sua produção cultural, fase originada em sua inquietação diante dos fatos ocorridos a partir de 1964 e em relação a sua forma de expressão. Segundo Faria, a peça representou um duplo rompimento do autor: com seu próprio estilo e com o tradicional teatro engajado e didático que o antecedeu. Da mesma forma, *Estorvo*, guardadas as devidas proporções, “representa, na obra de seu autor, nos anos 1990, o que *Roda-viva* representou no final da década de 60,”¹⁸⁷ pois também, nesse primeiro romance, há uma ruptura drástica do público com a imagem do ídolo. Afinal, à primeira vista, parece não haver qualquer traço do Chico-combativo consagrado pelas “canções de protesto”, que marcaram a década de 1970, nem do Chico-crítico das injustiças sociais e porta-voz dos oprimidos, muito menos do Chico-lírico, “cantor da alma feminina.” Contudo, acreditamos que, na verdade, a temática feminina, apesar de não haver qualquer referência a isso na fortuna crítica deste romance, esteja sim presente.

A reação dos leitores surpreendeu o próprio autor que revelou: “Incomodou-me que elas [as pessoas que leram o livro] tivessem se referido a ele como uma coisa quase brutal.”¹⁸⁸ Apesar disso, o romance, finalizado em 1990 em Paris e publicado no Brasil em 1991, foi publicado também nos países da América Latina, nos Estados Unidos e em países da Europa, entre eles França, Itália, Inglaterra, Alemanha, Espanha, Estados Unidos e Portugal. Além disso, em 1992, ganhou o prêmio Jabuti de Literatura como “Melhor livro de ficção.”

A obra, classificada como romance, apresenta-se como sendo de difícil caracterização. Sobre essa dificuldade, Cecília de Almeida Salles, em *A literatura do Estorvo*,¹⁸⁹ observa:

Esta questão é às vezes mencionada de passagem, sem peso valorativo, e outras vezes é ressaltada como um ponto frágil do livro. Nesses casos sente-se falta de uma sequência de fatos canônica que, se existisse, o qualificaria como tal. O que é oferecido pelo escritor parece, portanto, não satisfazer àquilo que é característico desse gênero literário. Fica claro, nesses comentários, o problema que alguns críticos enfrentam por ter em mãos limites pré-determinados, fornecidos por classificações pouco flexíveis que dificultam o acompanhamento daquilo que a literatura está oferecendo naquele momento.

¹⁸⁷ FARIA, 1998, p. 111.

¹⁸⁸ BUARQUE, 1992 a.

¹⁸⁹ SALLES, 2004, p. 205.

O romance também foi considerado por alguns estudiosos como uma retomada do gênero novela,¹⁹⁰ uma tendência, segundo Flora Sussekind,¹⁹¹ das narrativas posteriores à década de 1990, em que se observa uma redução cada vez maior das histórias. Outro estudo, *Estorvo: uma crônica interrompida*,¹⁹² de Marcelo Pessoa, estabelece uma relação da obra com o gênero crônica. Essa confusão entre os gêneros é um elemento das obras contemporâneas que, aproveitando as palavras de Roberto Schwarz em posfácio ao livro *O nome do bispo*, de Zulmira Ribeiro Tavares, “escapa[m] às divisórias entre os gêneros e compõem um desses seres híbridos(...)”¹⁹³ Assim, a diluição de fronteiras e limites, ao contrário do que alguns afirmam, não é um defeito da obra, mas uma forte característica da contemporaneidade, na qual as fronteiras entre as classes sociais, entre o mundo real da violência, da pobreza, da marginalidade e do sonho não mais se apresentam tão rígidas como na modernidade.

Mas não é só esse aspecto que faz desse romance, assim como os outros três do mesmo autor, ficções representativas da contemporaneidade em nossas letras. Em artigo para a revista *Vértices*, Gil Carlos Pereira¹⁹⁴ fala-nos da recuperação da alegoria pelas produções contemporâneas. Ele a caracteriza como “expressão de um mundo dilacerado pelo capitalismo” no qual se tornou “cada vez mais difícil a visão de conjunto da realidade.”¹⁹⁵ Para esse autor,

a alegoria, agora, é a chave da obra aberta: obra que para referir-se ao mundo fragmentado, tornou-se ela mesma fragmentada. Por recusar a totalização, o fechamento do sentido, ela torna-se o objeto por excelência das múltiplas significações, da polissemia e da ambiguidade permitindo *montagens e remontagens diversas*, a cada vez com um significado diferente.¹⁹⁶

E a partir da leitura de Walter Benjamin, em *Origem do drama barroco alemão*, conclui que a alegoria:

é uma “metáfora continuada” e, assim sendo, leva a uma figuração sequencial, a uma representação que nunca fecha, não totaliza, só trabalha com *fragmentos* de uma realidade estilhaçada. A alegoria é

¹⁹⁰ Entre eles Benedito Nunes que afirma que *Estorvo* possui “mais forma de novela”. NUNES, 1991.

¹⁹¹ SÜSSEKIND, 2000, p. 6.

¹⁹² PESSOA, 2008.

¹⁹³ SCHWARZ, 1992.

¹⁹⁴ PEREIRA, 2002.

¹⁹⁵ Ibidem, 2002.

¹⁹⁶ Ibidem, 2002, p. 27. Grifos nossos.

serial, pluralista, polissêmica, aberta. Ela é, assim, uma cifra, um hieróglifo, um enigma aberto a infinitas significações.¹⁹⁷

Bastante oportuna é essa leitura que percebe a obra como um imenso caleidoscópio cujos fragmentos, a todo o momento, se organizam formando variados mosaicos, ou seja, “a cada giro, toda a ordenação sucumbe ante uma nova ordem.”¹⁹⁸ Entre esses variados mosaicos, existiriam aqueles que dizem respeito às figurações femininas constituídas a partir da tomada e da retomada de traços, ou restos, de personagens femininas em textos produzidos pelo autor em diferentes momentos de sua carreira. Essa temática será a tônica do quarto, quinto e sexto capítulos desta tese.

À mercê de um sorriso residual

Súbito me encantou
A moça em contraluz
Arrisquei perguntar: quem és?
Mas fraquejou a voz
Sem jeito eu lhe pegava as mãos
Como quem desatasse um nó
Soprei seu rosto sem pensar
E o rosto se desfez em pó.

A moça do sonho. Chico Buarque

Quando começou a escrever *Benjamim*, Chico Buarque realizava uma temporada de shows e só pôde ficar recluso após o terceiro capítulo da obra. Por isso, ele conta que o primeiro e o segundo foram reescritos somente após o término do quinto.

O enredo conta a história de um ex-modelo fotográfico, Benjamim Zambraia, que tal qual o protagonista do primeiro romance, vive uma busca angustiada pelas ruas de uma grande cidade. Dessa vez, o que o coloca em perambulação solitária e sem rumo é a obsessão por uma mulher, que ele acredita que poderá preencher sua existência sem sentido: Ariela Masé. Alucinadamente, Benjamim acredita que ela seja a filha de Castana Beatriz, uma antiga paixão de sua juventude. Aquela, nesse sentido, seria uma projeção, num falso presente, de um passado real, uma espécie de duplo da

¹⁹⁷ PEREIRA, 2002, p. 28. Grifos nossos.

¹⁹⁸ BENJAMIN, 1995, p. 154-155.

amada morta. É o próprio autor quem destaca a importância dessa personagem feminina, ao afirmar que Benjamim “só nasceu como personagem quando viu Ariela no Bar-Restaurante Vasconcelos.”¹⁹⁹ Naquele momento, quando a personagem passa rente à sua mesa e chega a fitá-lo sorrindo, “um sorriso residual, estagnado”,²⁰⁰ inicia-se a deambulação de Benjamim atrás de uma mulher que ele

fica aflito para recordar, como uma palavra que temos na ponta da língua e nos escapa. Ou como um nome que de pronto brilha na memória, mas não podemos ler porque as palavras se mexem. Ou como um rosto que se projeta nítido na tela, e dissolve-se a tela.”²⁰¹

Ao mesmo tempo em que persegue sua amada, como outrora perseguira Castana Beatriz, Benjamim sente-se perseguido por uma câmera invisível que adquirira desde a adolescência. A princípio a câmera se mostrara “tão providencial quanto um pente de bolso”,²⁰² mas, com o passar do tempo, ela criou autonomia e transformou-se numa presença perturbadora, um olhar constante que lhe flagrava as atitudes e situações mais medíocres.

A história tem a duração de sete semanas, que correspondem a sete capítulos. O romance inicia-se e termina com a cena em que Benjamim é fuzilado e assiste “ao que já esperava: sua existência projetou-se do início ao fim, tal qual um filme, na venda dos olhos”.²⁰³ Esse início da narrativa, curiosamente, costura restos do início de *Cem anos de solidão*, de Gabriel Garcia Marquez, (“Muitos anos depois, diante do pelotão de fuzilamento, o Coronel Aureliano Buendía havia de recordar aquela tarde remota em que seu pai o levou para conhecer o gelo”) aos de *Memórias póstumas de Brás Cubas*, de Machado de Assis, que também tem início com a narrativa da morte do protagonista: seus delírios antes de morrer, no qual percorre toda a sua vida até retornar a sua infância. Além de apresentar-se como uma mostra do trabalho de *chiffonier* do autor, essa introdução da narrativa corrobora com a constituição, mais uma vez, de um enredo circular no qual, como em um turbilhão, Benjamim se enrola e se perde, da mesma forma que o anônimo protagonista em *Estorvo*. Outro ponto em comum entre os dois romances chama a atenção da crítica: a presença de “um objeto

¹⁹⁹ BUARQUE, 1995, p. 15

²⁰⁰ Ibidem, p. 15

²⁰¹ Ibidem, p. 15

²⁰² Ibidem, p. 10.

²⁰³ Ibidem, p. 10.

circular emblemático²⁰⁴: o olho mágico de *Estorvo* que cede lugar à câmera em *Benjamim*.

O encontro com Ariela no restaurante, após o qual o protagonista se lança em sua busca alucinada, faz com que Benjamim se confronte com sua própria solidão e culpa. Essa situação de certa forma remete também a *Estorvo* em que, conforme já mencionado, ao se defrontar com o estranho por meio do olho mágico, o protagonista afunda em uma espécie de surto que dá início à errância que culmina em sua morte. Se em *Estorvo*, o olho mágico remete ao olhar da Medusa como um encontro com o interdito e uma promessa de petrificação, em *Benjamim* a câmera persecutória “talvez acoplada ao bico do ventilador de longas pás que gira no teto,”²⁰⁵ aparentemente funciona como um espelho, tal qual o escudo de Perseu, que permitiria a Benjamim livrar-se da petrificação a que fora lançado pela culpa, obrigando-o a iniciar sua busca redentora.

Segundo Leila Cristina Barros, a câmera é também de grande importância estrutural, uma vez que a história é vista sob a ótica de cada um dos personagens, como se a cada instante a câmera mudasse de mãos, oferecendo ao leitor uma grande variedade de pontos de vista e perspectivas. É o que exemplificam estes dois trechos que apresentam ora o ponto de vista de Benjamim, ora o ponto de vista de Ariela:

Quando eles se levantam, a estatura da moça surpreende Benjamim: dona de coxas muito longas, ela sobrepuja o amigo em meio palmo. Passa rente à mesa de Benjamim e chega a fitá-lo sorrindo, mas é um sorriso residual, estagnado. E quando ela acaba de passar, o sorriso não é mais dela, é de outra mulher que Benjamim fica aflito para recordar, como uma palavra que temos na ponta da língua.²⁰⁶

Ariela Masé sai afobada do restaurante e só na esquina se dá conta de que não se despediu de Zorza, que tinha parado para comprar cigarros no balcão. Volta-se e ainda o vê sair à rua com dois maços na mão, apertar e revirar os olhos sem enxergá-la, (...) ²⁰⁷

Barros ainda acrescenta: “nessa variação de perspectiva ganha destaque especial o elemento que faz [...] a aproximação entre cinema e literatura: o olhar.”²⁰⁸ Isso permite à autora falar da presença de uma linguagem cinematográfica em *Benjamim*. Muitos já observaram que o olhar, nos romances de Chico Buarque, recebe

²⁰⁴ BARROS, 2001.

²⁰⁵ BUARQUE, 1995, p. 11.

²⁰⁶ Ibidem, p. 15.

²⁰⁷ Ibidem, p. 16.

²⁰⁸ BARROS, 2001, p. 37.

um destaque especial. Principalmente nesses dois primeiros, existe a presença constante de um olhar que persegue os protagonistas a toda parte, criando no leitor a impressão de estar vivendo com o personagem uma experiência de delírio ou de sonho, na qual realidade e fantasia misturam-se o tempo todo, resultando num tom vertiginoso que aproxima esses dois romances, segundo análise de Leila Cristina Barros,²⁰⁹ da canção “A moça do sonho”, do CD *Cambaio* (2001) e também de “Sonhos sonhos são”, do disco *As cidades* (1998): “que sonho é esse de que não se sai/e em que se vai trocando as pernas/e se cai e se levanta noutro sonho”. Sobre essa canção Chico Buarque faz a seguinte observação:

talvez tenha a ver com o clima de minha literatura. A ideia dessa canção é um pouco literária. Eu pretendia transformar em música uma ideia dificilmente musicável, mais literária, que é a ideia do sonho, que traduzisse a sua sensação, e não apenas falasse dele. Isso remete a *Estorvo e Benjamim*.²¹⁰

O predomínio do olhar nesses romances, anteriormente mencionado, levou alguns críticos a aproximarem a literatura de Chico Buarque do *Nouveau Romance*, mais especialmente da obra de Alain Robbe-Grillet, prosa que se destacava pelo traço marcadamente visual. Wilson Martins, por exemplo, no texto *A imprecisão da literatura de amadores* (*O Globo*, 10/02/92), fala pejorativamente da transposição das técnicas cinematográficas para o texto literário, caracterizando-a como característica do já “arcaico *Nouveau Romance*”. Chico Buarque contesta enfaticamente essa influência direta em sua literatura, afirmando que jamais leu qualquer coisa relativa a ele, mas admite a presença de traços desse estilo em sua obra:

É claro que meu livro deve ter alguma coisa a ver com o cinema dos anos 60, da *nouvelle vague*. Os roteiristas da *nouvelle vague* eram autores do *nouveau roman*, e por isso acho que posso ter muita influência, sim, mas do cinema. O livro é totalmente cinematográfico.
211

A despeito de qualquer discussão, acreditamos, sob a ótica aqui proposta, que a presença desses traços do *Nouveau romance* nos romances buarquianos não seja algo negativo. Tais traços denunciam a existência de restos desse tipo de romance na

²⁰⁹ BARROS, 2008, p. 19.

²¹⁰ GONÇALVES & BARROS SILVA, 1999, p. 8.

²¹¹ BUARQUE, 2000 a.

escrita constelar de Chico Buarque, que teriam chegado até o autor por intermédio do cinema da década de 1960, conforme o próprio Chico afirmou. Isso corrobora com nossa hipótese de que suas obras e, principalmente, suas personagens femininas trazem em sua constituição restos não só do cânone literário, das canções populares e de suas próprias canções, mas que podem também vir dos filmes a que ele assistiu, notícias a que teve acesso por meio de jornais e mulheres que encontrou em seu cotidiano.

Acreditamos também que a mera aproximação das obras de Chico Buarque e o *Nouveau Roman* não deve ser encarada como sinal de anacronismo, afinal, como observou Leyla Perrone Moisés, em *O romance francês*, esse grupo de romances, em várias características, aproxima-se da literatura contemporânea. Entre elas destacamos: a reflexão dos personagens sobre as inquietações de um mundo em transformação no qual não mais se sentem em casa e onde vagueiam imersos na solidão e o surgimento de uma nova concepção de tempo romanesco: não-linear, enovelado e reversível. Um tempo em que o passado apresenta-se em nossa memória como uma barafunda. Mesmo embaralhamento que se percebe na estrutura não-linear dos romances de Chico Buarque, especialmente *Estorvo*, *Benjamim* e *Leite derramado*, nos quais a mistura dos fatos, dos tempos e dos sentidos intensifica o clima onírico e promove o encontro do “decorrido com o agora”, como propõe Walter Benjamin no livro das *Passagens*:

Não é que o passado lance sua luz no presente ou o presente lance sua luz no passado, mas a imagem é onde o decorrido se encontra de maneira fulgurante numa constelação com o agora. Em outras palavras: imagem é dialética em suspensão. Ao passo que a relação entre o presente e o passado é puramente temporal, a relação entre o decorrido e o agora é dialética: não de natureza temporal, porém como imagem.²¹²

O fluxo linear do tempo, conforme explicação de Georg Otte²¹³, está suspenso e assim, ao contrário do que acontece com o tempo puramente linear, o passado pode ser recuperado numa imagem bidimensional, que permite que passado e presente se aproximem e se relacionem de várias formas.

Essa relação do decorrido com o agora se manifesta nas personagens femininas do romance *Benjamim*. O protagonista masculino, em seu vagar pela cidade, procura por Ariela, que em seus delírios é filha de sua paixão da juventude, Castana

²¹² BENJAMIN, 2006, p. 987.

²¹³ OTTE. Notas de coorientação.

Beatriz, que fora morta pelos militares durante a ditadura. A jovem Ariela, mais que preencher sua existência solitária, seria uma redenção de seu passado ao qual ele esteve atado, durante 25 anos, por uma sensação de culpa que o imobilizou, petrificou, desde a morte de Castana. Conforme acenou Mariângela de Andrade Paraizo, “os nomes dessas mulheres são extremamente significativos.”²¹⁴ Ariela é a variante feminina do anjo da guarda Ariel que, além de ajudar no agradecimento a Deus pelos bens que Ele nos concede, também auxilia na descoberta de tesouros e objetos perdidos. As pessoas sob sua influência buscarão formas de entender os segredos místicos ocultos e farão descobertas que propiciarão a purificação do espírito; assim como obterá destaque na sociedade.²¹⁵ Essa é a função de Ariela, conduzir Benjamim Zambraia a uma espécie de reconciliação com seu passado.

Já Castana Beatriz remete indubitavelmente à musa inspiradora e personagem principal de Dante Alighieri. O diálogo entre os dois autores, já observado por outros críticos da obra de Chico Buarque, foi abordado no artigo *Chico Buarque, leitor de Dante*²¹⁶, de Ana Maria Clark Peres, para evidenciar, entre os “diversos ecos de leituras de clássicos estrangeiros de épocas distintas”, os restos da obra do poeta italiano, autor de *A divina comédia*, na canção de Chico Buarque. A partir dessa análise da canção “Beatriz”(1982), tomamos conhecimento do intrincado diálogo entre o musical *O grande circo místico*, do qual faz parte a referida canção, a obra de Jorge de Lima, *A invenção de Orfeu*, e *A divina comédia*, de Dante. Diante disso, somos levados a observar que entram, na constituição da Beatriz de Chico Buarque, restos de personagens de diferentes tempos e realidades – algumas da ficção, outras da realidade²¹⁷ concreta – uma personagem chamando outra, que chama outra, e assim por diante, para o “encontro secreto” já mencionado anteriormente. Diante de tudo isso, “é claro que Castana Beatriz tem que ser seguida”²¹⁸. Afinal nela encontram-se ecos distantes de uma acrobata que fez um homem largar tudo e segui-la para um destino incerto; assim como de uma paixão de juventude, Beatrice de Florença, que, falecida, tornou-se a principal fonte de inspiração do grande poeta humanista que buscou em sua poesia a síntese perfeita entre conhecimento e fé.

²¹⁴ Comentário de Mariângela de Andrade Paraizo por ocasião do exame de qualificação.

²¹⁵ cf. SIGNIFICADO DOS NOMES, 2013.

²¹⁶ PERES, 2012.

²¹⁷ A equilibrista Agnes, conforme pesquisa de Peres, curiosamente, se constituiu a partir de restos de um fato real acontecido na Áustria no início do século XIX. cf. PERES, 2012.

²¹⁸ Comentário de Mariângela de Andrade Paraizo por ocasião do exame de qualificação.

A semelhança entre Ariela Masé e Castana Beatriz que, no princípio da narrativa, faz com que uma se apresente como uma reedição no presente da outra que viveu no passado é sugerida pela “simetria entre cenas vividas”²¹⁹ por elas com Benjamim:

A segunda foto é uma página interna da edição de Natal de 63 da Revista Frenesi: Benjamim Zambraia traz às costas um buquê de margaridas para Castana Beatriz que, suspensa na ponta dos pés, cabeça inclinada para a esquerda e cara de curiosidade, usa um vestido de tergal bege plissado, num anúncio da Lamouche Modas.²²⁰

Tira então do bolso o estojo circular, envolto em papel de veludo, e finge escondê-lo às suas costas. Ariela suspende-se na ponta dos pés, inclina-se para a esquerda e roça o mamilo no peito de Benjamim para alcançar o estojo.²²¹

Aos poucos essa semelhança vai se tornando menos evidente, devido a vários indícios no texto de que ela seja apenas um fruto da mente obsessiva e culpada de Benjamim Zambraia. Ele próprio, em muitos momentos, coloca em questão a semelhança entre elas:

Não é mais Castana Beatriz, é Ariela, como Benjamin a viu pela primeira vez, mas hoje cara a cara, a sua íntima boca escancarada, uma mulher estupenda, lembrando vagamente a mãe, mas um pouco vulgar e portanto uma mulher por quem qualquer um gostaria de padecer.²²²

... ao contrário do que aconteceu um mês atrás, custa a reconhecer em Castana Beatriz algum indício de Ariela. Ariela, entretanto, que Benjamim traz fresca na memória, continua sendo o retrato da mãe em movimento.²²³

E hoje Castana Beatriz apenas vagamente lembra Ariela, como uma casa de Ariela sem Ariela e as coisas dela.²²⁴

É interessante observar a maneira gradativa como Ariela vai se afastando de Castana Beatriz na mente de Benjamim e também a existência de uma passagem semelhante a essa em *Leite derramado* (2009). Neste romance, Eulálio d’Assumpção Montenegro constata com amargura que, também gradativamente, os traços de Matilde vão desaparecendo do rosto de sua filha Maria Eulália “como se na calada da noite,

²¹⁹ BARROS, 2008, p. 60.

²²⁰ BUARQUE, 1995, p. 26.

²²¹ Ibidem, p. 109.

²²² Ibidem, p. 60.

²²³ Ibidem, p. 113.

²²⁴ Ibidem, p. 113.

Matilde passasse para buscar suas coisas no rosto da filha, em vez dos vestidos no armário ou dos brincos na gaveta.”²²⁵ Tais passagens, em nosso entender, denotam a presença de um “índice misterioso” que aproxima essas personagens do decorrido e do agora da narrativa na constituição de imagens dialéticas. Estas são, neste trabalho, as figurações do feminino na obra de Chico Buarque que buscaremos evidenciar tendo em vista uma leitura constelar à qual retornaremos a partir do terceiro capítulo.

Chico Buarque conta²²⁶ que, quando começou a escrever *Benjamim*, preocupou-se em não repetir a mesma fórmula de *Estorvo*, por isso evitou o uso do narrador-personagem e o recurso de não nomear os personagens. No entanto, como pudemos observar, muitos elementos retornam na estruturação de cada novo romance: o jogo de espelhos, o olhar petrificante de Medusa, o duplo, a incomunicabilidade, a deambulação e outros que retornarão no quarto capítulo, como “motivos femininos”.

Entre Buda e Pest

Tinha mais meia hora de marcha sob um céu carregado, e às vezes me debruçava no parapeito da ponte para olhar o Danúbio, negro, silencioso. Levava bom tempo para me convencer de que ele se movia, e um ou outro carro sempre parava por perto, na aguarda, para ver se eu me atirava ou não.

Budapeste. Chico Buarque

Mantendo uma escrita circular que consagrou os dois primeiros romances, *Budapeste* traz um enredo metalinguístico que se caracteriza pela presença de uma obra dentro da obra, a narrativa no interior da própria narrativa, num jogo especular de desdobramentos. Esse recurso conhecido como *mise en abyme* é responsável pela estruturação geral do romance num jogo de espelhos que se manifesta desde a capa. Nesta, sobre um fundo mostarda, encontra-se, em letras góticas, o título *Budapeste*, de Chico Buarque, espelhado ao título *Budapest*, do ghost writer Zsoze Kósta. O *mise en abyme*, segundo Sonia L. Ramalho de Farias, é um dos artifícios mais instigantes na literatura moderna “para por a descoberto a tecelagem do texto, expondo assim, o

²²⁵ BUARQUE, 2009, p. 95.

²²⁶ MASSI, 1992.

forjamento da ilusão literária ao mesmo tempo em que desvenda o fingimento da ficção.”²²⁷

O romance, também constituído de sete capítulos, apresenta o ir e vir do protagonista entre duas cidades, o Rio de Janeiro e Budapeste; duas famílias; duas mulheres, Vanda e Kriska, e dois idiomas, o português e o húngaro. Cada capítulo, alternadamente, apresenta a dupla vida de José Costa e, curiosamente, enquanto o primeiro e o último se ambientam em Budapeste, o capítulo central, *Havia nevascas*,²²⁸ ambienta-se no Rio de Janeiro, ratificando a estrutura especular do romance ao, também, lembrar o Rio Danúbio que com seu espelho d’água separa Buda e Pest.

Esse romance, mais uma vez, traz um protagonista masculino que, vivendo uma crise existencial, circula entre o sonho e a realidade – assim como entre cidades, idiomas e mulheres – em busca da decifração do enigma que sua identidade se tornou. Contudo, como já observaram alguns críticos, essa busca alia-se a outra: o desvendamento do universo literário. Afinal, *Budapeste* – além de apresentar o questionamento da angústia da contemporaneidade, por meio de um indivíduo desajustado que perdeu seus referenciais de família, grupo social e vizinhança – penetra o terreno da representação literária trazendo interessantes questionamentos sobre autoria, originalidade, plágio e até mesmo a fronteira entre as artes.

Ao lado da questão literária, outra recebe lugar de destaque: a questão do estrangeiro. Nos romances anteriores, a sensação de “fora do lugar”, de estranhamento, alimentava o conflito do protagonista de forma indireta (no desajustamento dos personagens a seu próprio meio social ou a sua família), levando-os a se sentirem como “estrangeiros para si mesmos”.²²⁹ Já, em *Budapeste*, esse estranhamento é acentuado pela experiência da convivência com uma cidade, com uma cultura e com um idioma totalmente estranhos.

Estranhos inclusive para o próprio romancista que, curiosamente, nunca havia colocado os pés na Hungria e construiu uma Budapeste imaginária a partir de um mapa da cidade – sobre o qual se debruçara a estudar suas vielas, suas imagens e seus rios – e de algumas referências esparsas que adquiriu por meio de pesquisas. Na verdade, os únicos pontos de contato real que o autor possuía, segundo Arnaldo

²²⁷ FARIAS, 2004.

²²⁸ BUARQUE, 2003, p. 75-113.

²²⁹ Referência à obra de KRISTEVA, 1994.

Bloch,²³⁰ com a Hungria eram uma ex-namorada húngara, Judith, a última antes de Marieta Severo, e os jogadores da lendária seleção magiar de 1954, cujos nomes ele utilizou para batizar seus personagens e os locais da cidade fictícia. Chico Buarque conta²³¹ que, quando chegou a Budapeste pela primeira vez, depois da publicação do livro, admirou-se porque percebeu que muitas informações que ele havia pesquisado, durante os dois anos em que se imaginou naquela cidade, estavam erradas; em contrapartida, muito do que ele havia imaginado correspondia à realidade.

A desconhecida Budapeste, ao ser descrita com a intimidade de um autóctone, pôs à prova a imaginação do ex-estudante de arquitetura que abandonou a faculdade de urbanismo no terceiro ano, para seguir os caminhos da música, uma estrada que, como vimos, se abriu diante dele quase por acaso. Contudo, o velho hábito de imaginar cidades, assim como a paixão por elas, surgiu ainda na infância. Regina Zappa nos informa que Chico e seus dois irmãos, Álvaro e Sérgio, disputavam o papel pardo e grosso que embrulhava as roupas no retorno da tinturaria para desenhar suas cidades imaginárias. Sugestivamente, as de Chico sempre tinham nome de mulher.²³² Essa aproximação da imagem da cidade e da mulher remete-nos a Baudelaire, sobre cuja obra Walter Benjamin fez uma interessante observação: “O que é único na poesia de Baudelaire é o fato de que as imagens da mulher e da morte se interpenetram com uma terceira imagem, a de Paris.”²³³

Nesse terceiro romance de Chico Buarque, percebe-se uma ligação semântica muito forte entre os elementos mulher, cidade, estrangeiro e linguagem/escrita.

O livro foi produzido num período de dois anos, nos quais como um avaro colecionador, Chico Buarque catou a poesia de várias personagens femininas que constituem tradicionais figurações do feminino em nossa cultura e teceu outras novas, lançando, assim, um novo olhar sobre essas personagens consagradas de nossa historiografia literária e para a visão de mulher que elas veiculam.

²³⁰ BLOCH, 2003, p. 1-2.

²³¹ No 9º DVD da série retrospectiva da obra de Chico Buarque *Uma palavra* (2006), que trata da relação música e literatura.

²³² ZAPPA, 2011, p. 95

²³³ BENJAMIN, 2006, p. 47.

Uma mulher feita de quase nada

Já gozei de boa vida
 Tinha até meu bangalô
 Cobertor, comida
 Roupa lavada
 Vida veio e me levou
 (...)
 Hoje é dia de visita
 Vem aí meu grande amor
 Ela vem toda de brinco, vem
 Todo domingo
 Tem cheiro de flor
 Quem me vê, vê nem bagaço
 Do que viu quem me enfrentou
 Campeão do mundo
 Em queda de braço
 Vida veio e me levou (...)

O velho Francisco". Chico Buarque

Chico Buarque alega²³⁴ que ouvindo a canção “O velho Francisco” (1987), na voz de Mônica Salmaso, teve a inspiração para escrever seu quarto romance, *Leite Derramado* (2009). Já a música, como ele próprio informou ao jornalista Humberto Werneck, surgiu a partir de um sonho com “uma preta velha que contava uma história num fundo de cozinha e pedia, com a voz cava e arrastada: ‘Fecha a porta! Fecha a porta!’”²³⁵ A velha preta se transformou em “O velho Francisco”, um ex-escravo alforriado, que narra suas aventuras em uma espécie de delírio senil. Já no romance, o velho Francisco se transforma em Eulálio Montenegro d’Assumpção, um centenário que, através de um turbilhão de recordações, narra a derrocada de sua tradicional família, ao mesmo tempo em que amarga a sua infeliz história de amor com a exuberante e enigmática Matilde.

É interessante observar, nessa origem do romance, como o deslocamento se dá do sonho para a música e da música para o romance. No sonho, temos a voz de uma mulher negra e pertencente à classe que se encontra na base da pirâmide social, provavelmente uma escrava, ou uma serviçal que vive em condições de trabalho próximas à escravidão. Uma mulher cujo lugar é o “fundo da cozinha” e que teme que sua débil voz fosse ouvida nos outros espaços sociais. Na música, a voz é de um ex-escravo alforriado, sugestivamente denominado Francisco, que, segundo suas

²³⁴ BUARQUE, 2009 c.

²³⁵ WERNECK, 2006, p. 105.

questionáveis reminiscências, gaba-se de ter vivido grande ascensão social, econômica e política antes da derrocada final: “Li jornal, bula e prefácio/Que aprendi sem professor/Frequentei palácio/Sem fazer feio/ Vida veio e me levou.” Já o narrador-personagem Eulálio d`Assumpção Montenegro percorreu uma trajetória oposta, nasceu em uma família da elite brasileira e chegou à mais profunda miséria.

Também chamam a atenção os nomes escolhidos para batizar os personagens. Na música temos Francisco, como Francisco Buarque de Holanda, um grande contador de histórias em suas canções, nas quais, muitas vezes, dá voz ao outro, principalmente, à mulher. No livro, o nome Eulálio, além de fazer uma irônica referência a eulalia (*s.f.* eu + lalia = modo agradável de falar, com dicção perfeita e agradável aos ouvidos) – tendo em vista que o narrador-personagem é um falastrão que conta aos sete ventos sua elevada estirpe, incomodando os presentes que procuram abafar sua voz com o volume alto da televisão – alude também à própria estirpe do autor: seu tataravô materno, nascido em Salvador em 18 de fevereiro de 1833, chamava-se Eulálio da Costa Machado e seu tio materno, nascido em 10 de fevereiro de 1910, chamava-se João Eulálio Cesário Alvim.²³⁶ Esse fato, somado ao da família materna de Chico Buarque, tal qual a família de Maria Violeta, mãe de Eulálio em *Leite Derramado*, ter sido vinculada à criação de gado, principalmente em Minas Gerais, aponta para um interessante jogo autoral na obra no qual o próprio Chico Buarque se incluiria na longa estirpe dos Eulálrios.

Por outro lado, Maria Violeta e Maria Eulália são nomes compostos que já de início apontam para uma determinada sofisticação. Ambos trazem em sua constituição o nome da progenitora de Jesus, um nome bíblico que significa “mulher que ocupa o primeiro lugar”.²³⁷ Isso inicialmente marca o lugar dessas duas mulheres como membros de uma tradicional família. No entanto, a segunda parte agrega novos significados, marcando talvez um diferencial entre elas. Violeta é o nome de uma flor e, nesse sentido, chama-nos à recordação a personagem Nina da *Crônica da casa assassinada* (1957), de autoria de Lúcio Cardoso. A também enigmática e deslumbrante personagem feminina, a quem André se refere como a “súmula de todas as mulheres”, possui sua significação atrelada às violetas, que tanto a encantavam nos jardins dos

²³⁶ ALBUQUERQUE, 2000.

²³⁷ cf. SIGNIFICADO DOS NOMES, 2012.

Meneses. Essa relação “compossível”²³⁸ foi abordada por Ana Alice Bueno que identifica Nina com as violetas perdidas entre as folhas de trevo: ela também uma “flor perdida em meio à sorte da família Meneses.”²³⁹

Como a violeta perdida, Nina logo se destaca entre os “trevos” pelo charme, beleza e um quê a mais de deslumbre que desperta paixões e, conseqüentemente, inveja. A violeta vai traçar sentidos paradoxais, recuperando vida em jardim seco. A personagem Nina materializa essa ideia porque enquanto reanima os desejos dos que com ela se relacionam, desalenta a razão e a moral que os estrutura.²⁴⁰

Desde as violetas que Alberto, o jardineiro, depositava amorosamente na janela de Nina até aquelas que Timóteo colocou sobre o cadáver nu da outrora encantadora mulher, tais flores fazem parte da construção dessa personagem, que, segundo Ruth Silviano Brandão, pode ser encarada como a representação da impossibilidade de se saber sobre o feminino. Embora Nina esteja muito distante de Maria Violeta, em decorrência dos indícios de feminilidade nela presentes – roupas, acessórios, véus –, ela se aproxima de Matilde, o oposto da mãe do protagonista, sugerindo-nos a dualidade da da imagem mulher na literatura. Essa personagem será retomada no quarto capítulo desta tese, como uma irmã distante de Matilde na constelação roupas/corpo.

Já Maria Eulália, em seu nome composto, traria, por um lado, a marca da tradição (Maria) e, do outro, da falastrice paterna, Eulálio, que durante toda a narrativa incomoda a todos com os delírios de grandeza de uma elite decadente.

Em sua imobilidade física, sem sair do leito de um hospital público, ele empreende uma busca por sua própria identidade pessoal percorrendo os vastos salões de sua memória. Essa exploração do espaço interno se dá de forma marcante nesta obra, assim como em muitas obras da contemporaneidade. Eulálio d’Assumpção Montenegro, de certa forma, também se encontra em trânsito, tal qual os outros protagonistas masculinos de Chico Buarque, vagando em busca de algo que se perdeu para sempre.

²³⁸ BUENO, 2007, p. 72.

²³⁹ Ibidem, p. 77.

²⁴⁰ Ibidem, p. 77.

Embora o significado primeiro de exílio seja espacial, atrelado ao fato de deixar (voluntariamente ou não) a pátria, na cultura contemporânea, a conotação de “exilar” consiste muitas vezes em estar na pátria e nela se sentir-se aprisionado, o que Neil B. Bishop qualificou *exílio interior*²⁴¹ ou interno (psíquico ou físico). Nesse caso, o exílio comporta, segundo Hanciau, “uma troca espacial sem que intervenha o deslocamento de lugar; o que muda de caráter aqui é o próprio espaço.”²⁴²

A questão do espaço vem ganhando cada vez mais importância e centralidade nas análises das ciências humanas, transformando-se num “modo privilegiado de pensar e agir”,²⁴³ em detrimento de um “historicismo carcerário”,²⁴⁴ que desde o início da Modernidade negligenciou o espaço, ao ignorar que “o tempo é apenas uma das três dimensões básicas e formadoras da existência humana, ao lado do espaço e do ser.”²⁴⁵ Essa temporalização do pensamento encontrou em Walter Benjamin um de seus mais eficientes detratores. Benjamin valorizou o espaço em vários momentos de sua obra, inclusive em suas teses *Sobre o conceito de história*, apesar de não poder se desvencilhar da questão da temporalidade. Essa ênfase é ratificada pela grande incidência de formações espaciais “através das quais Benjamin supera os conceitos de um tempo puramente progressivo”, na análise de Georg Otte.²⁴⁶ Essas formações são, segundo o pesquisador, a constelação, a imagem e a mônada.

O mesmo estudioso da obra de Walter Benjamin nos informa que para o filósofo alemão as catástrofes do século XX são consequências da temporalização, ou seja, de “nossa” visão de tempo. Nesse sentido, segundo Otte, interromper o fluxo do tempo linear, fazer “explodir” esse *continuum* a fim de parar o tempo seria o primeiro passo para possibilitar uma visão pluridimensional e multifacetada, que se daria no espaço.

[...] a historiografia marxista tem em sua base um princípio construtivo. Pensar não inclui apenas o movimento das idéias, mas também sua imobilização. Quando o pensamento para, bruscamente, numa configuração saturada de tensões, ele lhes comunica um choque, através do qual essa configuração se cristaliza enquanto mônada.²⁴⁷

²⁴¹ BISHOP, apud HANCIAU, p. 4.

²⁴² HANCIAU, 2006, p. 4.

²⁴³ SEEMAN, 2002-2003, p. 44.

²⁴⁴ Ibidem, p. 44.

²⁴⁵ cf. SOJA, apud SEEMAN, 2003, p. 45.

²⁴⁶ OTTE, 1996, p. 9.

²⁴⁷ BENJAMIN, 1985, p. 231.

Segundo ainda Georg Otte, “a explosão do *continuum* destrói o conceito linear para permitir a construção de outro conceito que Benjamin não denomina, nem define, mas que é visualizado através de metáforas espaciais.” Entre elas o autor cita “arena”, “céu da história” e “palco” que apontam para *espaços* onde pode acontecer “o encontro secreto, marcado entre as gerações precedentes e a nossa.” Interessa-nos recortar também que

o espaço benjaminiano, no entanto, não é simplesmente uma “forma de intuição” metaforizada ou estetizada que serve apenas como ambiente externo para os acontecimentos. A *especialização do tempo* não se limita a considerações sobre a história, ela perpassa a obra benjaminiana não apenas enquanto repertório metafórico, mas envolve sua própria escrita.²⁴⁸

Logo, a escrita benjaminiana é ela própria uma formação imagética, um mosaico, que foge à unidimensionalidade da progressão textual, permitindo que suas partes se relacionem e se citem regularmente. Essa espacialização do tempo que perpassa a obra do filósofo alemão é também o elemento estruturante da obra de Chico Buarque. Apesar de grande parte da crítica se deter em análises que privilegiam o caráter memorialístico, enfatizando o tempo, da obra *Leite Derramado*, propomos uma leitura que privilegie o espaço no sentido acima exposto.

Convém, entretanto, antes de qualquer coisa, ressaltar que o espaço não deve ser compreendido como foi até então – algo estanque, material –, mero ambiente externo para os acontecimentos, mas como categorias menos “vagas e mais ‘sensíveis’ como lugar, paisagem e território, que estão estreitamente ligadas à memória e também à identidade”.²⁴⁹ Assim, não como paisagem, lugar e território do modo como estamos acostumados a ver, mas como uma construção, como um modo de ver e de viver no mundo.

Essa nova concepção de espaço pode ser encontrada na obra do geógrafo baiano Milton Santos, cujo pensamento tem como fundamentos a dialética e o entendimento do espaço como uma totalidade, que não pode ser compreendida a partir

²⁴⁸ OTTE, 2000, p. 242. Grifos nossos.

²⁴⁹ SEEMAN, 2003, p. 45.

das categorias de análise²⁵⁰ – forma, função, processo e estrutura – isoladamente. Em *Metamorfose do espaço habitado*, Santos conceitua espaço como o “resultado da soma e da síntese, sempre refeita, da paisagem com a sociedade através da espacialidade.”²⁵¹ Nesse sentido, ele seria o resultado do encaixe da sociedade na paisagem, ou seja, “a vida que palpita conjuntamente com a materialidade.”²⁵² O autor nos coloca diante de uma dimensão mais cultural do espaço, cujo entendimento tem como fator imprescindível a compreensão da ligação entre espaço e movimentos sociais: “a ordem social é a ordem geral que coordena e regula as ordens exclusivas de cada tempo particular.”²⁵³

Dessa forma, o espaço em *Leite derramado*, mais que se limitar apenas à descrição do lugar físico, onde ocorrem as ações, contribui para a construção do trajeto de decadência e de dissolução que caracteriza o conflito do personagem protagonista. Esse aspecto será desenvolvido na constelação cidade-mulher que será desenvolvida no quinto capítulo.

Cumpra ainda observar, no que diz respeito à “espacialização do tempo”, anteriormente mencionada, que a narrativa de *Leite derramado* se constrói a partir de vários fragmentos do passado do protagonista que, sem uma ordem linear, misturam-se a momentos do presente e projeções para o futuro. Essa mistura remete-nos ao que Benjamin nos anuncia em sua Tese 14^a: “a história é objeto de uma construção cujo lugar não é um tempo homogêneo e vazio, mas um tempo saturado de ‘agoras’”.²⁵⁴

*Quando eu sair daqui, vamos nos casar na fazenda da minha feliz infância, lá na raiz da serra.(...) E se na fazenda ainda não houver luz elétrica, providenciarei um gerador para você ver televisão. Vai ter também ar condicionado em todos os aposentos da sede, porque na baixada hoje em dia faz muito calor. Minha mulher, sim, suave bastante, mas ela já era de uma nova geração e não tinha a austeridade da minha mãe. (...) Mas nosso chalé em Copacabana já veio abaixo, e de qualquer forma eu não moraria com você na casa de outro casamento, moraremos na fazenda da raiz da serra. Vamos nos casar na capela que foi consagrada pelo cardeal arcebispo do Rio de Janeiro em mil oitocentos e lá vai fumaça. Na fazenda você tratará de mim e de mais ninguém, de maneira que ficarei completamente bom.*²⁵⁵

²⁵⁰ Milton Santos, em 1979, propunha interpretar o espaço a partir dessas quatro categorias de análise, no entanto, posteriormente, quando compreendeu a impossibilidade de dividi-lo em partes, advertiu que o espaço não poderia ser analisado a partir dessas categorias, isoladamente. SANTOS, 1992.

²⁵¹ SANTOS, 1991, p. 73.

²⁵² Ibidem, p. 73.

²⁵³ Ibidem, p. 73.

²⁵⁴ BENJAMIN, 1994, p. 229.

²⁵⁵ BUARQUE, 2009 a, p. 5-6. Grifos meus.

Outras vezes, fragmentos do passado se repetem em diferentes momentos da narrativa com novas versões, como é o caso do primeiro encontro do protagonista com Matilde no velório de seu pai ou referências à morte deste personagem. A narrativa se apresenta como um “discurso espiralado”²⁵⁶ no qual, a todo o momento, surgem cacos espalhados que precisam ser juntados e combinados. Nesse trabalho de recolha e combinação dos fragmentos, surge o passado não como uma totalidade teleológica, mas como uma imagem, uma constelação. Conforme esclarece Benjamin na Tese 6^a: “articular historicamente o passado não significa conhecê-lo como ele de fato foi. Significa apropriar-se de uma reminiscência, tal como ela relampeja no momento de um perigo.”²⁵⁷ São essas reminiscências que retornam em diferentes momentos da narrativa desse moribundo que se encontra à beira da morte, como atestam os trechos abaixo:

Nem à minha mãe, que ao me ver arrastando a asa para Matilde, de saída me perguntou se por acaso *a menina não tinha cheiro de corpo*. Só porque Matilde era de pele quase castanha, era a *mais moreninha das congregadas marianas* que cantavam na missa do meu pai. Eu já tinha visto de relance umas vezes, na saída da missa das onze, ali mesmo na igreja da Candelária. Na verdade nunca a pude observar direito, porque a menina não parava quieta, falava, rodava e se perdia entre as amigas, balançando os negros cabelos cacheados. Saía da igreja como quem saísse do cinema Pathé, onde na época exibiam fitas americanas. Mas agora, no momento em que o órgão dava a introdução para o ofertório, bati sem querer os *olhos* nela, desviei, voltei a mirá-la e não a pude mais largar. Porque assim suspensa e de cabelos presos, mais intensamente ela era ela em *seu balanço guardado*, seu tumulto interior, seus gestos e risos por dentro, para sempre, ai. Então não sei como, em plena igreja me deu grande vontade de conhecer sua quentura. Imaginei que abraçá-la de surpresa, para ela pulsar e se debater contra o meu peito, seria como abafar nas mãos o passarinho que capturei na infância. Estava eu com essas fantasias profanas, *quando minha mãe me tomou pelo braço para a comunhão*. Hesitei, remanchei um pouco, não me sentia digno do sacramento, mas recusá-lo à vista de todos seria *um desacato*. Com certo medo do inferno, fui afinal me ajoelhar ao pé do altar e cerrei os olhos para receber a hóstia sagrada. Quando os reabri, Matilde se virava para mim e sorria, sentada ao órgão que não era mais um órgão, era a piano de caudas da minha mãe.²⁵⁸

Minha mãe era de outro século, em certa ocasião chegou a me perguntar *se Matilde não tinha cheiro de corpo*. Só porque Matilde era de pele quase castanha, era *a mais moreninha de sete irmãs*, filhas de

²⁵⁶ KOHLRAUSCH, 2009, p. 186.

²⁵⁷ BENJAMIN, 1994, p. 224.

²⁵⁸ BUARQUE, 2009, p. 20-21.

um deputado correligionário do meu pai. Não sei se alguma vez lhe contei que já tinha visto Matilde de passagem, na porta da igreja da Candelária. Mas nunca a pude analisar como naquele dia, quando a surpreendi na pausa que antecedia o ofertório. Ela estava no coral com seus olhos apenas, aqueles *olhos* meio árabes, Matilde dava a entender seus menores *movimentos de corpo*, o sutil balanceio dos seus quadris, e tive de correr para casa, eu precisava de um banho fresco.²⁵⁹

Segundo Georg Otte, tendo em vista que o historiador não tem como voltar ao passado, ele deve:

analisar as ‘ruínas’ do passado, que, analisadas à luz de um presente em mudança contínua, formam uma ‘constelação’ sempre diferente. É no presente que a ‘constelação’ formada pelos elementos do passado e do presente ‘relampeja’ e é este relâmpago do presente que ‘ilumina’.²⁶⁰

Merece atenção, nesse sentido, a presença de uma memória literária partilhada entre autor/narrador e leitor que traz à narrativa ecos de personagens da canção popular e de obras de nosso cânone literário. Exemplo disso é a presença de Capitu, de Machado de Assis, que se insinua no “olhar de pingue-pongue” de Matilde. A presença dessa emblemática personagem “relampeja” também no ciúme doentio que Lalinho/Bentinho destila durante toda a narrativa e até nas visitas femininas que Eulálio passa a receber e às quais pede que vistam as roupas da amada, numa tentativa desesperada de preencher o vazio de sua ausência. Muitos autores, como Eduardo Giannetti, já destacaram esse parentesco entre Matilde-Capitu e Eulálio-Bentinho nessa “alta carpintaria literária”²⁶¹ que constitui o quarto romance buarquiano.

A narrativa, em primeira pessoa, organiza-se em 23 capítulos cujo enredo, repleto de dados históricos, culturais e políticos, “gira [literalmente] em torno das memórias patéticas de Eulálio” que, conforme análise de Luís Antônio Giron, “conta sua história em espirais que partem de lembranças nítidas, passam por digressões e atingem o delírio.”²⁶² Esse mesmo autor considera a obra a melhor de todas já escritas

²⁵⁹ BUARQUE, 2009, p. 138. Grifos nossos.

²⁶⁰ OTTE, 1996, p. 214.

²⁶¹ GIANNETTI, 2009.

²⁶² GIRON, 2011.

pelo romancista e a mais cinematográfica; contudo, curiosamente, é o único dos quatro primeiros romances de Chico que ainda não foi adaptado para o cinema.

Já Eduardo Giannetti se refere às memórias movediças do narrador como um “labirinto de espelhos”²⁶³ no qual o leitor é impelido a buscar pontos de apoio e informações confiáveis. Ele afirma ainda que “o toque de mestre está na arte sutil que faz do relato crepuscular de Eulálio uma confissão involuntária e poderosa o bastante para dar ao leitor a sensação de que sabe mais sobre o personagem e seu mundo que o próprio autor”. E que apesar de os achados estilísticos da obra serem “um banquete de mil talheres”, algo se frustra, a narrativa não convence, ou seja, “a trama do ato de contar é tecnicamente débil – não para de pé.”²⁶⁴

Embora Gianetti apresente uma ideia que muito nos interessa, que é a constituição da narrativa como “um labirinto de espelhos”, discordamos dele no que aponta como falha da narrativa. Acreditamos que essa suposta “debilidade técnica” seja justamente sua maior qualidade. A decrepitude do narrador é fundamental para a construção de uma narrativa não-linear, que propiciaria, ao nosso entender, uma experiência do “choque”, uma ideia que, ainda segundo Georg Otte, Walter Benjamin desenvolve na Tese 17^a, como fundamental para o processo de conhecimento. Trata-se de um “efeito de estranhamento”, também traduzido por “efeito de distanciamento” que marca o teatro brechtiano, analisado por Benjamin, mas que pode ser usado na abordagem do romance em questão. Segundo análise de Otte, esse efeito:

visa a causar uma espécie de inquietação no espectador, impedindo, assim que ele se deixe levar pelas ilusões produzidas no palco. É esse corte no andamento contínuo dos acontecimentos (...) que significa, para o sujeito, a chance de uma conscientização política. A comparação entre história e teatro, ou seja, história e ficção, se torna esclarecedora quando se questiona a pretensão do historicismo de considerar possível analisar o passado “como ele de fato foi”, como se os fatos históricos, por não serem ficção, não passassem, também, por um processo de representação.²⁶⁵

Outra crítica de Eduardo Giannetti nos chama atenção: ele apresenta como falha do texto buarquiano a falta “de construção de ao menos uma personagem com a qual se possa ter um vínculo de empatia” e completa dizendo que “Matilde não tem vida interior.” Leyla Perrone-Moisés, em resenha dedicada especialmente a Matilde, *O leite*

²⁶³ GIANNETTI, 2009.

²⁶⁴ Ibidem, 2009.

²⁶⁵ OTTE, 1994, p. 31.

derramado de Matilde, discorda desse posicionamento e acredita que “as primeiras críticas publicadas sobre *Leite derramado*, todas escritas por homens, não fizeram justiça à principal personagem da trama.”²⁶⁶ Ela contra-argumenta dizendo que não é por Matilde ser limitada intelectualmente e espontânea em seus comportamentos que ela não tenha “psicologia, como disse um crítico.”²⁶⁷

Por outro lado, José Castello, na resenha, *Vazio que define o mundo*, para o jornal *O Globo*, considera a ausência de Matilde, “mais gritante que qualquer presença”; na verdade, ela seria a grande personagem de Chico Buarque. Afinal, esse “vazio que define um mundo desenhado não tanto por aquilo que nos dá, mas por aquilo que, entre nossos dedos se derrama”²⁶⁸ perpassa toda a narrativa e transforma a enigmática personagem que é “feita de quase nada”²⁶⁹ numa personagem maior que nos remete, tal qual Nina, à impossibilidade de se definir o feminino.²⁷⁰ Essa personagem que Eulálio persegue nos labirintos de sua memória, assim como as outras dos romances de Chico Buarque, apresenta-se inalcançável e como num sonho se dissolve no ar.

Matilde, da mesma forma que Castana Beatriz e Ariela Masé, Kriska e Vanda, a irmã e a esposa do protagonista de *Estorvo*, está, em nosso entender, acompanhada de seu duplo: Maria Violeta. Ela é o oposto da mãe do protagonista, que é a figura da passividade exigida às mulheres de nossa sociedade ainda marcada por fortes traços de patriarcalismo. A esta mulher traída, que rodava pela casa, elétrica, dando chilikques durante os serões do marido, contrapõe-se a morena sensual, amada e desejada mesmo depois de ausente. Uma mulher sem a qual o protagonista afirmava não saber dormir; ao invés de vítima da traição masculina, uma possível adúltera. À submissão de uma contrapõe-se o desejo de liberdade da outra, que se encanta com o mundo além dos muros dos Montenegro d’Assumpção:

Com isso Matilde pegou a mania de me contar histórias de camponeses mexicanos, ou de índios que andam pelados nas neves da Patagônia, enquanto anseio por ela na cama. Ainda de camisola me obriga a ouvir umas lendas dos povos andinos, encantou-se com umas cerimônias de fertilidade. Penso até que, se ela pode se interessar até

²⁶⁶ PERRONE-MOISES, 2009.

²⁶⁷ Ibidem.

²⁶⁸ CASTELLO, 2009.

²⁶⁹ SCHWARZ, 2009.

²⁷⁰ De acordo com análise de Ruth Silviano Brandão, “o romance [Crônica da casa assassinada] encena, pelo excesso de discursos justamente a impossibilidade de se definir a feminilidade.” BRANDÃO, 1993, p. 234.

por uma guerra civil na Nicarágua, presenciada pelo casal no ano passado, ficaria boquiaberta com os relatos de Dubosc que lutou como voluntário da Grande Guerra Mundial.²⁷¹

À contenção e reserva de Maria Violeta, contrapõe-se a naturalidade, o desejo e a expansividade de Matilde:

você tem sempre essa nobreza de represar os sentimentos, que certamente lhe doem, como deve doer leite empedrado.²⁷²

O leite de Matilde era exuberante, agora mesmo ela encheu duas mamadeiras antes de dar o peito à criança.²⁷³

Exuberância também entrevista na ausência de mangas dos vestidos de cor de laranja, exibindo a pele trigueira da mulata, contrapondo-se à ausência de cor e de luz da descendente de tradicional família da elite mineira, cujos “trajes pretos eram adequados à sua natureza.”²⁷⁴ Enquanto Maria Violeta representa a pureza étnica, Matilde representa a mestiçagem, a mistura, inclusive cultural, uma vez que canta Mozart, dança maxixe e toca, com mão pesada, um batuque chamado Macumba do Gegê. Matilde traz para o ambiente dos Assumpção, fortemente marcado pelo francês e pela cultura clássica, a tradição popular.

Nesse sentido, é igualmente importante assinalar que ELITE, que se associa à personagem Maria Violeta, é um anagrama de LEITE, significante central que perpassa toda a narrativa e que se liga semanticamente a Matilde. Chico Buarque já havia manifestado seu gosto por brincar com palavras, na letra espelhada de “As vitrines” que saiu publicada no *Almanaque* de 1981. Insinua-se dessa forma, também em *Leite derramado*, por meio do anagrama ELITE = LEITE,²⁷⁵ o espelhamento – o jogo de espelhos que será abordado na última constelação – e a repetição que surgem também como características estruturantes de seus romances.

²⁷¹ BUARQUE, 2009, p. 110.

²⁷² Ibidem, p. 130.

²⁷³ Ibidem, p. 85.

²⁷⁴ Ibidem, p. 36.

²⁷⁵ Suspeitamos que o gosto de brincar com as palavras manifesta-se também em *Budapeste*, na passagem, já mencionada, em que José Costa confunde a capa de seu livro O GINÓGRAFO com a capa do livro O NAUFRÁGIO, afinal uma palavra é, com exceção dos fonemas U e N, a inversão das letras da outra.

CAPÍTULO III

Uma estranha barafunda

Era Aurora
 Não, era Aurélia
 Ou era Ariela
 É a saia amarela daquele verão
 Que roda até hoje na recordação

Foi na Penha
 Não, foi na Glória
 Gravei na memória
 Mas perdi a senha
 Misturam-se os fatos
 As fotos são velhas
 Cabelos pretos
 Bandeiras vermelhas
 Foi Garrincha
 Não, foi de bicicleta
 que vi aquela bola entrar na gaveta
 Tiro de meta

Barafunda. Chico Buarque

Barafunda, segundo Aurélio Buarque de Holanda, significa “mistura desordenada de pessoas ou coisas”; “confusão, balbúrdia, baderna”; “algazarra, barulho, vozeria, vozerio”.²⁷⁶ É também o nome que se dá, no Brasil, ao crivo: “um bordado de bastidor para o qual se prepara o pano tirando-lhe alguns fios interpolados, tanto na largura quanto no comprimento, até formarem uma espécie de grade.”²⁷⁷



Fig. 1 Barafunda (Pano da costa: ponto rendinha)

Esse tipo de bordado de agulha em pano de linho possui abertos ou crivos, imitando a renda. Barafunda significa ainda “mistura confusa, bagunça (...) descontrolado

²⁷⁶ FERREIRA, 1988, p. 85.

²⁷⁷ Ibidem, p. 188.

geral, pandemônio.”²⁷⁸ Acima de tudo, é o título da nona canção do CD *Chico*, lançado em 2011. Na letra dessa canção, como um trapeiro benjaminiano, como já mencionado, o compositor reúne restos de momentos marcantes em sua vida: “Quando a verde-e-rosa saiu campeã/Cantando Cartola ao romper da manhã” ou “Gritou o astronauta/Que era azul a Terra”; de personalidades marcantes no mundo do futebol: “Era Zizinho era Pelé” e, principalmente, de mulheres amadas, cujas existências talvez estejam ligadas apenas à sua ficção: “Aurora”, “Aurélia”, “Ariela”, “Glorinha”, “Anabela”, a dona da “saia amarela” ou dos “cabelos pretos” das velhas fotos. Tudo isso costurado pelo tênue fio da memória, no temor de que o esquecimento apague os vestígios de uma história. Esses restos, retalhos de vida, são unidos por uma escrita esburacada, produzindo um inusitado meio-termo entre o patchwork e a barafunda, que nos remete ao mosaico benjaminiano.

A barafunda está também presente em *Leite derramado* (2009), no qual ela é apresentada como uma metáfora para a memória: “Mas aquele, se não me engano, era filho desse Eulálio garotão com a moça do umbigo, minha cabeça às vezes fica meio embolada. É uma tremenda *barafunda*, filha, você nem vai me dar um beijo?”²⁷⁹

A canção de 2010, em nosso entender, relaciona-se metonimicamente com os romances, ao aproximar fragmentos aparentemente desconexos e distantes no tempo. Constituída de citações do con(texto) passado e até mesmo presente, a canção confronta o leitor com imagens-relâmpago que constituem a verdade do passado, conforme teoriza Walter Benjamin na 5ª tese de *Sobre o conceito de história*: “A verdadeira imagem do passado perpassa, veloz. O passado só se deixa fixar, como imagem que relampeja irreversivelmente no momento em que é reconhecido”.²⁸⁰ No entanto, essa imagem, como nos informa Georg Otte, só se constitui, por mediação do seu “índice secreto” no encontro de elementos do passado e do presente numa constelação.

Também as personagens femininas dos romances escritos a partir de 1991, principalmente Matilde, considerada uma “personagem maior”²⁸¹, são engendradas ao estilo de um mosaico ou barafunda: constituídas de restos de muitos perfis femininos, que Chico Buarque une por uma escrita esburacada, marcada pelo vazio e pela não

²⁷⁸ BECHARA, 2011, p. 324

²⁷⁹ BUARQUE, 2009, p. 39.

²⁸⁰ BENJAMIN, 1987, p. 224.

²⁸¹ PERRONE-MOISÉS, 2009.

linearidade Logo, somente uma leitura constelar desses romances permitiria compreender a complexidade, a consistência e a profundidade dessas personagens. A leitura linear desses romances nos levaria a, erroneamente, julgá-las inconsistentes e a escrita buarquiana como “mal amarrada”, na qual existiria, no dizer de Eduardo Gianetti, “uma debilidade técnica”.²⁸²

Tomando como base os estudos de Georg Otte sobre os escritos de Walter Benjamin, entendemos que Chico Buarque, depois da desconstrução das heroínas auráticas, representantes de uma história (cultural) oficial, constrói com os escombros uma nova totalidade, “não totalitária,”²⁸³ que está no próprio caráter compósito de suas personagens. São mulheres distantes da idealização e da perfeição das figurações femininas moldadas pela imaginação do homem, como “sintoma masculino”.²⁸⁴ Estas personagens são “uma miragem de mulher”²⁸⁵ que, segundo Ruth Silviano Brandão, constituem um apelo ao imaginário como solução para a sensação de incompletude do homem. Essas figurações podem ser associadas às “mulheres sem orifício” a que faz referência Chico Buarque na canção “Meu diário”, que será abordada mais adiante.

O ponto de partida para tais hipóteses, como já mencionado, é a constatação da existência na obra do autor de um diálogo não só intertextual, como também intratextual, que se estabelecem por meio da citação. Segundo Georg Otte, este é “um conceito-chave de Walter Benjamin”²⁸⁶ e não consiste na mera repetição literal de algum fragmento do passado, mas num vestígio que, via metonímia, leva o leitor ao texto integral, promovendo, portanto, o encontro marcado entre o passado e o presente. Nesse tipo de citação, a surpreendente “irrupção do passado no presente, que, por sua vez joga uma nova luz no passado”,²⁸⁷ provoca uma renovação deste. Em outras palavras, o passado passa a ser visto com o olhar do presente. Como nos explica Georg Otte, o passado, nesse sentido, deixa de ser uma instância imóvel e numa relação dialética com o presente, sempre em transformação, passará a apresentar aspectos diferentes a cada nova condição estabelecida. É o mesmo que acontece com os fragmentos coloridos dentro de um caleidoscópio, que a cada mudança de posição formam um novo desenho, uma nova configuração. Assim, a cada nova condição

²⁸² GIANETTI, 2009.

²⁸³ OTTE. Nota de orientação.

²⁸⁴ BRANDÃO, 1993.

²⁸⁵ Ibidem, p. 26.

²⁸⁶ OTTE & VOLPE, 2000.

²⁸⁷ OTTE, 1994.

apresentada pelo presente, uma nova interpretação do passado se faz presente. Nesse caso, as figurações femininas provenientes do cânone literário ou aurático, assim como as das canções populares, serão destruídas na sua totalidade inatingível e seus restos reutilizados na construção de novas configurações da mulher na obra recente de Chico Buarque. Esses restos, esses vestígios – a que denominamos motivos femininos – que são tomados e retomados na obra de Chico devem ser encarados como estrelas nas constelações. Afinal, como já mencionado anteriormente, “do mesmo modo que cada estrela marca o ponto extremo para o traçado das linhas imaginárias que as interligam”,²⁸⁸ o uso que se faz desses vestígios, em diferentes textos, marcaria os limites de novas constelações de mulheres, que não mais podem ser caracterizadas como “mulheres sem orifício.”

Das “mulheres sem orifício”

Hoje pensei em ter religião
De alguma ovelha, talvez, fazer sacrifício
Por uma estátua ter adoração
Amar uma mulher sem orifício

Querido diário. Chico Buarque

Em 2011, apenas dois anos após a publicação de seu quarto romance, *Leite Derramado*, Chico Buarque retorna ao público para lançar o CD laconicamente denominado *Chico*. A capa, bastante sóbria, é composta simplesmente do título e de uma foto do compositor, “sorrindo acanhado”,²⁸⁹ em preto e branco. A capa, segundo Mariana Tramontina, “sugere um modelo de recato e melancolia”²⁹⁰ que desaparece tão logo se inicie a audição das dez composições inéditas, cuja execução dura pouco mais de meia hora. Contudo, nesses sucintos minutos, o ouvinte se depara com canções de variados gêneros musicais, como a marchinha “Rubato”, que significa roubado em

²⁸⁸ OTTE & VOLPE, 2000, p. 38.

²⁸⁹ Mariana Tramontina, editora-chefe de entretenimento da *UOL entretenimento-música*, é quem faz essa observação na resenha escrita por ocasião do lançamento do disco: TRAMONTINA, 2011.

²⁹⁰ *Ibidem*.

italiano e dialoga com *Budapeste*. Tal diálogo se faz presente na referência ao “show do eu”,²⁹¹ no qual o íntimo se escancara na mídia, dissolvendo as fronteiras entre o público/privado, e também na questão da autoria e da originalidade por meio da figura do *ghost writer*. Há ainda o blues (“Essa pequena”), o samba de gafieira (“Sou eu”), a valsa (“Nina”) e até uma *chanson française* (“Se eu soubesse”). Chama-nos a atenção, no CD, o predomínio, quase exclusivo, da temática feminina, que pode ser observado tanto nos títulos de algumas canções (“Nina”, “Sinhá”, “Essa pequena”), quanto na centralidade que a figura feminina assume em todas elas.

Lançado pela *Biscoito Fino*, numa ambiciosa estratégia de marketing – que contou com a criação de um site para a divulgação de vídeos de bastidores e para antecipar canções àqueles que efetuassem a pré-venda –, o CD recebeu duras críticas antes mesmo de chegar às prateleiras. O principal alvo das críticas foi a canção “Querido diário” que abre a coletânea. Não foram poucos os que disseram que o verso “amar uma mulher sem orifício” seria um disparate infame feito apenas para rimar com “sacrifício”, e revelaram-se saudosos do “velho” Chico Buarque.²⁹² José Miguel Wisnik, no segundo caderno do jornal *O Globo*, de 23 de julho de 2011, em resposta ao coro dos insatisfeitos, que dizia não haver poesia na canção, escreveu:

Fernando Pessoa diz que para se ler poesia é preciso acionar a simpatia (a vibração com o que se lê), a intuição (a abertura para o entendimento do que parece não ter sentido), a inteligência (o senso da integração das partes), a compreensão (a entrega de tudo o que você já viveu e leu) e a graça, senão os símbolos estão mortos para você, e você, morto para os símbolos.²⁹³

Wisnik não se preocupou, em sua coluna, em desfazer o mau entendimento que cercou a recepção dessa letra, mas forneceu importantes indícios para quem quiser, conforme citação de Fernando Pessoa, dar vida a esse símbolo – a composição – procurando entender o que parece não ter sentido. A começar, caracterizou “Querido diário” como uma canção de cinco faces, uma referência explícita ao “Poema de sete faces”, de Carlos Drummond de Andrade, “que precisam ser vistas como um todo”.²⁹⁴

²⁹¹ SIBILIA, 2008.

²⁹² LEVINO, 2011.

²⁹³ Ibidem.

²⁹⁴ WISNIK, 2011.

Tal olhar nos permitirá entender o que significa essa incompreendida “mulher sem orifício” a que faz referência Chico Buarque. Para isso, faz-se necessária uma transcrição completa da letra:

Hoje topei com alguns conhecidos meus
 Me dão bom-dia, cheios de carinho
 Dizem para eu ter muita luz, ficar com Deus
 Eles têm pena de eu viver sozinho

Hoje a cidade acordou toda em contramão
 Homens com raiva, buzinas, sirenes, estardalhaço
 De volta a casa, na rua recolhi um cão
 Que de hora em hora me arranca um pedaço

Hoje pensei em ter religião
 De alguma ovelha, talvez, fazer sacrifício
 Por uma estátua ter adoração
 Amar uma mulher sem orifício

Hoje afinal conheci o amor
 E era o amor uma obscura trama
 Não bato nela nem com uma flor
 Mas se ela chora, desejo me inflama

Hoje o inimigo veio me espreitar
 Armou tocaia lá na curva do rio
 Trouxe um porrete a mó de me quebrar
 Mas eu não quebro porque sou macio, viu.

A primeira estrofe da letra apresenta, em uma perspectiva irônica, uma série de clichês que são utilizados, com frequência nas relações interpessoais, como formas de sugerir o apaziguamento de sofrimentos e de angústias que possam assolar a alma de um sujeito. De forma estereotipada, a religiosidade e o amor (idealizado) são sugeridos como solução, o que significa dizer que um apelo ao imaginário é apresentado como forma de resolver a sensação de incompletude e vazio do homem.

Já a segunda estrofe rompe com a primeira e, dialogando com Carlos Drummond de Andrade, apresenta o caos que bate à porta, incomodando o indivíduo que se perde em meio ao turbilhão da grande cidade. Os sentimentos de medo e angústia provenientes dessa cidade monstruosa, que engole o eu em sua solidão, são tomados do poema *Anoitecer*:

É a hora em que o sino toca,
 mas aqui não há sinos;
 há somente buzinas,

sirenes roucas, apitos
 aflitos, pungentes, trágicos,
 uivando escuro segredo;
 desta hora tenho medo.²⁹⁵

Ainda na segunda estrofe, “Querido diário” traz uma alusão ao mito de Prometeu: “De volta a casa, na rua recolhi um cão/ Que de hora em hora me arranca um pedaço”. Esses versos também dialogam com o mesmo texto de Drummond:

É a hora em que o pássaro volta
 mas de há muito não há pássaros;
 só multidões compactas escorrendo exaustas (...)
 É antes a hora dos corvos,
 bicando em mim, meu passado,
 meu futuro, meu degredo;
 desta hora, sim, tenho medo.

O titã mitológico, que roubou dos deuses o segredo do fogo e entregou-o aos homens, foi, por isso, severamente castigado por Zeus. Ele foi condenado a viver atado a um rochedo onde, diariamente, era visitado por um abutre que lhe roia o fígado, o qual renascia para, no dia seguinte, ter continuidade o suplício. O mito de Prometeu traduz a crença de que existiriam conhecimentos proibidos, de propriedade exclusiva dos deuses e dos demônios, que uma vez apossados pelo homem, uma criatura mortal, trariam desgraças e sofrimentos intermináveis. Tradicionalmente, segundo Carlos Alberto Plastino, esse mito foi interpretado como a narrativa da libertação da espécie humana do julgo dos deuses por meio da conquista da autonomia, que só foi possível pela apropriação do fogo: símbolo da razão. Por isso, Prometeu foi tomado como símbolo do iluminismo, da Revolução Francesa e da Revolução Industrial. Afinal,

seu feito heróico de roubar de Zeus o fogo antecipa e representa a saga que, pela revolução científica, política e industrial, se propunha a levar o homem a superar sua minoridade, atingir sua autonomia e, pelo caminho do progresso, tornar-se o senhor do mundo.²⁹⁶

Contudo, esse mesmo progresso trouxe em sua esteira a expansão do desemprego, da marginalidade, da violência e da miséria. Sua busca desenfreada proporcionou o surgimento de uma sociedade que tem como centro da vida o capital, na qual o lucro e a produtividade se tornaram as bases centrais dos relacionamentos. Tais práticas sociais, inspiradas pelo individualismo e pelo materialismo, favorecem,

²⁹⁵ ANDRADE, 1987, p. 117-118.

²⁹⁶ PLASTINO, 1996, p. 209.

segundo Plastino, “a emergência de um tipo de subjetividade narcísica e, ao mesmo tempo, amedrontada pela ferocidade de um *darwinismo* social que rege a vida social sob o neoliberalismo.”²⁹⁷ Assim, de acordo com o mesmo autor, fenômenos como a solidão, o desespero, o uso maciço de drogas e a busca desesperada de identidade e de sentido nos mais diversos fundamentalismos apresentam-se como resultados diretos dos valores, crenças e práticas sociais aniquiladoras dessa sociedade do progresso. Uma sociedade que engole o homem num turbilhão de desespero e mal-estar, remetendo-nos à canção “Roda-viva”, da década de 1960, e, principalmente, ao romance *Estorvo*. Além disso, tais ideias corroboram com a visão benjaminiana de progresso como catástrofe, tendo em vista que, em seu dinamismo violento, ele impede que se junte “aquilo que foi quebrado.”²⁹⁸

Plastino, em sua crítica da Modernidade, não propõe um retorno à pré-modernidade, mas a superação de uma unilateralidade que o racionalismo produziu na concepção ontológica do homem ao defini-lo como ser de razão. Essa unilateralidade priva-o de outras faculdades que o constituem – afeto, desejo, imaginação e intuição – e que foram desvalorizadas e recalçadas por serem consideradas perturbadoras da razão.

Tendo em vista que tais atributos são, em nossa cultura, vistos como femininos e que sua desvalorização e recalque coincidem com a época de maior opressão à mulher, o autor toma uma versão anterior do mito – na qual Prometeu é apresentado como um ajudante e acompanhante fálico da Deusa Mãe: o *Kebire* – para sustentar que as raízes da crise remontam a um passado bem mais remoto: à instituição e à consolidação de um modelo de sociedade mais antigo e abrangente, a sociedade patriarcal. Afinal, antes desse momento, na sociedade matriarcal, o papel feminino e seus atributos não eram vistos de forma tão negativa. Foi nesse momento, de instituição e de consolidação de um novo tipo de sociedade, que se produziu a ruptura entre o homem e partes importantes de seu ser e o seu ambiente vital.

Depreende-se da leitura do artigo que a reconciliação do homem com a natureza e com aspectos de sua constituição associados à feminilidade poderia ser a resposta para o fim da “crise da modernidade” na qual o sujeito, à deriva, se perde na solidão, no vazio e no real assustador das grandes cidades.

Esse anseio de retorno ao feminino, a uma concepção matriarcal, pode ser depreendido, de certa forma, na recorrência com que os protagonistas masculinos

²⁹⁷ PLASTINO, 1996, p. 201.

²⁹⁸ BENJAMIN, 1974, apud. OTTE, 2000, p. 41.

buscam as mulheres nos romances buarquianos, intuindo, que, talvez nelas, esteja a solução para o seu mal-estar existencial.

Ainda na perspectiva da temática feminina, a canção “Querido diário” dialoga também com “Ciranda da bailarina” (1982), pois sua personagem mais polêmica, a “mulher sem orifício”, que suscita também outras leituras, pode ser vista como uma reedição da bailarina:²⁹⁹ uma mulher idealizada, uma ideia de completude e perfeição que habita nosso imaginário há longa data. Afinal, como diz o compositor,

Procurando bem
 Todo mundo tem pereba
 Marca de bexiga ou vacina
 Tem piriri, tem lombriga, tem ameba
 Só a bailarina não tem.

Essa mulher imaginária, construída pelo olhar masculino é, de acordo Ruth Silviano Brandão, “uma miragem de mulher onde se podem alienar os leitores que acabam presos, como narciso, por uma imagem que se oferece como o possível do desejo e se reduz ao desejo do impossível.”³⁰⁰

Dessa forma surgiram, tradicionalmente, dois perfis femininos presentes em muitas criações³⁰¹ tanto da literatura, quanto das canções da MPB com as quais Chico Buarque dialoga. O primeiro, positivo, seria aquele que corresponderia ao ideal masculino de submissão, inferioridade e passividade. Mulheres que, como Amélia da canção “Ai, que saudades da Amélia”, de Mário Lago e Ataulfo Alves, composta no ano de 1942, são modelos a serem seguidos. Afinal, elas vivem única e exclusivamente em prol do marido, apoiando-o nos momentos difíceis, passivas e abnegadas ao ponto de passar fome a seu lado e “achar bonito não ter o que comer”. Da mesma forma, “Emília”, de Wilson Batista e Haroldo Lobo, também de 1942, é uma “mulher de verdade”,³⁰² pois satisfaz às necessidades masculinas: “Eu quero uma mulher, que saiba lavar e cozinhar/que de manhã cedo, me acorde na hora de trabalhar.” Ecos dessas personagens das canções populares tradicionais se fazem presentes nas personagens de Chico Buarque das composições: “Com açúcar e com afeto” (1966), “Feijoada Completa” (1977) e “Cotidiano” (1971). Embora estas produções sejam bastante

²⁹⁹ PERES. Notas de aula, 2011.

³⁰⁰ BRANDÃO, 1993, p. 26.

³⁰¹ É importante observar que algumas produções culturais tradicionais fogem a esses dois perfis, como exemplo, podemos citar a canção “Apaga o fogo, Mané”. BARBOSA, 1956.

³⁰² LAGO & ALVES, 1942.

diferentes das canções antigas, notam-se vestígios da mulher prendada, que sabe cozinhar e vive em função de seu marido, inclusive acordando-o cedo para o trabalho:

Todo dia ela faz tudo sempre igual
 Me sacode às seis horas da manhã (...)
 Todo dia ela diz que é pra eu me cuidar
 E essas coisas que diz toda mulher
 Diz que está me esperando pro jantar
 E me beija com a boca de café (...)
 Seis da tarde como era de se esperar
 Ela pega e me espera no portão

Contudo, esse perfil feminino, ao contrário do que acontece nas canções tradicionais da MPB, não é visto como o ideal nas composições de Chico Buarque. O eu-masculino reclama do fastio provocado pela mesmice cotidiana, gerada pela reprodução mecânica de gestos que dizem respeito ao papel da mulher na sociedade, e também pela ausência de paixão no relacionamento. Subvertendo as canções tradicionais, o homem se queixa dessa companheira devotada a suas obrigações domésticas, assim como a ele, e cujas ações podem ser previstas. Uma mulher fiel e apavorada diante da perspectiva do fim do relacionamento, talvez porque a separação a deixará à mercê dos preconceitos em relação àquelas que não têm um marido para obedecer: “Toda noite ela diz pra eu não me afastar/ Meia-noite ela jura eterno amor/E me aperta pra eu quase sufocar/E me morde com a boca de pavor”.

Também Maria Violeta, em *Leite derramado*, tolera todas traições do marido e sufoca seus sentimentos e desejos em prol da manutenção dos vínculos matrimoniais. Nesse sentido, ela apresenta vestígios do ideal de mulher para o casamento; no entanto, paradoxalmente, deixa a desejar no que diz respeito à maternidade, afinal, relega a criação de Eulálio às babás e às amas-de-leite, como era costume das mulheres da elite na época:

...mamãe não dava colo senão a mim, e mesmo assim só de quando em quando. Se eu começasse a fazer manha, ela me passava para a governanta, que me passava para a babá, que me passava para a ama de leite me aleitar.³⁰³

Apesar da nítida diferença entre essas duas mulheres, é possível perceber o mesmo olhar compassivo de Chico Buarque em direção a elas.

³⁰³ BUARQUE, 2009, p. 194.

Também Matilde traz alguns ecos desse ideal de feminilidade, pois ela era, durante boa parte da narrativa, “leve de espírito”³⁰⁴ mesmo diante dos maiores atos de desrespeito, autoritarismo e violência masculina:

Quando lhe comuniquei que não iríamos mais à fazenda, num instante ficou com os olhos úmidos, tinha se preparado tanto para sua primeira cavalgada desde o nascimento da filha. Mas Matilde é leve de espírito, e já a caminho da praia ria que se ria bamboleando a menina, que estreava um maiô igual ao seu.³⁰⁵

Mas ambas as personagens, por apresentarem também ecos de outros perfis femininos, como a mãe desnaturada e a adúltera, não podem ser consideradas “mulheres sem orifícios”, pois a imagem idealizada de completude e perfeição apresenta furos.

Já as fantasias masculinas do tipo ideal de mulher, nas canções tradicionais das décadas de 1930 e 1940, não param na aceitação passiva de uma vida repleta de privações e frustrações. Em muitas dessas canções, a mulher é que vai à luta para sustentar a casa e não se importa com isso, ao contrário, gaba-se de se sacrificar pelo bem do homem que ama. Exemplo desse tipo de postura é “Por amor deste branco”, de Custódio Mesquita (1933): “E vive dando bola/No meio da malandragem/Ninguém lhe leva vantagem/Pois quem garante sou eu.” Há ainda aquelas que gostam de apanhar e acham natural esse tratamento: “Tu não és mau, És bom demais eu confesso/Que se me dás tanta pancada/É porque eu gosto e até peço.”³⁰⁶

Também Noel Rosa, cujas composições estiveram muito presentes na casa dos Buarque de Holanda, não deixou de expressar, em seus sambas, a depreciação da imagem da mulher, uma constante na produção musical da primeira metade do século XX. Em muitas composições, “o poeta da vila” ultrapassa a depreciação e chega ao ponto da agressão, como se pode observar na ameaçadora “Vou te ripar” (1930): “Toma cuidado que te ripo/Porque tu não és meu tipo/E contigo não fiz fé/E o banzé sempre evito/ não me fica bonito/”Exemplá” uma mulher”. Também em “Eu sei sofrer” (1937) a mulher noelina apresenta-se como um eu-lírico que sofre, “apanha” e sente, em decorrência disso, uma satisfação de origem divina da qual não deve reclamar: “Quem é que já sofreu mais do que eu?/Quem é que já me viu chorar?/Sofrer foi o prazer que Deus me deu/Eu sei sofrer sem reclamar.” Mesmo sabendo que a ironia está presente na obra desse compositor, indicando que algo está errado na ordem social, numa postura

³⁰⁵ BUARQUE, 2009, p. 108.

³⁰⁶ FILHO, 1930.

muitas vezes crítica do *status quo*, não há como negar o tratamento misógino que se insinua em muitas destas canções. A postura sádica, presente nas canções de autoria masculina, manifesta-se, sobretudo, na expressão de um grande prazer diante da violência contra a mulher e até mesmo na simples perspectiva do sofrimento feminino.

Esses sentimentos masculinos em relação à mulher ecoam em alguns momentos da ficção buarquiana na imagem da “mulher arrebatada”:

Faz o giro da sala, pára na entrada do banheiro, sai andando de costas, anda que nem bêbada, entra no quarto e mergulha na cama aos prantos. Pensei que ela fosse dizer “tá satisfeito”, mas não diz nada, fica deitada de bruços, soluça com o corpo dela se debatendo, o lado esquerdo bem mais que o direito e, olhando aquilo, de repente me vem um forte desejo. Eu mesmo não entendo esse desejo, é contra mim. É um contra-senso, pois se ela agora me chamasse e com a boca molhada dissesse “vem”, ou “sou tua”, ou “faz comigo o que te der prazer”, talvez eu não sentisse desejo algum. Mas ela chora da cabeça aos pés, os pés contorcidos para dentro e as mãos arrancando os cabelos, num espasmo que me deixa espantado, um espanto que aumenta o meu desejo. Eu não queria desejar uma mulher assim arrebatada.³⁰⁷

O mesmo acontece em outras duas passagens de *Estorvo*, a satisfação diante do maltrato e da violação sofridos pela mulher se faz presente:

Ele pergunta se eu soube o que os marginais fizeram com minha irmã no chão do closet. Apesar da refrigeração central, meu cunhado transpira com abundância no alto da testa e no pescoço, e tem os olhos exorbitados. Fala “você sabia?”, repete “hein”, e espera que eu diga “não” para satisfazer a compulsão de contar tudo o que fizeram com minha irmã no chão do closet.³⁰⁸

Após a chegada das ambulâncias, tomou um drinque na copa com meu cunhado de pijama e gago, e deve ter ouvido quatro vezes o relato do que fizeram com minha irmã no chão do closet.³⁰⁹

Assim como na quarta estrofe da canção “Querido Diário”: “Hoje afinal conheci o amor/E era o amor uma obscura trama/Não bato nela nem com uma flor/Mas se ela chora, desejo me inflama.” Todos esses fragmentos aproximam numa mesma constelação essas figurações de mulher de diferentes épocas.

Já a terceira estrofe desta canção retoma a primeira ao apelar para o imaginário como via de apaziguamento de um real que incomoda e angustia. Assim a

³⁰⁷ BUARQUE, 1991, p. 52-3.

³⁰⁸ Ibidem, p. 120-121.

³⁰⁹ Ibidem, p. 127.

mulher idealizada, a religião e o sacrifício são propostos como promessas de completude. Ironicamente, o poeta deseja “Por uma estátua ter adoração/Amar uma mulher sem orifício”, imagens que, como vimos, representam a perfeição, a mulher ideal. Conforme nos informa Affonso Romano de Sant’anna, a imagem de mulher ideal povoa nosso imaginário através das figuras da “mulher-flor”, da “mulher-estátua”, da “mulher-deusa”,³¹⁰ da mulher-santa-mãezinha que são uma recorrência no cânone literário ocidental.

Essas imagens se contrapõem às também idealizadas “mulher-serpente” e “mulher esfinge”³¹¹ que representam o segundo perfil feminino engendrado pelo imaginário social masculino a fim de regular o comportamento da mulher. Se naquelas, são apresentados comportamentos que devem ser tomados como modelo, nestas, o comportamento inadequado é rechaçado, muitas vezes por meio do castigo violento. Há também a “mulher-sereia” e a “mulher-fruta”, que inferiorizam a mulher ao darem destaque, em sua construção, apenas às características físicas, apresentando-as desprovidas de atributos sociais, intelectuais e psicológicos.

O perfil negativo é recorrente em muitas canções populares que marcaram a infância de Chico Buarque, inclusive em composições de Noel Rosa, entre as quais citamos “Mentiras de mulher” (1932) em parceria com Artur Costa:

Quando no reino da intriga
Surge uma briga
Por um motivo qualquer
Se alguém vai pro cemitério
É porque levou a sério
As palavras da mulher.³¹²

Ou em “Mulher indigesta” também de 1932:

Mas que mulher indigesta, indigesta!
Merece um tijolo na testa.
Esta mulher não namora,
Também não deixa mais ninguém namorar
É um bom center-half pra marcar.
Pois não deixa a “linha” chutar.³¹³

³¹⁰ Categorizações da mulher ideal à ideologia patriarcal feitas por Afonso Romano de Sant’Anna no livro *O canibalismo amoroso*. SANT’ANNA, 1993.

³¹¹ Essas categorizações foram também apresentadas por Afonso Romano de Sant’Anna para se referir ao perfil oposto à esposa e a mãe, portanto, não ideal de mulher. SANT’ANNA, 1993.

³¹² ROSA, 1932 a.

A reprovação ao comportamento feminino é também bastante frequente na obra de Lupicínio Rodrigues, um dos maiores compositores do gênero samba-canção durante os anos de 1930, 1940 e 1950. Seus múltiplos perfis femininos retratam repetidamente a essência feminina como infiel, briguenta, fingida, não confiável, volúvel, interesseira e ingrata:

Em todo o lugar mulher é sempre mulher
 Se pede uma flor
 e a gente lhe dá
 Ela exige uma estrela
 E se por acaso não obtê-la
 Se vai com o primeiro homem que lhe der.³¹⁴

Elemento central na obra de Lupicínio, a mulher é apresentada, inúmeras vezes, sob perspectivas completamente opostas que, segundo Maria Zilda S. de Matos e Fernando A. Faria, “denunciam a duplicidade feminina: sob a aparência frágil e dócil, ocultam-se a falsidade e a inconstância de um ‘coração com asas’, que levam à traição.”³¹⁵ É ela a responsável por todos os males, até mesmo pelo mau comportamento do homem:

Eu era uma pessoa boa
 tão cheia de tranquilidade
 Na minha vida só havia
 Alegria, poesia, amor, bondade
 Porém você apareceu
 E resolveu tornar-me assim
 Neste pedaço de maldade
 Infelicidade e coisa ruim.³¹⁶

O poder destrutivo dessa mulher procede por um lado de sua personalidade ardilosa e por outro de seu corpo, objeto de desejo dos homens, valorizado em demasia por meio da tão decantada sensualidade feminina. Nesse sentido, as canções de Lupicínio, como nos informam Matos e Faria, apresentam a contraposição entre a

³¹³ ROSA, 1932 b.

³¹⁴ RODRIGUES, 1949.

³¹⁵ MATOS & FARIA, 1999, p. 112.

³¹⁶ RODRIGUES, 1947.

“rainha do show” e a “rainha do lar”. Esta nunca é apresentada como um ser sensual e seu abraço expressa amizade, companheirismo e segurança que se tornam um hábito para o homem: “Volta/vem viver outra vez ao meu lado/ Eu não posso dormir sem teu braço/pois meu corpo está acostumado.” Restos desse perfil feminino ressoam curiosamente, uma vez que a própria narração do protagonista a apresenta como inadequada para o papel de esposa, em Matilde, de *Leite derramado*. Estes ecos distantes chegam até nós na passagem em que Eulálio d’Assumpção Montenegro melancolicamente constata que “É inútil me entupir de remédio, bobagem continuar deitado nesta cama, sem minha mulher não sei dormir.”³¹⁷

Já a “rainha do show” traz em seus braços promessas de prazer e de delícias que se apresentam como irresistíveis aos homens. Contudo, estas “mulheres da noite” possuem um caráter volúvel, que as transforma em um desejo inatingível, tendo em vista que, por sua natureza incontrolável, não podem se envolver com apenas um homem. Exemplificam esse tipo de mulher as canções “A rainha do show” (1954), e “Quem há de dizer” (1948).

Também na obra de Chico Buarque, muitos são os ecos desse tipo de mulher. Entre elas destaca-se a voz feminina de “Folhetim” (1977-1978) que é “dessas mulheres que só dizem sim”. A canção foi criada para a peça teatral *Ópera de malandro*, uma adaptação da *Ópera dos mendigos* (1729), de John Gay, e *Ópera dos três vinténs* (1928), de Bertolt Brecht. A peça é ambientada na Lapa, reduto da malandragem carioca, e traz personagens da boemia carioca: o malandro, a prostituta, os donos de bordéis e os inspetores corruptos às voltas com a marginalidade e as transformações do Brasil no período pós-guerra sob a influência cada vez maior dos norte-americanos em todos os setores sociais.

Pertencente à mesma peça teatral, a canção “Sob medida” (1979) também traz ecos da “Rainha do show”, ao, desafiadoramente, apresentar-se como imprestável, “traíçoeira e vulgar”, “sem nome sem lar”, como “aquela”. Uma “Filha da rua”, que longe de qualquer submissão ou inferioridade é igualzinha ao homem, com os mesmos direitos e defeitos: “Sou perfeita porque/igualzinha a você/ Eu não presto/Eu não presto.” Essas canções, apesar de compostas para uma peça teatral, ganharam vida própria e são, hoje, conhecidas independentemente dela.

³¹⁷ BUARQUE, 2009, p. 107.

Há também Madalena, de “Madalena foi pro mar” (1965), que deliberadamente abandona o lar, marido e filhos para seguir o seu desejo. É importante observar que essa personagem não recebe por parte da voz masculina qualquer tipo de repreensão ou castigo, comuns nas canções tradicionais da MPB. Ao contrário disso, o eu-lírico amorosamente reclama e suplica seu retorno: “Quem com ela se encontrar/Diga lá no alto mar/Que é preciso voltar já/ Pra cuidar de nossos filhos.” Além disso, mostra-se consciente de que “É preciso não chorar/Maldizer, não vale a pena/Jesus manda perdoar/ A mulher que é Madalena”. Como se sabe, o nome da personagem e a referência a Jesus remetem à passagem bíblica na qual a mulher adúltera, conforme costume judaico, estava prestes a ser apedrejada em castigo, por seu comportamento abjeto, e foi salva pela intervenção de Jesus: “Quem não tiver pecado que atire a primeira pedra.” Essa personagem buarquiiana é, portanto, engendrada pela combinação de cacos da personagem bíblica, da rainha do show e, possivelmente, da personagem Madalena do samba homônimo, de Bide e Armando Marçal (década de 1940): “Madalena/Você foi ao samba /sem me avisar/parece incrível mulher/Você não tem pensar/Veja se isto é hora/ O sol já está de fora/Vou para o trabalho/E você no samba.”. Já, neste caso, o tom de reprimenda percorre toda a canção.

Comportamento igual une, numa mesma constelação, essas personagens à alegre protagonista de “Ela desatinou” (1968) e à sambista de “Deixa a menina” (1980). Todas elas, em diferentes momentos, desafiam a realidade do mundo prático e racional e mergulham na fantasia, na “ordem da festa” na qual, como observa Adélia de Bezerra Meneses, “é a mulher que representa o princípio do prazer, em oposição ao princípio do desempenho.”³¹⁸ Transgressoras, essas mulheres mostram-se como pertencentes “à raça de Dionísio”, afinal, como esclarece a mesma autora, o dionisismo diz respeito sobretudo aos que estão à margem da ordem social reconhecida e consagrada, que no caso da Grécia antiga eram os escravos e as mulheres. Daí ser o dionisismo, “antes de tudo e privilegiadamente, um assunto de mulheres.”³¹⁹

É oportuno salientar também que Dionísio, deus do lúdico, da irracionalidade, da orgia e da fantasia, opõe-se diametralmente a Prometeu, deus da razão, do trabalho, da cultura, do progresso, o grande colaborador na instituição da civilização falocêntrica e capitalista que, conforme abordamos no início deste capítulo, lançou o homem no mais profundo desespero. A redenção da humanidade parece estar,

³¹⁸ MENESES, 2000, p. 43.

³¹⁹ VERNANT, apud MENESES, 2000, p. 42.

como vimos anteriormente, ligada à instituição de uma nova ordem: a dionísica, matriarcal.

De certa forma, vestígios da personagem Madalena, que foi para o mar, mas continua amada e esperada, apesar de sua atitude condenável, entram na constituição de Matilde. Afinal, mesmo sendo suspeita de traição e tendo abandonado a filha lactente, ela ainda é esperada por Eulálio que “até o fim deix[a] todas as portas abertas para ela”³²⁰ e reconhece que:

gostaria sobretudo que Matilde me sobrevivesse, e não o contrário. Não sei se existe um destino, se alguém fia, enrola, corta. Nos dedos de alguma fiandeira, provavelmente a linha da vida de Matilde seria de melhor que a minha, e mais extensa.³²¹

Os mesmos traços entram também na constituição de Ariela Masé, do romance *Benjamim*: “Ariela Masé morreria apedrejada caso não se lançasse do arranha-céu do seu sonho.”³²² Ao contrário do que acontece em muitas das canções que povoaram a infância de Chico Buarque, a mulher, mesmo sendo transgressora, não recebe o castigo que outrora poderia chegar à agressão física. Em todos esses exemplos e muitos outros que poderiam ser tomados como ecos de personagens das canções populares tradicionais nas composições e romances de Chico Buarque, são notórias, acreditamos, não só a solidariedade à mulher, mesmo a mais terrível delas, como também a valorização do feminino e de seus mistérios. É como se o autor estivesse sempre à procura de um “algo por trás” que justifique as ações da mulher, algum “motivo de mulher” que impede que seu encantamento se perca mesmo diante das atitudes mais terríveis:

Há mulheres terríveis, fazem coisas horrorosas, mas um amigo que faça alguma coisa terrível, você rompe com ele pra sempre, uma mulher que faça, você releva um pouquinho porque ali há algum motivo de mulher que talvez você não entenda, bom isso se deveu mais a um motivo feminino (...) deve ter alguma coisa por trás.³²³

³²⁰ BUARQUE, 2009, p. 47.

³²¹ Ibidem p. 55.

³²² Idem, 1995, p. 99.

³²³ BUARQUE, 2005.

Olhando estrelas no céu

A metáfora da constelação mostra-se nuclear para a investigação das figurações de mulher que se podem depreender da obra de Chico Buarque. Vale lembrar, mais uma vez, que o termo constelação foi retraduzido por Benjamin como “imagem de estrelas”³²⁴. É importante atentar para o fato, apontado por Georg Otte e Miriam Volpe, de que a relação entre os componentes dessa imagem, as estrelas, não ser motivada apenas pela proximidade entre elas, mas, principalmente, pela possibilidade de construção de significado. Os pesquisadores também destacam que a insistência de determinado vocábulo, imagem ou cena, longe de ser uma mera repetição em um texto, é uma atitude que busca promover um processo de enriquecimento. Significa dizer que o uso que se faz de determinada palavra, ou mesmo imagem, em textos, às vezes, bem distantes marca os limites da constelação.

Nesse sentido, Otte e Volpe nos informam que o leitor, tal qual o observador de estrelas, deve “contemplar”³²⁵ os textos, observando os elementos que se destacam e tentar estabelecer relações entre eles. Esses elementos, normalmente, provocam forte estranhamento num processo de concatenação textual-linear, pois o fragmento citado provoca uma “explosão do continuum”³²⁶ a fim de romper com a corrente linear, possibilitando assim que cada elo dessa corrente, que antes só era ligado a um anterior e outro posterior, se ligue a outros então distantes. Essa sensação de estranhamento por parte do leitor, ou, nas palavras de Georg Otte,³²⁷ “o ‘choque’ provocado pela coordenação de dois textos autônomos e pela ‘invasão’ de um no outro” impelirá o leitor à procura de um parentesco escondido entre os elos distantes agora unidos pela citação numa mesma constelação.

Delineando os limites dessas constelações recorreremos, inicialmente, aos motivos, palavras ou imagens que se repetem, mais diretamente ligados ao universo da mulher: “os motivos femininos”. Não exatamente no sentido apresentado por Chico Buarque no DVD *À flor da pele*, como algo enigmático nas mulheres que justificaria e tornaria suas piores atitudes perdoáveis; mas na acepção de “tema ou ideia principal

³²⁴ cf. OTTE & VOLPE, 2000.

³²⁵ OTTE & VOLPE, 2000.

³²⁶ Ibidem, 2000.

³²⁷ OTTE, 1996, p. 219.

e/ou recorrente que constitui um padrão numa obra de arte.”³²⁸ Esses motivos são os restos³²⁹ de personagens, que podem ser tomados como indícios, traços ou imagens que estão presentes na constituição de personagens femininas de várias épocas e que na ficção de Chico Buarque comparecem a um “encontro secreto marcado entre as gerações precedentes e a nossa.”

³²⁸ HOUAISS, 2011. Cabe acrescentar, segundo Georg Otte, que se trata normalmente de uma obra de arte *musical*, uma vez que a literatura e a música são artes “temporais”, segundo o Laocoonte de Lessing, nas quais o caráter sucessivo é superado pela formação da constelação. OTTE. Notas de coorientação.

³²⁹ Os restos, por definição algo marginal e supérfluo, ganham importância pela repetição, tornando-se os “ganchos” (“links”) que ligam dois momentos distantes.

CAPÍTULO IV

Motivos de mulher

Vales onde jorra o leite e o mel

Ou será que o deus
 Que criou nosso desejo é tão cruel
 Mostra os vales onde jorra o leite e o
 mel
 E esses vales são de Deus
 Pelo amor de Deus
 Não vê que isso é pecado, desprezar
 quem lhe quer bem
 Não vê que Deus até fica zangado
 vendo alguém
 Abandonado pelo amor de Deus

Sobre todas as coisas. Chico Buarque

No decorrer da leitura do romance *Leite derramado*, chama-nos a atenção a repetição constante das palavras leite e seios, sendo a primeira, inclusive, parte do título. O próprio Chico Buarque, em entrevista a Ana Cristina Leonardo,³³⁰ afirma que esse título está diretamente ligado às mulheres retratadas, à maternidade, uma ideia continuamente presente na obra. O autor relata que, apesar de ter ficado meio hesitante ao nomear o livro, por se tratar de uma expressão já vulgarizada – recordemos o velho ditado: “Não chores pelo leite derramado” –, não havia como ser outro. Segundo ele, a ideia do título lhe ocorreu durante a produção da passagem em que literalmente o leite de Matilde é derramado sobre a pia do banheiro. Essa cena central do romance, o clímax do conflito, causa grande estranhamento e perplexidade no leitor, o que chamaríamos de um “choque”, pois, acreditando estar acompanhando o flagrante de uma mulher em adultério, ele se depara com o sofrimento de Matilde para lançar fora o leite com o qual deveria alimentar sua filha:

Mas não, logo me vi seguindo a furta-passo os lamentos langorosos de Matilde, com maior sofreguidão que antes eu necessitava espioná-la. Passei pelos quartos vazios, ouvia soluços e água escorrendo no banheiro, e *surpreender Matilde a me trair no nosso leito*, não sei por quê, me diminuiria menos que vê-la se entregar de pé a um homem molhado. Cheguei sem fôlego à porta do banheiro, e o que vi foi Matilde debruçada na pia, como se vomitasse. Por um segundo me ocorreu que *pudesse estar grávida*, depois vi seu ombro direito nu, ela

³³⁰ BUARQUE, 2009 d.

arriara uma banda do vestido. Corri para abraçar, envergonhado do meu mau juízo, mas ela aprumou o vestido bruscamente e se esquivou de mim, deixando a torneira aberta. E vi respingos de leite nas bordas da pia, o ar cheirava a leite, vazava leite da sua mãe, nunca lhe contei esse episódio?³³¹

O grande sofrimento da mulher ligado à experiência da amamentação remete à cena em que Iracema, no romance de José de Alencar, após dar à luz Moacir, cede seu seio aos cães famintos para que seu leite apoiasse e ela, assim, pudesse alimentar o filho.

Ao contrário de Iracema que se submetia à dor para satisfazer a um instinto de maternidade – suprir seu filho do alimento necessário –, Matilde, que há algum tempo já transferira para a ama-de-leite a tarefa de amamentar a pequena Maria Eulália, tinha na dor o recurso para se desfazer do leite, que sempre lhe jorrara em abundância dos fartos seios. Se de um lado encontramos a candura e a abnegação da “mulher-santa-mãezinha”, do outro o que se vislumbra é a imagem enigmática de uma possível mãe desnaturada e talvez até mesmo de uma mulher adúltera, também denominada “mulher-serpente” por Affonso Romano de Sant’Anna em *O canibalismo amoroso*, já citado.

Nesse sentido, Matilde traz ecos de outras personagens da extensa galeria de mulheres de Chico Buarque representantes do enigmático e sagrado universo materno que são apresentadas de forma inusitada e transgressora: “Uma canção desnaturada”, “Você, Você”, “Minha história”, “O meu guri” e outras.

Tal qual a mãe desnaturada da canção produzida, em 1979, para a versão paulista da peça *Ópera do malandro*, Matilde, com sua atitude em nada altruísta, rompe com o tradicional ideal de maternidade, que instituiu como natural o amor incondicional, a doação, o cuidado com os outros e a abnegação total. Sabe-se que a sociedade patriarcal por meio de máximas como “mãe é mãe” ou “ser mãe é padecer no paraíso”, do célebre poema “Ser mãe”, de Coelho Neto, idealiza a maternidade e exerce forte cobrança sobre as mulheres, impondo-lhes um sem-número de obrigações e ignorando seus reais sentimentos em relação à maternidade. Dessa forma, institui-se como “natural” o papel social estipulado para a mulher e antinatural ou desnaturado qualquer comportamento que não se adegue a ele. Daí o epíteto “mãe desnaturada” que faz menção às péssimas progenitoras como a que Chico dá voz em sua canção: “E eu te negar meu colo/recuperar as noites, curuminha/Que atravessi em claro/Ignorar teu

³³¹ BUARQUE, 2009, p. 135-136.

choro/E só cuidar de mim.” O egoísmo inicial vai, numa gradação, desembocando em hipóteses cada vez mais cruéis:

Deixar-te arder em febre, curuminha
 cinquenta graus, tossir, bater o queixo
 Vestir-te com desleixo/tratar uma ama-seca
 Quebrar tua boneca, curuminha
 Raspar os teus cabelos
 E ir te exibindo pelos
 Tornar azeite o leite
 Do peito que mirraste
 No chão que engatinhaste, salpicar
 Mil cacos de vidro
 Pelo perdão perdido
 Te recolher pra sempre
 À escuridão do ventre, curuminha
 De onde não deverias
 Nunca ter saído.

Todo o crescente rancor que se observa na fala do eu-poético resulta, na análise de Maria Helena Sansão Fontes, da constatação do crescimento da filha para o mundo, o que lhe traz a consciência de que não viveu em virtude da dedicação ao ingrato ser. A explosão de ressentimento e ódio que se observa nas ações imaginadas por essa “mãe terrível”³³² contrasta com aquelas que ela realizou e agora nega: as noites em claro, a amamentação que resultou no peito mirrado, o cuidado nas noites de febre e outras. Paradoxalmente, a imagem da mãe acolhedora e bondosa surge nos versos finais da canção no desejo de “recolher pra sempre/À escuridão do ventre” a filha, sugerindo o amoroso anseio materno de tê-la para sempre junto de si.

Já na canção “Você, você” os paradoxais aspectos da mulher dizem respeito ao fato de ser mãe não impossibilitar sua condição de mulher, sensual e desejante. Essas mães desnaturadas das canções de Chico dialogam com a personagem Maria Violeta, de *Leite derramado*, que também não supre as necessidades de carinho, atenção e, até mesmo, de nutrição de seu filho. Dialogam ainda com a mãe do protagonista do romance *Estorvo* que não atende à porta e nem ao telefone, mantendo-se alheia às necessidades do filho. Pertence ainda a essa mesma constelação de mulheres a personagem Madalena, do romance *São Bernardo*, de Graciliano Ramos, que se

³³² Maria Helena Sansão Fontes informa-nos a presença de um arquétipo primordial que funde a imagem da mãe bondosa e protetora, quase divina, à imagem da mãe terrível, devoradora e persecutória no inconsciente dos homens, desde os tempos primitivos, constituindo a fonte criativa do espírito humano em todas as suas realizações. cf. FONTES, 2003, p. 105.

dedicando a outras atividades, o estudo e a preocupação política, relegava os cuidados com o filho a outra pessoa.

Matilde traz ecos de todas essas personagens e como vimos anteriormente, por outro lado, também ecoa Iracema de José de Alencar. Afinal o texto de Chico Buarque vai de encontro à representação positiva de mulher que predominou em nossa tradição literária, cujo índice de feminilidade ideal seria a abnegação ligada à maternidade:

Na espessura do bosque estava o leito da irara ausente; os tenros cachorrinhos grunhem, enrolando-se uns sobre os outros. A formosa tabajara aproxima-se de manso. Prepara para o filho um berço da macia rama do maracujá; e senta-se perto.

Põe no regaço um por um os filhos da irara; e lhes abandona os seios mimosos, cuja teta rubra como a pitanga ungiu do mel da abelha. Os cachorrinhos famintos sugam os peitos avaros de leite.

Iracema curte dor, como nunca sentiu; parece que lhe exaurem a vida: mas os seios vão-se intumescendo; apojam afinal, e o leite, ainda rubro de sangue de que se formou esguicha.

A feliz mãe arroja de si os cachorrinhos, e, cheia de júbilo, mata a fome ao filho. Ele é agora duas vezes filho de sua dor, nascido dela e também nutrido.³³³

Mais que a simples subversão do texto alencariano, a cena central de *Leite derramado*, citada anteriormente, paradoxalmente remete a outras personagens que padeceram o sofrimento da gravidez, do parto e da amamentação e, não raras vezes, perderam suas vidas por amor a seus filhos. Uma dessas personagens é Amália do romance *O crime de padre Amaro*, de Eça de Queirós, que falece de tristeza ao ter seu filho arrancado de seus braços logo após o parto. Também Isabel, personagem do romance *A muralha*, de Dinah Silveira de Queiroz, heroicamente, enfrenta as dores dos parto:

Numa noite, Genoveva bateu à porta de Mãe Cândida:

– Está na hora de Isabel...

Mãe Cândida se vestiu às pressas e foi perguntando, enquanto se cobria com o xale:

– Faz muito tempo que ela está sofrendo? - Faz, Mãe Cândida, ela sofreu muito no quarto, mas não gemia e eu não podia saber, porque estava dormindo. Até que acordei, quando ela não suportou mais as dores e chorou alto. Acho que a criança está para nascer. E, assim mesmo, foi um custo para eu me arrancar de lá, porque Isabel dizia que não precisava, que aquilo eram cólicas, que ela havia tomado vinho azedo, e que não carecia de dar um rebate falso.

³³³ ALENCAR, 2001, p. 129-130.

Mãe Cândida abriu a porta, a noite a envolveu, e Genoveva, com a mão, protegeu a lanterna. Entraram no quarto de Isabel. Tudo silencioso; a cama estava vazia! Genoveva ergueu a lanterna admirada. Nas últimas dores, Isabel se atirara da cama: a criança dera seu primeiro vagido no chão de terra pisada.³³⁴

Entretanto na mesma passagem buarquiana, anteriormente citada, surgem também ecos das representantes da perfídia e da suposta infidelidade femininas: Capitu, de Machado de Assis e Madalena, de Graciliano Ramos. E, por fim, ecoam também aquelas mulheres que simbolizam a trágica luta da mulher por sua dignidade diante do autoritarismo masculino. Neste caso, referimo-nos à reação abrupta de Matilde buscando resguardar o seio desnudo da visão do marido. Esse simples gesto remete à cena final do romance *Luzia-homem* (1909), de Domingos Olímpio. Neste, durante a luta contra Crapiúna, ao tentar preservar seu seio do olhar luxurioso do rival, Luzia perde o controle e é dominada pelo agressor:

A voz vibrante de angústia retumbou nas quebradas do boqueirão, como um clangor de clarim, e a de Raulino Uchoa respondeu como um eco:

– Aguenta; tenha mão nesse malvado, que já vou!...

Aproveitando um movimento da rapariga para compor o traje, Crapiúna ergueu-se, e recuou de salto. Arquejava de cansaço, e da boca lhe borbilhava sangrenta espuma. Os olhos, injetados, fulgiam de volúpia brutal, louca, fixando-se desvairados em Luzia, desgrehada, o seio nu e as pernas esculturais a surgirem pelos rasgões das saias, caídas em farrapos.

Ébrio de luxúria, exasperado pela invocação de Alexandre, o monstro, recobrado o alento, acometeu-a, rugindo.

Luzia conchegou ao peito as vestes dilaceradas, e, com a destra, tentou lhe garrotear o pescoço; mas, sentiu-se presa pelos cabelos e conchegada ao soldado que, em convulsão horrenda, delirante, a ultrajava com uma voracidade comburente de beijos. Súbito, ela lhe cravou as unhas no rosto para afastá-lo e evitar o contacto afrontoso. Dois gritos medonhos restrugiram na grotta. Crapiúna, louco de dor, embebera-lhe no peito a faca, e caía com o rosto mutilado, deforme, encharcado de sangue.³³⁵

Matilde, já não mais tão “leve de espírito”, diante do tratamento preconceituoso, autoritário e desrespeitoso do marido, deixa de estar de “peito aberto” e passa a se recolher, sob os vestidos que lhe foram dados anteriormente pela sogra, até fechar-se completamente e desaparecer da narrativa.

³³⁴ QUEIROZ, 2000, p. 210-211.

³³⁵ OLÍMPIO, 1983, p. 126.

Ela que a princípio se portava como uma mãe ideal, sempre junto de Maria Eulália, mais tarde com seu misterioso desaparecimento da trama, destitui-se ao mesmo tempo dos papéis de esposa e mãe, tão caros à figuração tradicional da mulher nas narrativas de autoria masculina. Esses papéis femininos, em nosso ideário cultural, destoam drasticamente do papel de mulher desejante, que parte em busca da própria satisfação em detrimento do lar e da família. Ilustra esse antagonismo a citação de Ruth Silviano Brandão a respeito do discurso sobre Jocasta: “Se é mulher, não é mãe, se é mãe, não é mulher”.³³⁶

Matilde, em outro momento da narrativa que também causa estranhamento ao leitor, subversivamente assume ambos os papéis. Em uma cena, que é um misto de amor e luxúria, maternidade e erotismo se encontram, plasmando em uma única mulher as feições paradoxais e tradicionais do feminino: “Eu gostava de vê-la amamentar, e quando ela trocava a criança de peito, às vezes me deixava bicar no mamilo livre.”³³⁷

Essa passagem remete-nos a outra instigante referência intratextual na qual Eulália fazia “festinha nas tetas gordas da babá.”³³⁸ A “permissividade erótica” presente nesses dois fragmentos mostra-se também como eco da relação entre os sinhozinhos e suas amas de leite, à qual faz referência Gilberto Freire em *Casa-grande & senzala*, e que entrou na constituição de muitos romances de nosso cânone literário. Tais obras atribuem à mulher negra características como a permissividade e a luxúria, tornando-a, por isso, não apta ao papel de mãe. Daí o “aleijão biológico”³³⁹ que, conforme constatou Eduardo Assis Duarte, “marcou muitas personagens de cor [sic] de nossa literatura canônica”³⁴⁰ entre elas Rita Baiana, Gabriela, Tieta do Agreste e outras personagens de pele morena como a de Matilde.

A referência à maternidade ligada ao erotismo também está presente em *Budapeste* (2003) na frase, salvo pequenas modificações, com que o autor termina ambos os livros: *Budapeste*, de José Costa, e *O ginógrafo*, do alemão Kaspar Krable: “a mulher amada, de quem eu já sorvera o leite, me deu de beber a água com que havia lavado sua blusa.”³⁴¹ O estranhamento provocado por essa frase tão importante no interior da narrativa, o choque à primeira vista negativo, só poderá ser compensado no

³³⁶ BRANDÃO, 1993, p. 287.

³³⁷ BUARQUE, 2009, p. 85.

³³⁸ Ibidem, p. 103.

³³⁹ DUARTE, 2009.

³⁴⁰ Ibidem.

³⁴¹ BUARQUE, 2003, p. 174.

momento em que for possível identificar “o índice misterioso” que aproxima as personagens Vanda e Kriska de *Budapeste*, de Matilde de *Leite derramado* e de muitas outras “irmãs”, de outros tempos, que se desconhecem.

Matilde, no romance *Leite derramado*, transgride duas vezes o código patriarcal androcêntrico: coloca-se numa postura ativa, que não condiz à sua condição de mulher, afinal é ela que toma as rédeas do relacionamento amoroso, e também assume um lugar, a maternidade, que não cabe, de acordo com esse ideário, às mulheres de ascendência negra e às índias. Por tudo isso, ela se apresenta como perigosa ameaça para a sociedade dos homens. Iracema também assume a mesma postura ativa em relação a Martim: é ela quem arquiteta planos e os executa com eficácia e, outras vezes, até assume a defesa física do amado. Também é dela a iniciativa sexual: ela seduz Martim com seus olhos enfeitiçados, seu “canto mavioso” e o conduz ao bosque da Jurema, onde, sob o efeito de um “verde e estranho licor”, ele a toma em seus braços. Assim, ao deixar de ser objeto do desejo alheio e transformar-se em sujeito de sua própria sexualidade, uma mulher desejante, a virgem indiana rompe com o papel que lhe foi tradicionalmente imposto e por isso vai perdendo progressivamente o poder e a iniciativa até finalmente perecer. Mesmo destino de muitas outras heroínas de nosso cânone literário que pagaram com a vida por seu “mau comportamento”: lembremos Lucíola, do romance homônimo, cuja condição de ex-prostituta a tornava inadequada para o casamento e a maternidade; Capitu, que morre no exílio, desprezada por Bentinho em decorrência de um possível adultério e Madalena, de *São Bernardo*, que se mata e desaparece da narrativa por se apresentar como detentora do saber e da razão, atributos considerados masculinos por excelência. Também Nina, de Lúcio Cardoso, apodrece sobre uma cama até seu dramático final, por ter ousado se entregar a seus desejos e até mesmo Diadorim, de *Grande Sertão Veredas*, cuja morte se fez necessária para que uma nova ordem se instaurasse no sertão. Já o destino de Matilde se manteve em aberto, um enigma para sempre perdido numa carta lacrada. Há apenas as várias versões para sua “trágica desapareção”³⁴² engendradas pela mente criativa e vacilante de Eulálio d’Assumpção Montenegro a forjar memórias fabulosas.³⁴³

³⁴² BUARQUE, 2009, p. 188.

³⁴³ “Ou quem sabe se engraçou lá dentro com outro, algum canalha que a engambela *forjando memórias mais fabulosas* que as minhas.” Grifos nossos. *Ibidem*, p. 183.

Outras referências aos seios são constantes neste romance, em alguns casos remetendo à luxúria e à sensualidade da mulher, como as menções à “alvura dos seios de Matilde, brotando de um colo tão moreno”³⁴⁴ ou aos seios de Kim, entrevistados pela cava de sua camiseta, brancos “feito cocaína”, contrastando também com a “pele trigueira.”³⁴⁵ Por isso, em determinados momentos de delírio sensual, Eulálio mistura a imagem da namorada do bisneto à de Matilde. Nessa mesma linha, encontramos nas canções os “peitinhos de pitomba”³⁴⁶ das meninas que se vendem nas calçadas do Rio de Janeiro; os “peitinhos assaz”³⁴⁷ que, ao se harmonizarem com as “bundinhas assim”, fazem com que os olhos infantis do eu lírico de “As atrizes” (1985) só se importem com delas cuidarem. Há também os seios da mulher amada na canção “Eu te amo” (1980) imobilizando o eu lírico na despedida: “Como, se nos amamos feito dois pagãos/Teus seios inda estão em minhas mãos/Me explique agora como eu vou sair”.

Outras vezes tais referências remetem à abundância de alimento e aos atributos da mãe como provedora e fértil, capaz de cumprir com seu dever de mulher: “O leite de Matilde era exuberante, agora mesmo ela encheu duas mamadeiras antes de dar o peito à criança.”³⁴⁸ Nesse sentido, Matilde contrasta com Maria Violeta, mãe de Eulálio, à qual ele associa a imagem do leite pedrado, remetendo à aridez, à escassez de vida: “Fora da música, você tem sempre essa nobreza de represar os sentimentos, que certamente lhe doem, como deve doer leite empedrado.”³⁴⁹ Duas mães, uma fonte de vivacidade, “vales onde jorra o leite e o mel”,³⁵⁰ farta como a terra prometida; outra com os sentimentos represados, árida como o deserto. Curiosamente, a aridez é uma característica justamente daquela que, ao contrário de Matilde, seria a mulher ideal ao papel materno segundo as convenções do pensamento tradicional patriarcal: branca, “de família” e com os sentimentos e desejos represados.

A identificação mulher e terra prometida é entrevista também na canção “Sobre todas as coisas” (1993) de Chico Buarque, composta para o espetáculo *O grande circo místico*. Nela, o eu-lírico, inconformado com a interdição da amada, que decidiu tornar-se freira, questiona amargurado: “Ou será que o Deus/ Que criou nosso desejo é

³⁴⁴ BUARQUE, 2009, p. 158.

³⁴⁵ Ibidem, p. 174.

³⁴⁶ BUARQUE, “Carioca”, 1998.

³⁴⁷ Idem, “As atrizes”, 2006.

³⁴⁸ Idem, 2009, p. 85.

³⁴⁹ Ibidem, p. 130.

³⁵⁰ BIBLIA SAGRADA DE APARECIDA, 2006.

tão cruel /Mostra os vales onde jorra o leite e o mel/E esses vales são de Deus?”. Essa metáfora tomada do Êxodo (33-3) alude, no entender de Adélia Bezerra de Menezes, a “uma geografia corporal, num registro inequivocadamente erótico.”³⁵¹ Por outro lado, remete também ao paraíso perdido do seio materno, abundante de delícias, uma vez que, segundo Ruth Silviano Brandão, “a maternidade é o fantasma que o adulto (...) alimenta de um continente perdido.”³⁵² Assim mais uma vez temos, na obra buarquiana, a fusão dos dois mais importantes e contraditórios aspectos da feminilidade: a maternidade e o erotismo.

Essa sobreposição da imagem da mulher à da terra não é uma novidade na literatura brasileira. Nos textos românticos, como parte do projeto de construção de uma identidade nacional, promoveu-se a representação da natureza brasileira como edênica, um paraíso terreal, e da virgem dos lábios de mel, Iracema, como mãe mítica de toda uma nação. Essa virgem indiana brasileira traz ecos da virgem morena do *Cântico dos cânticos*, em cuja descrição, elementos da natureza são utilizados para caracterizar a beleza da mulher, estruturando, assim, a figura feminina como um mosaico: “os teus olhos são como pombas, teus cabelos são como um rebanho de cabras(...) teus dentes são como um rebanho de ovelhas tosquiadas.”³⁵³ Matilde, como vimos, apresenta em sua constituição elementos de Iracema, personagem canônica, mais uma vez, revisitada na canção “Iracema voou” (1998). Nesta canção a cearense, também corajosamente, parte em busca de seu desejo: “fazer a América”, mesmo não dominando o idioma. Essa personagem, de acordo com José Wisnik:

equilibra a sua condição precária com pequenas esperanças e provisoriiedades, certa altivez entre resignada e esperta, e a inocência inconsciente de que seu nome (inventado por José de Alencar para a índia-mãe da dor do Brasil) contém a cifra secreta de um anagrama, que ela diz ao telefone sem saber: “– É Iracema da América.”³⁵⁴

Também a virgem morena, do *Cântico dos cânticos*, ecoa diretamente em Matilde por ter a pele trigueira que, ao mesmo tempo em que seduz, estigmatiza a personagem: “Sou morena, mas formosa,/ ó filhas de Jerusalém,/Como as tendas de

³⁵¹ MENESES, 2000, p. 25.

³⁵² BRANDÃO, 1993, p. 141.

³⁵³ BIBLIA SAGRADA DE APARECIDA, 2006, v. 1-3, p. 966.

³⁵⁴ WISNIK, 1999, p. 15.

Cedar,/ como os pavilhões de Salma/Não repareis que sou morena,/porque o sol me bronzeou.”³⁵⁵ A própria fala da personagem já carrega o peso desse estigma na oposição introduzida pela conjunção “mas”, sugerindo, em via de regra, que a formosura não seja exatamente característica das morenas, e no pedido de que não se reparasse em sua cor. Além disso, outros dois aspectos corroboram com a aproximação dessas personagens numa mesma constelação. O primeiro deles é que ambas estão no controle de seu próprio desejo: “Os filhos de minha mãe se irritaram contra mim:/puseram-me para guardar as vinhas;/mas minha própria vinha eu não guardei”.³⁵⁶ Conforme consta em notas do editor, “vinhas” seria uma metáfora para o amor, logo, apesar de os irmãos acharem que ela está jovem demais para o amor, a virgem morena não guarda sua vinha, quer dizer, entrega-se a seu amor, às suas vontades. Assim também o faz Matilde, que sorratamente ia até a cozinha da família Assumpção Montenegro para se entregar a Eulálio sem qualquer pudor. Outro aspecto em que se essas personagens se aproximam é a descrição da mulher engendrada pelo amado: basicamente sensual. Na construção desse retrato, a voz masculina vale-se apenas dos atributos físicos da mulher, principalmente, aqueles mais representativos da feminilidade: os adornos, os olhos, os lábios, o cheiro, os cabelos e os seios:

Como és bela, minha querida, Como és bela!
 Teus olhos são como pombas por detrás do teu véu
 Teus cabelos são como um rebanho de cabras que descem a montanha de Galaad.
 Teus dentes são como um rebanho de ovelhas tosquiadas que sobem do lavadouro: todas tiveram gêmeos e nenhuma está sem cria.
 Como fita escarlata são teus lábios e tua boca graciosa; como romã partida é tua face através do véu.
 Teu pescoço é como a torre de Davi, construída para arsenal. Mil escudos aí pendurados, todos os escudos dos valentes.
 Teus seios são como dois filhotes, gêmeos de uma gazela, que pastam entre os lírios.³⁵⁷

Da mesma forma, o narrador-protagonista de *Leite derramado* para retratar a esposa recorre a aspectos externos e físicos como “os olhos de pingue-pongue”, a pele trigueira, “seus seios cândidos, redondos e viçosos”, o fato de ser “bem feita de corpo” e os movimentos do corpo sob as vestes. Daí ela não ter “psicologia”, como pensaram

³⁵⁵ BIBLIA SAGRADA DE APARECIDA, 2006, 1, v. 5-6. p. 962-963.

³⁵⁶ Ibidem, 1, v. 6. p. 964.

³⁵⁷ Ibidem, 4, v. 1-5, p. 966.

muitos críticos dessa obra. Além disso, corrobora com o parentesco entre Matilde e a virgem morena do *Cântico dos cânticos* a repetição, no sexto cântico, nos versículos intitulados *Contemplação da esposa*, da palavra seios: “Teus seios como dois filhotes, gêmeos de gazela.” E mais adiante, “Teu porte se assemelha ao da palmeira e teus seios, a seus cachos./Eu disse: ‘Subirei à palmeira e colherei teus frutos./Sejam teus seios como cachos de uva (...)”³⁵⁸

Esse texto tornou-se um símbolo do encontro amoroso sensual, pois o amor é visto como meio de satisfação afetiva e sexual e não com o mero propósito de procriação. Ao contrário do que se vê neste texto, o sólido discurso da tradição patriarcal, como uma forma de controlar a mulher, com seus mitos, estereótipos e preconceitos, reservou para ela, como já foi mencionado anteriormente, dois papéis distintos: o papel de gerar e formar os filhos, consolidado na figura da “santa-mãezinha”, da “mulher-estátua”; e o seu oposto: satisfazer a luxúria masculina e entregar-se aos jogos sexuais – a prostituta, “rainha do show” ou “mulher-serpente”. Duas figurações que, como vimos, apresentam-se como “totalidades totalitárias”.

Esse bicho feroz que à noite você solta³⁵⁹

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 Cadenas

Mulheres de Atenas. Chico Buarque.

A ideia para “Mulheres de Atenas” foi dada por Augusto Boal, e Chico Buarque, a partir dela, em parceria com o amigo, compôs em 1976 a canção homônima.

³⁵⁸ BIBLIA SAGRADA DE APARECIDA, 2006, 6,4 e 6, v. 7-9, p. 969.

³⁵⁹ BUARQUE, “Você, você”, 1997. Paráfrase nossa.

A composição foi, curiosamente, muito mal recebida por correntes radicais do movimento feminista. Percebida como um incentivo à passividade feminina, essa canção ainda gera grandes debates, pois há aqueles que a tomam ao “pé da letra” e teimam em não enxergar os recursos poéticos, principalmente a ironia, utilizados pelos autores. Chico Buarque, quando questionado sobre o caráter machista da composição denunciado pelas feministas, em entrevista para a TV Cultura, disse: “Elas não entenderam muito bem. Eu disse mirem-se no exemplo daquelas, que vocês vão ver o que vai dar. A coisa é exatamente o contrário.”³⁶⁰

Adélia Bezerra de Meneses caracteriza-a como “um exercício de ironia,”³⁶¹ que apresenta um modelo de feminilidade no qual as mulheres, destituídas de desejo e restritas aos limites e aos deveres do lar – viver, sofrer, esperar e se despir para seus maridos, assim como gerar seus filhos –, esperam o retorno do homem de suas aventuras. Dessa forma, essas personagens funcionam como metáforas da relação de submissão que sustenta as relações de gênero em nossa cultura ocidental. A ironia dessa letra consiste na comparação das mulheres contemporâneas às da antiguidade greco-romana, e na constatação da preservação de uma realidade tão anacrônica ainda na segunda metade do século XX. Acreditamos que, ao contrário do que concluíram as feministas, a canção apresenta-se como uma denúncia do tratamento submisso reservado ao gênero feminino no interior das sociedades patriarcais e, ao mesmo tempo, solidariza-se com elas, revelando o absurdo desse anacronismo. Tal ideia é enfatizada pela repetição, no decorrer da canção, do verso: “mirem-se no exemplo daquelas mulheres de Atenas”, no qual, por meio do pronome demonstrativo “aquelas”, evidencia-se a distância temporal entre a cultura das destinatárias contemporâneas e as atenienses.

É oportuno lembrar que, segundo Claude Vatin, via Danda Prado, o “mundo helênico pode ser considerado como o mundo da vitória sobre as revoltas femininas.”³⁶² Essa vitória não seria possível sem a existência da condição de esposa agindo como controle social da mulher. Na Grécia antiga, essa condição constituía o próprio estatuto de mulher, e todas aquelas que não possuíam ou perdiam o vínculo com o casamento, no caso as viúvas, eram discriminadas, ou seja, “marcadas”.

³⁶⁰ BUARQUE, 1976.

³⁶¹ MENESES, 2000, p. 153.

³⁶² Apud PRADO, 1979, p. 44-45.

Como as mulheres de Atenas, “Amélia” e “Emília”, das canções populares brasileiras, são “mulheres de verdade”, pois se anulam e “secam” por seus maridos; além disso, “não têm gosto nem vontade/nem defeito nem qualidade.” São seres que não existem socialmente, cuja única glória é viver e sofrer por seus maridos, ironicamente “orgulho e glória de Atenas”, e ainda lhes gerar os filhos. Algumas dessas “mulheres de verdade” têm como característica fundamental a sensualidade: “Lindas sirenas/Morenas”, que “se perfumam/se banham com leite, se arrumam/suas melenas”. Nesse sentido, cabe destacar que “leite”, segundo Rinaldo Fernandes, sugere sêmen e que “banhar-se ‘com leite’ funciona como metáfora da fertilidade.”³⁶³ O vocábulo “leite” retorna aqui novamente denunciando a ligação entre as constelações.

A valorização dos atributos estéticos femininos é digna de destaque, primeiro pela referência à “morena”, estereótipo da mulher jovem, de pele trigueira e índice, em nossa cultura, de sensualidade, um tipo que é apresentado como objeto para a satisfação do desejo masculino. Em segundo lugar, pela imagem da mulher cuidando de suas “melenas” (cabelos longos e soltos), que traz também um forte apelo sensual. Afinal, o gesto cotidiano de pentear o cabelo pode ser percebido como a condensação, de alguma forma, de todo o gestual típico da mulher. Há nesse pequeno gesto – delicado e sutil, mas preciso e pragmático – alguma coisa de essencial na feminilidade. Há também, nele, uma conotação de provocação sexual em várias culturas. É o que sugere, na tradição cristã, a restrição de que as mulheres entrem na igreja com a cabeça descoberta; entre os judeus ortodoxos a proibição de se apresentarem em público, a partir do casamento, com os cabelos à mostra e, por fim, entre os muçulmanos, de não poderem assim aparecer diante de estranhos, após a menarca.

Essa imagem está presente na obra de Chico Buarque desde a década de 1960: “Januária” (1967), altiva e inalcançável em sua janela, “se penteia/E não escuta quem apela;” já em 2003, em *Budapeste*, Vanda é flagrada, no retorno de José Costa, penteando-se sedutoramente, o que desperta o desejo no marido:

O banheiro estava aberto, a luz acesa. Enrolada numa toalha branca, com os pés apartados, a Vanda atirou a cabeça para a frente, quase tocando o chão, como num tipo de penitência. Passou a escova na nuca, puxando os cabelos castanhos pela raiz, e pude olhar suas pernas, seus braços, seus ombros nus, aquela pele que eu conhecia

³⁶³ FERNANDES, 2004, p. 375.

morena, por igual no corpo inteiro, menos nos seios e debaixo da calcinha.³⁶⁴

Logo após esse trecho, insinua-se a traição feminina por meio de uma conversa posteriormente caracterizada como “brincadeira do marido”, aproximando o ato de pentear-se à incontrolável lascívia feminina, que a leva à traição:

Ergueu a cara vermelha, me viu pelo espelho e vacilou: você entrou pelo terraço? Não, roubei a chave. Você é louco, meu marido pode chegar a qualquer momento! Seu marido está em Istambul! Não pode ser, estou esperando ele desde ontem! O avião dele caiu. Oh!³⁶⁵

Tal imagem pode também ser vista como um eco distante da Medusa que teve, como castigo, suas sensuais melenas transformadas em serpentes, um indício do incômodo que causavam à vingativa deusa a quem atraçou. Como nos informa Maria Trench de Oliveira³⁶⁶, além dessa figura mitológica, muitas outras representam a importância dos cabelos para o nosso imaginário. Entre elas, as sereias que, sendo seres bifformes – metade mulher, metade peixe –, expressam, segundo a autora, tal qual Iara e Iemanjá na cultura brasileira, as angústias provocadas por uma figura materna ameaçadora, que aprisiona e impede a individuação. Essas figuras remetem ao embalar materno, pois surgem sobre os rochedos penteando os seus cabelos e cantando para atrair, irresistivelmente, para o fundo das águas os que a ouvissem, onde permaneceriam em eterno sono. A importância dessa imagem para o desenvolvimento psicológico da criança é explicada por Maria Trench de Oliveira: “sendo o sono um estado regressivo, o embalar materno é um convite à regressão, à volta a um mundo aquático, uterino.”³⁶⁷ Mundo aquático que será abordado na primeira constelação do sexto capítulo.

A imagem da mãe cantando para embalar seus filhos e fazê-los dormir cristalizou-se em nossa memória coletiva desde a época em que as mulheres, por tradição, deveriam manter seus cabelos longos e cuidadosamente presos na presença de qualquer estranho. Nessa época, as longas madeixas só permaneciam soltas nos ambientes de reclusão, após o banho ou quando já estavam preparadas para dormir.

A canção “Você, você” (1997), por meio desse motivo feminino, os cabelos, traz novamente referência à dualidade feminina na fusão em uma mesma personagem das facetas “opostas” e “paradoxais” da mulher, segundo a tradição androcêntrica: a

³⁶⁴ BUARQUE, 2003, p. 27.

³⁶⁵ Ibidem, p. 27.

³⁶⁶ OLIVEIRA, 2007.

³⁶⁷ Ibidem.

mãe e a mulher (erótica). Segundo Regina Zappa, a composição, em co-autoria com Guinga, surgiu da observação de um artifício utilizado pela filha de Chico Buarque, Helena, para sair de casa sem que seu filho, Francisco, extremamente apegado a ela, não sentisse sua falta: “Que blusa você, com o seu cheiro/Deixou na minha cama?” A composição, cujo subtítulo é “uma canção edipiana”, dá voz à angustiada criança que, percebendo a ausência da mãe, imagina que ela estivesse vivendo sua faceta erótica ao lado de outro homem. Face feminina que se insinua nos indícios de feminilidade – roupas, acessórios e cabelos: “Que roupa você veste, que anéis?/(...)Que bicho feroz são seus cabelos/Que à noite você solta?”

A presença de uma terceira pessoa, inicialmente apenas sugerida, é diretamente mencionada a partir da terceira estrofe nas recorrentes perguntas: “Quem é essa voz? Que assombração seu corpo carrega? Terá capuz? Será o ladrão?”. É importante observar que as perguntas que a princípio, conforme análise de Adélia Bezerra de Meneses, remetem ao universo dos temores infantis com suas assombrações e ladrões encapuzados, vão adquirindo uma feição cada vez mais próxima das perguntas típicas de um amante ciumento e possessivo: “Você, quando não dorme/Quem é que você chama?”. Daí a pesquisadora concluir que “tudo nessa canção pode ser lido num duplo registro” e justifica:

Por exemplo, se “brincar” é atividade específica da criança, evoca também o “brincar” macunaímico, com sua conotação de jogos sexuais; as canções sopradas (e que enganam!) podem ser as canções de ninar, mas também o sussurro amoroso ao ouvido dos amantes. Na boa tradição psicanalítica, desvenda-se aqui a passionalidade do amor infantil, tingido de sensualidade.³⁶⁸

Acreditamos ser também correto afirmar que, na última estrofe da canção, ocorre uma espécie de fusão entre as figuras do amante e do filho, ambos a esperar cheios de desejo a mulher, ratificando mais uma vez a erotização da figura materna:

Pra quem você tem olhos azuis
E com as manhãs remoça?
E à noite, para quem
Você é uma luz
Debaixo da porta?
No sonho de quem
Você vai e vem
Com os cabelos

³⁶⁸ MENESES, 2000, p. 30-31.

Que você solta?

Essa é uma canção de amor e ciúme, constitui-se na queixa passional de um eu lírico que diante do desaparecimento da mulher/mãe demonstra toda a sua perplexidade, angústia e medo do desamparo, que explodem nos dois últimos versos no apelo desesperado: “Que horas, me diga, que horas, me diga/ Que horas você volta?”

A mesma temática da mãe que engana o filho para sair com outra pessoa volta a ser trabalhada em *Budapeste* (2003):

Não admira pois que o menino se espantasse ao vê-la surgir de paletó e saia pretos, salto agulha, colares, brincos, blush, batom e um coque com as pontas presas em gomos. Para apaziguar e adormecer o filho precisou se despir, lavar o rosto, soltar os cabelos, e levou outra hora e meia até se recompor e me encontrar na garagem.³⁶⁹

Conforme entrevista dada a Bárbara Guimarães Arányi, anteriormente citada, esse motivo, os cabelos femininos, foi o gérmen do primeiro romance de Chico Buarque: “Simplesmente a irmã preenchendo o cheque, e ‘*os seus cabelos castanhos não permitem dizer*’”³⁷⁰ Além dessa passagem, outras se ligam ao universo semântico de cabelos, sugerindo a estranheza da relação entre o protagonista e sua irmã:

E a mulher, ela verá que estou ali, mas não vai mais conseguir interromper, não vai querer interromper e estará com os cabelos castanhos abertos como um leque no lençol, e vai me olhar de modo como nunca me olhou.³⁷¹

Esse trecho é um recorte da narrativa em que o protagonista imagina que, ao entrar no quarto da irmã, flagra um casal na cama e a mulher, ao que tudo indica sua irmã, em seu delírio, deseja ser apanhada naquela situação com o amante. A visão, antes de se dissipar, o atordoa de tal forma que ele delira: “fecharei os olhos com tanto ímpeto, que as pálpebras cairão no chão”.

O cotejamento dessas passagens permite-nos inferir a presença de um desejo incestuoso do protagonista em relação à irmã. Essa leitura é ratificada um pouco mais adiante na passagem em que o protagonista como um *voyeur*, “pelo espelho a veria a ponto de despir o maiô cor de vinho. Ela poderia rodopiar e me surpreender pelo mesmo ângulo, ou talvez apenas me pressentisse, e desejasse despir-se distraidamente.”³⁷²

³⁶⁹ BUARQUE, 2003, p. 34.

³⁷⁰ Idem, 2000 b, p. 3. Grifos nossos.

³⁷¹ Idem, 2003, p. 59.

A obsessão do protagonista em relação à irmã, com alusão recorrente aos cabelos, pode ser observada também numa reminiscência da infância durante a viagem de ônibus com destino ao sítio da família:

Numa curva intensa para a direita, sinto o ombro do meu vizinho de banco pressionando o meu, e rio por dentro. Rio porque me lembro de quando íamos para o sítio de carro com meus pais, eu e minha irmã no banco traseiro. Curva para o meu lado, e eu jogava o corpo para cima dela, fazendo "ôôôôôôôô". Curva para o lado dela, e era ela que caía para cá: "ôôôôôôôô". A lembrança me bate com tanta força que chego a sentir o cheiro da cabeça da minha irmã, que ela dizia que era do cabelo, e eu dizia que era da cabeça, porque ela mudava de shampoo e o cheiro continuava o mesmo, e ela dizia que eu era criança e confundia tudo, mas eu tinha certeza que aquele cheiro era da cabeça dela, então ela me perguntava como era o cheiro, e eu perdia a graça porque não sabia explicar um cheiro, daí ela dizia "tá vendo", mas a verdade é que nunca esqueci, já cheirei a cabeça de muitas mulheres e nunca mais senti nada igual.³⁷³

A irmã ressurgue novamente nos pensamentos do protagonista no sexto capítulo, em meio às lembranças do amigo de mocidade:

Ele olhando o horizonte e passando os dedos nos cabelos, *passando os cabelos lisos para trás da orelha, num gesto que, lembrando agora, parece copiado da minha irmã*. No dia que ele fez esse gesto eu não achei nada, e na certa não tinha que achar. Mas, hoje, além do gesto, descubro um brilho em seus olhos que me incomoda.³⁷⁴

A identificação entre a irmã e o amigo de infância é seguida pela sugestão da homossexualidade do amigo: “Torno a me lembrar do meu amigo olhando o horizonte, seus cabelos negros como nunca, e ele agora se penteia com mais vagar que antes. Provavelmente se sentindo lembrado, tira longo proveito da situação.”³⁷⁵ Tal sugestão é evidenciada na associação do amigo à visão dos pés do professor de ginástica assassinado por um possível amante. Isso talvez justifique o fato de ser ele a única figura masculina a que o protagonista recorre em sua longa deambulação em busca do reconhecimento de seu próprio eu.

A presença dos cabelos, na caracterização feminina, é recorrente em nosso cânone literário e entre inúmeros exemplos podemos citar as personagens Iracema e Luzia Homem já mencionadas neste trabalho. José de Alencar, em *Iracema* (1865),

³⁷³ BUARQUE, 1991, p. 66.

³⁷⁴ Ibidem, p. 76.

³⁷⁵ Ibidem, p. 76.

coloca em destaque os “cabelos mais negros que a asa da graúna”, ao descrever a virgem indiana. Já José Olympio, em *Luzia-homem* (1877), durante toda a narrativa faz referências constantes aos cabelos da protagonista. Essa personagem é construída basicamente pela ambiguidade: por um lado, a constituição dos músculos, a força desmedida e as vestes masculinas apontam para o masculino, por outro, as inúmeras referências aos belos cabelos buscam construir a imagem de uma mulher frágil, doce, meiga e sensual:

Exposta à bafagem da madrugada, Luzia de pé, em plena nudez, entornava sobre a cabeça cuicas d’água que lhe escorria pelo corpo reluzente, um primor de linhas vigorosas, como pintava a superstição do povo o das mães-d’água lendárias, estremecendo em arrepios à líquida carícia, e abrigado em manto da espessa cabeleira anelada que lhe tocava os finos tornozelos.³⁷⁶

A referência à mãe-d’água, ou Uiara, retorna à narrativa numa segunda comparação com os cabelos de Luzia, feita por Raulino:

eu não entendi bem o que a dona queria dizer, mas fiquei malinando que também gosta, como todo o mundo, dessa sua cabeleira, comparando mal, parecida com as das mães-d’águas encantadas, lavando-se na lagoa em noite de luar, com os cabelos de vara e meia boiando e embaraçando-se nos aguapés cheirosos,(...)³⁷⁷

E por fim no trágico desfecho em que os cabelos de Luiza, ao ser assassinada por Crapiúna, boiam à flor da água aludindo à essa imagem anteriormente citada:

Luzia hirta e lívida, jazia seminua. Nos formosos olhos, muito abertos, parecia fulgir ainda o derradeiro alento. Os cabelos, numa desordem, escorriam pela rocha, forrada de lodo, e caíam no regato, cuja água, correndo em murmúrio lâmure, brincava com as pontas crespas das intonsas madeixas flutuantes.³⁷⁸

Maria de Lourdes Barbosa³⁷⁹ chama atenção para o fato de Luzia se assustar com a lenda da Uiara e ligá-la a tristes recordações da infância. Nesse sentido, a autora afirma que os cabelos são sinal de mau presságio que percorre toda a narrativa e se consuma no desfecho com a morte da protagonista: um castigo a ela imposto por ter ousado ser diferente e não se submeter, obedientemente, ao desejo masculino.

³⁷⁶ OLIMPIO, 1983, p. 11.

³⁷⁷ Ibidem, p. 128.

³⁷⁸ Ibidem, p. 149.

³⁷⁹ BARBOSA, 2002, p. 270.

Esse motivo recorrente, são mais de vinte referências no decorrer da pequena narrativa, é um aspecto fundamental da personalidade da protagonista: além de remeter a sua sensualidade/feminilidade, os cabelos sugerem, de acordo com Maria de Lourdes Barbosa, o recato, a força e a determinação para o trabalho e, principalmente, a generosidade de Luzia. Afinal, para conseguir dinheiro para ajudar Alexandre, injustamente acusado de roubo, ela vende seus fartos cabelos negros para Matilde, esposa do promotor.

Chama-nos a atenção que, como convém à mulher em várias culturas, Luzia jamais saía em público com a cabeça descoberta, trazia sempre “a cabeça velada por um manto de algodãozinho”, somente soltando os cabelos em casa, no ambiente privado que cabia à mulher: “desfez os cabelos impregnados de forte fragrância de mulher amorosa, como se a própria essência da força e da saúde evolasse deles em capitoso filtro sensual”. Assim, se soltos ou presos, se à mostra ou escondidos, eles são tradicionalmente vistos como sinais da disponibilidade ou não da mulher, do seu desejo de entrega ou recato.

Em *Leite derramado*, Maria Violeta mantém os cabelos cuidadosamente presos num coque ratificando seu recato, ao passo que Matilde chamou atenção de Eulálio, porque “não parava quieta, falava, rodava e se perdia entre as amigas, balançando os cabelos negros e cacheados.”³⁸⁰ A referência às longas e escuras madeixas aproximam Matilde da irmã do protagonista em *Estorvo* e de Ariela Masé e Castana Beatriz de *Benjamim*; no entanto, a sensualidade dessa personagem somente explodiu diante dos olhos de Eulálio, nas exéquias de seu pai, a partir de um outro motivo feminino, o movimento do corpo feminino sob as vestes, que será abordado na próxima constelação deste capítulo:

Porque assim suspensa e de cabelos presos, mais intensamente ela era ela em seu balanço guardado, seu tumulto interior, seus gestos e risos por dentro. Então, não sei como, em plena igreja, me deu vontade de conhecer sua quentura.”³⁸¹

Nesse trecho, Chico Buarque desloca a sensualidade feminina, tradicionalmente relacionada aos cabelos soltos, conforme evidenciam, entre outros, os textos eróticos de Castro Alves, entre eles *Adormecida*: “Uma noite, eu me lembro... ela

³⁸⁰ BUARQUE, 2009, p. 20.

³⁸¹ *Ibidem*, p. 21.

dormia.../Numa rede encostada molemente/Quase aberto o roupão...solto o cabelo/E o pé descalço do tapete rente”. E também em *Anjos da meia-noite*: “Como o gênio da noite que desta desata/O véu de rendas sobre a espádua.” Já o soneto de Cruz e Souza, *Serpente de cabelos*, expressa de forma ainda mais intensa o caráter erótico dos longos cabelos soltos, ligando-os diretamente à luxúria.

A tua trança negra e desmanchada;
Por sobre o corpo nu e inteiriço,
Claro, radiante de esplendor e viço
Ah! Lembra as noites de astros apagada.

Luxúria deslumbrante e aveludada
Através desse mármore maciço
Da carne, o meu olhar nela espreguiço
Felinamente nessa trança ondeada

E fico absorto, num torpor de coma,
Na sensação narcótica do aroma,
Dentre a vertigem turbida dos zeros.

És a origem do Mal, és a nervosa
Serpente tentadora e tenebrosa,
Tenebrosa serpente de cabelos!

Matilde também subverte essa figuração tradicional de mulher sensual ao cortar seus cabelos “à la garçonne”, por ocasião da chegada do engenheiro francês ao Brasil. O penteado, que se tornou uma tendência a partir de 1911, quando o cabeleireiro Antoine de Paris o criou para dar um ar mais jovial à atriz Eve Lavallière, só foi nomeado em 1920 devido ao livro *La garçonne*, de Victor Margueritte, no qual a protagonista usava cabelos curtos e roupas masculinas. Essa personagem transformou-se no símbolo da mulher que se masculiniza, representando as mulheres modernas que no pós-guerra abandonavam o ambiente doméstico para trabalhar nas fábricas e indústrias, necessitando, por isso, de um cabelo mais prático. O blog *Chiadofone*³⁸² informa-nos que muitas músicas da MPB da década de 1920 apresentavam uma crítica feroz à liberação feminina. Tais ataques tinham como principal alvo os cortes de cabelo, as roupas curtas e o excesso de maquiagem. No maxixe “Cangote raspado” (1928), gravado por Francisco Alves e citado por Charles Bonaro, a mulher é comparada ao galo de briga, evidenciando a identidade entre o corte do cabelo e o comportamento feminino liberado e ativo. Também “Se a moda pega!” (1925), gravada por Fernando,

³⁸² BONARES, 2008.

narra a desconfortável situação, para o domínio masculino, de uma mulher que vai ao cabeleireiro e expõe a nuca à contemplação de estranhos. Restos dessas canções estão presentes em *Leite derramado*. Apesar de terem sido compostas duas décadas antes do nascimento do autor, de alguma forma, elas chegaram até a sua imaginação criativa:

E quando lhe anunciei que iríamos em breve ao cais do porto, para receber o engenheiro francês, ela se fez de rogada. Porque você era recém-nascida, e ela não podia largar a criança e coisa e tal, mas logo tomou o bonde para a cidade e cortou os cabelos à la garçonne. Chegando o dia, vestiu-se como achou que era de bom-tom, com um vestido de cetim cor de laranja e um turbante de feltro mais alaranjado ainda. (...)Mas ela estava tão ansiosa que se aprontou antes de mim, ficou na porta me esperando em pé. Parecia empinada na ponta dos pés, com os sapatos de salto, e estava muito corada ou com ruge demais. E quando vi sua mãe naquele estado, falei, você não vai. (...)Nem parei para pensar de onde vinha a minha raiva repentina, só senti que era alaranjada a raiva cega que tive da alegria dela.³⁸³

Por outro lado, os cabelos simbolizam também proteção e sustentação, segundo Marina Trench de Oliveira, em seu artigo *Cabelos: da etologia ao imaginário*. Observando a frequência com que os cabelos surgem nas situações clínicas, ela investigou a sua função do ponto de vista anatômico, biológico e etológico. A autora atesta que eles possuem uma função protetora onto e filogenética, ou seja, “os cabelos constituem a pré-concepção de um objeto que nos mantém seguros”,³⁸⁴ prestando-se a serem utilizados como defesa contra diferentes tipos de angústia.

No capítulo “Olhos de ressaca”, de *D. Casmurro*, é nos cabelos de Capitu que Bentinho definitivamente se agarra para não cair no abismo dos olhos de ressaca da amiga de infância:

Para não ser arrastado, agarrei-me às outras partes vizinhas, às orelhas, aos braços, aos cabelos espalhados pelos ombros; (...) Estou para contar que, ao cabo de um tempo não marcado, agarrei-me definitivamente aos cabelos de Capitu, mas então com as mãos, e disse-lhe, – para dizer alguma coisa, – que era capaz de os pentear.³⁸⁵

De certa forma, é também nos cabelos da irmã que o protagonista de *Estorvo* tenta se agarrar, por meio de recordações constantes, para não cair no vazio de sua existência; assim como o eu-lírico da canção “Atrás da porta” (1972) que a eles

³⁸³ BUARQUE, 2009, p. 11-12.

³⁸⁴ OLIVEIRA, 2007, s/p.

³⁸⁵ ASSIS, 1997, p. 55-56.

recorre no momento da separação amorosa: “E me agarrei nos teus cabelos/Nos teus pelos/Teu pijama/ Nos teus pés/ Ao pé da cama/ Sem carinho, sem coberta.”

Os pelos/cabelos, ao serem identificados com algo que oferece proteção e aconchego não deixa de nos remeter à maternidade. O desamparo que Eulálio d’Assumpção Montenegro, que só pôde contar em seu desenvolvimento com a atenção das amas-de-leite e babás, insinua-se por meio de uma metáfora, diríamos, capilar:

Em compensação, sou capaz de me lembrar de cada fio de cabelo do coque de minha mãe, que havia tempos eu não via. Acho que ela veio me tirar a febre, oxalá me cante uma berceuse, não a reconheci antes por causa da criança, nunca vi minha mãe com criança no colo. Pudera, sou filho único, mamãe não dava colo senão a mim, e mesmo assim só de quando em quando. Se eu começasse a fazer manha, ela me passava para a governanta, que me passava para a babá, que me passava para a ama-de-leite me aleitar.

O cabelo impecável de Maria Violeta presos em um coque sem nem um fio fora do lugar poderia insinuar a indisponibilidade dessa mulher, a sua interdição ao desejo do filho.

“À flor da pele”

Como, se na desordem do armário embutido
Meu paletó enlaça o teu vestido
E o meu sapato inda pisa o teu.

Eu te amo. Chico Buarque

Outro motivo que nos chama a atenção na leitura da obra de Chico Buarque é o movimento do corpo feminino sob as vestes. Inusitadas imagens têm origem nessa relação corpo/vestes: “Volteia a cabeça, jogando para trás a lisa cabeleira, estica o braço e faz parar um táxi com o dedo em riste, num gesto que é da túnica, mais do que seu.”³⁸⁶

Tais imagens muitas vezes sugerem a inadequação de um ao outro e até mesmo a perturbadora presença que se torna mais intensa na ausência, como acontece na canção “Eu te amo” cujo recorte serve-nos de epígrafe. Outro exemplo disso é a passagem de *Leite derramado* em que Eulálio pela primeira vez atenta para a figura de Matilde e é arrebatado por uma onda de desejo em pleno velório de seu pai:

Ela estava no coral que cantava o Réquiem, e o vestido de congregada mariana não lhe caía bem, era como uma roupa ao redor dela, solta na pele. Uma roupa rígida feito uma armadura, estranha mesmo ao corpo dela, e um corpo nu ali debaixo poderia até dançar sem dar na vista.³⁸⁷

A ausência de visão do corpo de Matilde, totalmente coberto pela armadura de tecido, acentua de tal forma sua presença, sua sensualidade, que o resultado é uma violenta explosão de desejo no narrador-protagonista. A repetição, em outros momentos da narrativa, da mesma cena com algumas alterações leva-nos a inferir a importância desse momento para a trama do romance.

Também em *Estorvo*, o encontro inicial com a irmã, primeira mulher que o narrador-protagonista procura no início de sua deambulação pela cidade, pelo mesmo motivo provoca uma forte impressão no narrador-personagem.

³⁸⁶ BUARQUE, 1995, p. 130.

³⁸⁷ Idem, 2009, p. 30.

Minha irmã andando realiza um movimento claro e completo. Parece que o corpo não realiza nada, o corpo deixa de existir, por baixo do peignoir de seda, há apenas movimento. *Um movimento que realiza as formas de um corpo assim dissimulado que as mãos têm maior desejo de tocar, não para encontrar a carne, mas sonhando apalpar o próprio movimento. Algumas mulheres têm consciência dessas coisas. Mas têm consciência o tempo inteiro? Diante de qualquer um? E de repente minha irmã dá meia-volta no topo da escada, tão de repente como se fosse para me surpreender, como se fosse para saber se a estive olhando e como.*³⁸⁸

Tais passagens trazem em si determinado “índice misterioso” que aproxima as duas personagens na constituição de uma mesma constelação da qual também fazem parte outras personagens femininas cujo movimento sob as vestes substitui o corpo na sedução. Movimento que se apresenta, em algumas passagens da obra de Chico Buarque, como forte índice de feminilidade, como se fosse um misterioso atributo que faz parte da natureza e do fascínio de cada mulher. É o que podemos também perceber no prosaico encontro do protagonista de *Estorvo* com a irmã “aleijada” de seu amigo de infância no banco. Essa mulher, mesmo distante de qualquer idealização do feminino, provoca no angustiado protagonista um breve instante de meditação “alumbrada”:

Um homem fala “dezenove”, e ela espeta as muletas no carpete, erguendo-se como ginasta na barra fixa. Tem os ombros largos, mas fora isso parece bem-feita de corpo. Usa calças compridas, e imagino que suas pernas tenham quinze anos para sempre. Passa por mim, e meus olhos a seguem, vendo um movimento onde não pode haver, mas onde *ainda jogam as sombras de um movimento; ou será um movimento fictício que ela aprendeu a sugerir por alguma arte.*³⁸⁹

O mesmo “alumbramento” se faz presente no momento em que o narrador-personagem, semi-adormecido, contempla a maltratada “menina da cabeleira”. Essa visão é seguida de um torpor, o qual poderíamos associar à excitação sexual na qual se fundem, no mesmo delírio, a menina que o encara sorrindo, a ex-mulher e a irmã:

³⁸⁸ BUARQUE, 1991, p. 19. Grifos nossos.

³⁸⁹ Ibidem, p. 101. Grifos nossos.

Ela me encara, e seu rosto terá no máximo dez anos, pelos dois dentes da frente ainda arraigados na gengiva, pelos cabelos impossíveis de pentear, pelo nariz escorrendo. Mas é de mulher feita o pequeno corpo que caminha, *que escolhe cada passo com critério de corpo* e que portanto caminha mais com orgulho que com direção, a camiseta até os joelhos com a inscrição “Só Jesus Salva.”³⁹⁰

A “aleijada” e a “menina da cabeleira” são personagens que apresentam perfis bastante distanciados da imagem do feminino que foi tradicionalmente construída pela imaginação e pelo desejo masculinos. Nesta, a natureza feminina caracteriza-se pela beleza – “Fazer-se bela, ser mulher”³⁹¹ – assim como pela saúde e juventude, ambas sinônimos de fertilidade. O sexo feminino é, dessa forma, visto como o “belo sexo”, condenado a ser um corpo que, além de se constituir no *locus* privilegiado das aspirações masculinas de perfeição, deve ser o receptáculo da vida, criado pela natureza para garantir a perpetuação da espécie. De acordo com Kathryn Woodward, “o corpo é um dos locais envolvidos no estabelecimento das fronteiras que definem quem nós somos, servindo de fundamento para a identidade, por exemplo, a identidade sexual”.³⁹²

A importância sócio-cultural do corpo é, de acordo com Woodward, indubitável, uma vez que é a partir dele que o ser humano todo o tempo e em todo lugar se coloca frente a si mesmo e frente ao outro, afinal, citando Barros, “o corpo é a fronteira primeira e última do ser”.³⁹³

De acordo com Mary Del Priore, a imagem da mulher sempre esteve estritamente ligada a seu corpo em nossa cultura. O corpo feminino, como uma espécie de terra desconhecida, sempre protegida por pudores e por mistérios, sempre aguçou a curiosidade dos homens. Fisiologistas e médicos, principalmente, se dedicaram a estudar sua anatomia, sua patologia, mas, principalmente, “tentavam entender a natureza feminina, isolando os fins para os quais ela teria sido criada ou aos quais ela obedeceria.”³⁹⁴ A ignorância sobre o corpo feminino atemorizava os homens e abriu espaço para o imaginário masculino construir uma série de temores, tabus e mitos

³⁹⁰ BUARQUE, 1991, p. 28. Grifos nossos.

³⁹¹ DEL PRIORE, 2000, p. 9.

³⁹² WOODWARD, 2000, p. 15.

³⁹³ BARROS, 2004, p. 30-37.

³⁹⁴ DEL PRIORE, 2009, p. 26.

acerca desse “santuário do estranho.”³⁹⁵ Além disso, a mulher surgia diante deles como a “juíza da sexualidade masculina”, cabendo a ela o poder de decidir quando ou se ocorreria o ato sexual. A historiadora também nos informa que essa misteriosa criatura era

ainda estigmatizada com a pecha de insaciabilidade. Seu sexo assemelhava-se a uma voragem, um rodamoinho a sugar desejos e fraquezas masculinas. Unindo, portanto, o horrendo e o fascinante, a atitude ameaçadora da mulher obrigava o homem a adestrá-la. Seria impossível conviver impunemente com tanto perigo, com tal demônio em forma de gente.³⁹⁶

Daí a necessidade premente de normatizar a mulher, domesticá-la, esvaziando-a de qualquer poder ou saber, ao mesmo tempo em que se determinava a maternidade como seu único papel possível. Como nos informa Priore, Igreja e medicina uniram-se nessa tarefa de construir uma imagem, a de “santa-maezinha”, que distinguisse as mulheres “certas” das “erradas” e que funcionasse como inibidora desse corpo voraz, ameaçador e irresistível.

E é assim que o corpo feminino aparece obsessivamente na literatura e em outros produtos culturais, como um “texto da feminilidade”, segundo Susan R. Bordo, marcado por uma construção ideológica, ou seja, o corpo como um *texto* da cultura. Da mesma forma, esse corpo é também “um lugar prático direto de controle social”³⁹⁷ que, segundo Bordo, se realiza por intermédio de discursos da medicina e da moda que determinam o que comer, o que vestir, como cuidar da saúde, como se maquiar ou se portar. Assim, segundo a autora, a cultura “se faz corpo” e, “além do alcance da consciência...[inatingível]”³⁹⁸ condiciona o comportamento feminino, transformando os corpos das mulheres em “corpos dóceis”³⁹⁹, ou seja, habituados ao controle externo e à sujeição.

Nesse processo, o vestuário exerce um papel primordial, uma vez que, além de funcionar como proteção e abrigo, transmite informações culturais. A roupa é

³⁹⁵ DEL PRIORE, 2009, p. 33.

³⁹⁶ Ibidem, p. 33.

³⁹⁷ BORDO, 1997.

³⁹⁸ BOURDIEU, apud. BORDO, 1988.

³⁹⁹ FOUCAULT, apud. BORDO, 1988.

simbólica, pois por intermédio dela expressam-se os modos como o sujeito se vê e quer ser visto. Nesse sentido, a relação corpo/vestes sempre esteve presente em toda a história da humanidade, na qual a roupa age como índice da subjetividade ou identidade. A própria noção de corpo e subjetividade, parafraseando Cristian Poletti Mossi⁴⁰⁰, se constrói a partir da vestimenta, que se apresenta como território, ao mesmo tempo, subjetivo e cultural. Nesse sentido, vale recortar a observação de Nízia Villaça no que diz respeito à relação corpo *versus* vestes:

A aderência ao corpo mais evidente é certamente a roupa: embalagem que vela e desvela, simula e dissimula. Fisicamente autônoma, ela é, entretanto, intimamente ligada ao corpo do qual recebe odores e calor e ao qual oferece um estatuto. O tecido cortado ou drapeado torna-se imagem no momento em que é vestido.⁴⁰¹

A grande relevância do vestuário na constituição de subjetividades pertencentes a determinados contextos, denunciando sua significativa contribuição na relação sujeito/identidade/contexto, pode ser exemplificada pela poética de José de Alencar. Influenciando suas leitoras, inúmeras vezes, Alencar recorreu, na constituição de seus famosos perfis femininos, à descrição detalhada do movimento do corpo e das vestes femininas. Em *Diva*, por exemplo, voltou sua atenção para esse movimento e a “ondulação das formas” por ele provocada:

Seu passo tinha o sereno deslize, que foi o atributo da divindade, ela movia-se como os cisnes sobre as águas, por uma ondulação das formas. A multidão afastava-se para deixá-la passar sem eclipse, na plenitude de sua beleza.⁴⁰²

Acreditamos que a referência às formas que vestes adquirem ou o ruído que elas emitem durante o andar feminino, denunciando a presença de um corpo em misterioso movimento feminino, seja um resto de poesia derramada no extenso espaço literário e que de alguma forma chegou até Chico Buarque por intermédio do denso caldo cultural no qual esteve/está imerso o autor. Afinal, essa imagem já ecoava em Flaubert da primeira *Educação sentimental*: “Ele pensou em todas as coisas que lhe vinham à cabeça, mas sobretudo no ruído que fazem as anáguas das mulheres quando

⁴⁰⁰ Cristian Poletti Mossi, no artigo *Vestes incorporadas*, analisa o trabalho da artista paraguaia Cláudia Casarino e afirma que ela “explana a noção de corpo e subjetividade através da veste/roupa enquanto território subjetivo/cultural”. MOSSI, 2008, p. 1.

⁴⁰¹ VILLAÇA, 2007.

⁴⁰² ALENCAR, 1993, p. 47.

eles andam, e o estalar de seus sapatos sobre o assoalho.” Citada por Michel Schneider como um eco incontestável de Shakespeare: “Não deixes sapatos estalando e saias rumorejantes entregarem à mulher teu próprio coração.” Essa passagem traz, segundo Schneider, como “núcleo do empréstimo”, uma imagem, “a do ruído que fazem as vestimentas e os sapatos das mulheres”⁴⁰³, decorrente do movimento do corpo sob as vestes, movimento que aponta para o erotismo feminino. De acordo com ele, são numerosas as “reminiscências involuntárias” e “mimetismos inconscientes” na obra de Flaubert, mas nesse caso, ele descarta a hipótese de um “empréstimo criptomnésico”, ou seja, um esquecimento inconsciente da fonte: “Flaubert lê Shakespeare sem parar e essa passagem, em particular, que ele cita em sua própria tradução”⁴⁰⁴ em carta a Louise Colet.

Essa mesma imagem também ecoa longinquamente no romance *A morenina* (1884), de Joaquim Manoel de Macedo: “[...] e tão suaves eram as flexões desse talhe que, apesar de largas roupagens percebia-se a doce vibração do movimento revelado exteriormente no harmonioso ondulado.”⁴⁰⁵ A frequência com que encontramos a referência à “doce vibração do movimento” nos romances do século XIX, segundo nos informa Elza Guimarães Andrade, aponta para o apelo erótico das saias, que nessa época caracterizavam-se pela largura avantajada e pelo uso da crinolina ou anquinhas sob elas. Tais artifícios, assim como as grossas anáguas, tinham por objetivo acentuar a largura dos quadris da mulher, os quais simbolizam a fertilidade feminina e denunciam sua vocação para o casamento e a maternidade.

A valorização desses aspectos também é um motivo recorrente na canção popular. Muitos compositores, entre os quais se destaca o baiano Dorival Caymmi, apontado por Sérgio Buarque de Holanda como um dos maiores ídolos de Chico Buarque,⁴⁰⁶ cantaram a sedução do molejo da mulher brasileira. André Rocha Leite Haudenschild, no artigo *O dengo que a nega tem: representações de gênero e raça na obra de Dorival Caymmi*, fala-nos da presença de um “olhar lírico desejante” na obra desse compositor que remete a Gregório de Matos e a Baudelaire. Esse mesmo olhar também irá pautar, segundo o autor, a lírica de “Garota de Ipanema”, de Vinícius de

⁴⁰³ SCHNEIDER, 1990, p. 27.

⁴⁰⁴ Ibidem, p. 27.

⁴⁰⁵ MACEDO, 1991, p. 58

⁴⁰⁶ cf. artigo publicado na revista *Pais & Filhos*, em 1968, apud ZAPPA, 2011, p. 24.

Moraes e Tom Jobim, em 1962. Haudenschild justifica a construção desse olhar, na obra de Caymmi, por meio da reincidência com que o compositor baiano utiliza o verbo “requebrar” e das inúmeras imagens do movimento de cadeiras da mulher para expressar seu desejo em relação a esse “ícone cultural onipresente”⁴⁰⁷: a mulata.

Eu vim à cidade
Pra ver você passar
Ô Dora
Agora no meu pensamento eu te vejo requebrando
Pra cá, ora prá lá
Meu bem!
Os clarins da banda militar, tocam para anunciar
Sua Dora, agora vai passar.
Venham ver o que é bom
Ô Dora, rainha do frevo e do maracatu
Ninguém requebra, nem dança, melhor que tu.⁴⁰⁸

Muitas outras canções de Caymmi trazem essa mesma referência ao movimento de corpo da mulher negra ou mestiça com, conforme observação de Haudenschild, uma “conotação da sedução corpórea”. Exemplo disso é a canção “O que é que a baiana tem?” (1939):

O que é que a baiana tem?
Que é que a baiana tem?
Tem torço de seda, tem! Tem brincos de ouro, tem!
(...)
Tem graça como ninguém
Como ela requebra bem!
Quando você se requebrar
Caia por cima de mim

E também “Vatapá”(1942): “Quem quiser vatapá/Que procure fazer/Primeiro o fubá/Depois o dendê/Procure uma nega baiana, ô/Que saiba mexer” e “A vizinha do lado” (1944) ”:

A vizinha quando passa
Com seu vestido grená
Todo mundo diz que é boa
Mas como a vizinha não há
Ela mexe com as cadeiras pra cá
Ela mexe com as cadeiras pra lá
Ela mexe com o juízo
Do homem que vai trabalhar

⁴⁰⁷ HAUDENSCHILD, 2011.

⁴⁰⁸ CAYMMI, 1941.

Em todas essas canções e muitas outras do repertório caymminiano observa-se a construção de uma imagem sexualizada do corpo da mulher negra ou mestiça, como “puro corpo em movimento e fonte de excitação explícita”.⁴⁰⁹ Esse olhar, em direção da mulata, é um olhar que se apresenta desprovido de qualquer intenção psicológica investigativa e está presente na obra do também baiano Jorge Amado.

Merece destaque, nessa aparente exaltação da mulata, a sua estreita relação com deliciosos quitutes da culinária brasileira, como se percebe na canção “Vatapá”, anteriormente citada. Segundo nos informa Haudenschild, essa identificação era muito comum nos sambas da década de 30, como exemplifica o grande sucesso de Ary Barroso, que se tornou internacional na voz de Carmen Miranda, “No tabuleiro da baiana” (1936):

No tabuleiro da baiana tem
 Vatapá,oi, carurú, munguzá, tem umbu
 Pra Ioiô
 Se eu pedir você me dá seu coração
 Seu amor de Iaiá?
 No coração da baiana tem:
 Sedução, cangerê, ilusão, candomblé
 Pra você
 Juro por Deus, pelo Senhor do Bonfim,
 Quero você, baianinha, inteirinha
 Pra mim
 E depois, o que será de nós dois
 Seu amor é tão fugaz, enganador
 Tudo já fiz, fui até num cangerê
 Pra ser feliz
 Meus trapinhos juntar com você
 E depois vai ser mais uma ilusão
 No amor quem governa é o coração.

Nesse samba, a sensualidade da baiana associa-se às delícias das iguarias típicas e exóticas, ilustrando uma supervalorização da Bahia como a “terra da felicidade” e da baiana sedutora como “mulher-fruta”. Trata-se, no nosso entender, da expressão de um fenômeno, que segundo análise de Afonso Romana de Sant’anna, teria surgido no Romantismo: a “estética da oralidade”. Oralidade, como nos informa o crítico literário, no sentido psicanalítico de um “impulso de incorporação do objeto do desejo”, “como um canibalismo afetivo, imaginário e, portanto, simbólico.”⁴¹⁰ Nessa

⁴⁰⁹ HAUDENSCHILD, 2011.

⁴¹⁰ SANT’ANNA, 1985, p. 18.

estética, sob uma profusão de metáforas que associam o ato de comer a possuir sexualmente a mulher, constrói-se a imagem da “mulher-fruto”, que tem tudo a ver com a mulher-melancia, mulher-moranginho, mulher-jaca e tantas outras mulheres-fruta que povoam o universo do Funk carioca nos dias de hoje. Essa “mulher para ser comida”, segundo Sant’anna, corresponde também à “mulher-caça”, que o homem persegue e devora sexualmente. Ela é representada nos textos do Romantismo pela mulher de ascendência negra, a mulata, como resultado da relação social e de uma expressão de poder:

E, assim como se passa da mulher para ser *vista* [da poesia neoclássica ou árcade] à mulher para ser *comida*, passa-se da *mulher-flor* à *mulher-fruto*, como se a mulher branca estivesse no *jardim* da casa e a mulher escura no *pomar*. É aí que o aspecto social se manifesta, conjugando a verticalidade e a horizontalidade das relações. Existe um poder vertical de controle masculino do clã que se espalha na horizontalidade da própria casa. Pois, enquanto a mulher branca está, digamos, na entrada, decorando como flor a fachada e mesmo os salões, a outra (a preta) está nos fundos, ligada à alimentação erótica e gastronômica.⁴¹¹

Essa supervalorização do corpo da mulata já era bastante presente no imaginário cultural da capital federal, tanto nos teatros de revista quanto no carnaval de rua, quando chegou ao Rio de Janeiro em 1938, o baiano Dorival Caymmi. Reiteradas vezes, encontramos elogios a alguma parte do corpo feminino, principalmente da mulata, e raramente qualquer menção a qualidades intelectuais, sociais ou profissionais. Vista como um ser biológico, como nos informa Ronald Ericeira,⁴¹² e não como um ser social, a mulher é exaltada por sua beleza física e, não raramente, comparada a elementos da natureza brasileira.

Loiras, cor de laranjas cem mil. Salve! Salve! Meu carnaval, Brasil!
Salve a loirinha dos olhos verdes, cor das nossas matas. Salve a mulata! Cor de café, a nossa grande produção! São! São! Quinhentas mil morenas. Loiras, cor de laranjas cem mil. Salve!⁴¹³

É oportuno observar que essa marchinha composta em 1939, ao utilizar figuras retóricas para exaltar ao mesmo tempo a beleza física feminina e a natureza brasileira entrava em sintonia com a propaganda patriótica do Estado Novo que, além de

⁴¹¹ SANT’ANNA, 1985, p. 24.

⁴¹² ERICEIRA, 2012.

⁴¹³ BABO, 1939.

divulgar intensamente os feitos de Getúlio Vargas, exigia a louvação dos ícones nacionais entre eles o café, as florestas e a mulata brasileira, esta mais um objeto a constituir a imensa riqueza da pátria. Essa representação da mulher, categorizada como “mulher-natureza” ou “mulher-terra”, também se enraizou profundamente em nossa cultura e ecoa em canções de Chico Buarque, como “Cala a boca Bárbara” (1972), nas quais o corpo feminino se sobrepõe a imagens da terra: “Ele sabe dos caminhos/Dessa minha terra/No meu corpo se escondeu/Minhas matas percorreu, /Os meus rios,/ Os meus braços”. A canção composta para peça a teatral *Calabar, o elogio da traição*, escrita em parceria com o cineasta Ruy Guerra, canta o amor passionnal de Bárbara por Calabar, um “amor telúrico” segundo Adélia Bezerra de Meneses⁴¹⁴. A peça focaliza a personagem real da história brasileira Domingues Fernandes Calabar, outrora do exercício luso, que foi condenado traidor da coroa portuguesa por lutar ao lado dos holandeses. O grande conhecimento que Calabar tinha da terra propiciou-lhe vitórias tanto no exército português, quanto, posteriormente, no exército holandês. No contexto da peça, a canção ganha dupla leitura: essa terra é o corpo da mulher que ele desbrava com a perícia daquele que “sabe dos segredos/que ninguém ensina”, mas é também a natureza do Brasil.

Analisando o repertório das marchinhas de carnaval compostas por Lamartine Babo, Braguinha e Ari Barroso – que possivelmente povoaram a infância de Chico Buarque –, Ronald Ericeira observa o grande número de versos que também caracterizam apenas fisicamente a mulher. Essa caracterização privilegia a tonalidade da pele ou a etnia a que pertencem, e valoriza a morena como a cor que melhor define a mulher brasileira.

Na esteira de um movimento cultural que, na década de 1930, visava à reformulação positiva da ideia de mestiçagem, essas músicas apresentam, aparentemente, uma valorização crescente da mulata:

Branca é branca preta é preta
Mas a mulata é a tal, é a tal!

Quando ela passa todo mundo grita:
"Eu tô aí nessa marmita!"
Quando ela bole com os seus quadris
Eu bato palmas e peço bis

⁴¹⁴ MENESES, 2000, p. 68.

Ai mulata, cor de canela!
Salve salve salve salve salve ela!⁴¹⁵

E a famosa:

O teu cabelo não nega, mulata,
Porque és mulata na cor,
Mas como a cor não pega, mulata,
Mulata eu quero o teu amor.

Tens um sabor bem do Brasil;
Tens a alma cor de anil;
Mulata, mulatinha, meu amor,
Fui nomeado teu tenente interventor.⁴¹⁶

No entanto, uma análise mais atenta das letras evidencia a construção de uma imagem estereotipada e inferiorizadora da mulher, principalmente a de ascendência negra, em muitas dessas canções, apresentada como um ser constituído apenas de corpo, sem qualquer outro atributo, seja ele intelectual, moral ou social. Atestam essa visão degradante da mulher os versos “Mas como a cor não pega, mulata/Mulata eu quero seu amor”, que deixam bem evidenciada a inferioridade étnica, e também “Fui nomeado teu tenente interventor”, no qual se expressa a condição de subjugada e incapaz da mulher, que precisa ser governada autoritariamente por um “tenente interventor”. Ecos dessa construção podem ser observados na mulata Matilde, do romance *Leite derramado*, por quem o narrador-personagem sentia um misto de atração e repulsa, como se observa no seguinte excerto:

Volta e meia levava a criança à cozinha, dava conversa às empregadas, era vezeira em almoçar ali com a babá. Então me vi tomado de um sentimento obscuro entre a vergonha e raiva de gostar de uma mulher que vive na cozinha.⁴¹⁷

O desejo e o amor que Eulálio d’Assumpção Montenegro revelava sentir pela esposa mulata, misturavam-se ao mal disfarçado preconceito em relação à mulher que possuía um francês tatibitate e, segundo a mãe, tinha “cheiro de corpo”. Sem qualquer atributo intelectual, social ou moral, a não ser o fato de ser “leve de espírito”, Matilde é apresentada ao leitor por um olhar externo, que se fixa em seus vestidos cor de laranja, na morenice de sua pele e na alvura de seus seios.

⁴¹⁵ BRAGUINHA, 1947.

⁴¹⁶ BABO, 1929.

⁴¹⁷ BUARQUE, 2009, p. 66.

Maria Helena Sansão Fontes, em obra já citada, observa que Vinícius de Moraes e Tom Jobim também privilegiaram as mulheres em suas produções a partir dessa mesma posição externa:

Por mais envolvido que o eu-poético se revele em relação à amada, não há uma posição dialógica com o sentimento feminino; o que se observa é apenas a subjetividade do poeta, centrado num eu carente de atenção e espectador extasiado dos atributos femininos.⁴¹⁸

A devoção à figura feminina aproxima a produção de Chico Buarque da de Vinícius de Moraes e de Tom Jobim em canções em que a mulher, à maneira dos trovadores apaixonados, é idealizada e trata o eu-masculino com superioridade e indiferença. Entretanto, a estética de Chico Buarque apresenta-se peculiar ao solidarizar-se com a mulher em suas transgressões, marginalização e dores. Ao contrário de Vinícius, há em Chico Buarque uma preocupação em, citando Maria Helena Sansão Fontes, “penetrar nos sonhos e desejos do outro sexo, em fazer incursões à psicologia feminina.”⁴¹⁹

Isso não quer dizer que em muitas composições de Chico esse mesmo “olhar lírico desejanter” e externo não esteja presente. Indícios da presença desse olhar reificador surgem metonímica e furtivamente em canções como “Com açúcar e com afeto” (1966) – “Discutindo futebol/E ficar olhando as saias/De quem vive pelas praias/coloridas de sol”, “Barafunda” (2011) – “É a saia amarela daquele verão/Que roda até hoje na recordação” – e “Tipo assim” (2011) – “É São João/Vejo tremeluzir/Seu vestido através/Da fogueira”.

Assim novamente retornamos à relação roupa e corpo em movimento tão presente na obra de Chico Buarque, nesse caso a roupa apresentando-se como um objeto de fetiche no qual coisas inanimadas tornam-se objetos de culto, de desejo e até mesmo de medo. São recorrentes as passagens em que observamos o fetiche atuando nos romances de Chico Buarque. Entre elas citamos o protagonista de *Estorvo* roçando o dedo nas roupas da irmã: “Entro hoje naquele closet pela segunda vez, e mesmo sem acender a luz, sei por onde ando. Ando pelo setor dela e roço camisolas, véus, vestidos, balanço as mangas de seda.”⁴²⁰ Em *Budapeste*, chama-nos a atenção a passagem em que

⁴¹⁸ FONTES, 2003, p. 169.

⁴¹⁹ Ibidem, p. 165.

⁴²⁰ BUARQUE, 1991, p. 60.

José Costa, imagina a toalha que cobre o corpo de Vanda como um molde capaz de dar origem a outra mulher:

Demorei uns segundos de propósito, considerando que a toalha era um molde perfeito sobre o corpo dela; se a descolasse do corpo com cuidado, poderiam em tese construir ao lado uma outra Vanda de bruços.⁴²¹

Também essa relação entre o corpo feminino nu e aquilo que o recobre é abordada na análise feita por Ruth Silviano Brandão do romance *A crônica da casa assassinada*, de Lúcio Cardoso. A ensaísta fala-nos que:

a nudez só se torna erótico se [...] for metonimicamente, a consequência de um desvestir-se, pois são as vestes que o fazem significar, falicizando o corpo feminino. Os véus e as vestimentas têm um valor de fetiche, na medida em que evocam o órgão faltoso e tornam o corpo da mulher um corpo fálico [...]⁴²²

Nina, que, como já mencionado, para André era a “súmula de todas as mulheres”, necessitava de suas roupas, de seus perfumes, de suas joias e adereços para não se sentir despojada de sua condição feminina: “Para que é que você pensa que são os vestidos, Betty? Uma pessoa deve sempre se vestir bem. No dia em que não usasse mais desses trapos, garanto que não me sentiria mais eu mesma.”⁴²³ Essa imagem remete a outra no romance *Benjamim*:

Nua, a girafa nem parece tão grande aos olhos de Benjamim. Mas Benjamim já notou que as mulheres também mínguem na medida que tiram a roupa, os brincos, a pintura, do mesmo modo que uma sala míngua quando é despojada de mobília.⁴²⁴

Ruth Silviano Brandão ainda nos informa que o corpo vestido é um corpo simbolizado, enquanto o corpo nu põe-nos diante do real laciano, angustiante e

⁴²¹ BUARQUE, 2003, p. 28.

⁴²² BRANDÃO, 1993, p. 254.

⁴²³ CARDOSO, 1979, p. 327.

⁴²⁴ BUARQUE, 1995, p. 4.

inominável. A roupa apresenta-se, nesse sentido, como uma espécie de proteção contra essa irrupção do real, daí o fetichismo como um modo de ocultamento da falta, de algo que o sujeito já sabe, mas não quer saber.

São muitas as passagens nos romances de Chico Buarque em que a roupa está presente, sem um corpo que a suporte, como um objeto de desejo. É o que percebemos em *Leite derramado*, quando o pai de Eulálio com evidente prazer recebe das mãos da “madame” um vestido azul: “Na hora dei menos atenção ao vestido que à maneira como meu pai o agarrou, cheirou, alisou devagar, agitou a esmo, e mandou embrulhar para presente.”⁴²⁵ Mesmo prazer que invade o narrador-protagonista em uma passagem que se mistura a esta na sua mente confusa: “Dispo Matilde com os olhos, mas ao invés de vê-la nua, vejo o vestido sem o corpo dela. Vejo-me a cheirar o vestido, a alisá-lo por fora e por dentro, a agitá-lo para ver o caimento da seda, vou levá-lo.”⁴²⁶

São também dignos de menção os vestidos cor de laranja que Eulálio manteve guardados depois da “desaparição” da esposa:

Então tratei de atrair mulheres para o âmbito dos meus desejos, mas nada era assim tão simples. Não me atrevia a deitar putas no leito conjugal, e entre as damas disponíveis, nem todas se sujeitavam a vestir as roupas da sua mãe. Mesmo as mais desenvoltas, quando circulavam no quarto vestidas de Matilde, em geral se revelavam um embuste, pareciam umas ladras.⁴²⁷

Tratados como relíquias, Eulálio os mantinha a salvo da própria filha, que fora escorraçada do quarto do pai, quando surpreendida vestindo um *tailleur* alaranjado da mãe. Até o dia em que, metida com “gente de maus bofes”, Maria Eulália leva-os para servir de figurino no teatro:

E ao saber da prisão de políticos, proletários, estudantes e até artistas de teatro, temi pelos vestidos de Matilde, pressenti que nunca mais os veria. Desgraças, resmungava Maria Eulália, os vestidos da louca atraem desgraças.⁴²⁸

⁴²⁵ BUARQUE, 2009, p. 86.

⁴²⁶ Ibidem, p. 86.

⁴²⁷ Ibidem, p. 94.

⁴²⁸ Ibidem, p. 148.

Atentemos também para o fato de que a cor quente, laranja – aliada aos grandes decotes, à ausência de mangas e a comprimentos não convencionais – também aponta para a grande sensualidade de Matilde. Isso remete à “permissividade sexual” que é, há longa data, associada às mulheres negras, ascendência de Matilde bastante negada por Eulálio. O comportamento permissivo que permeava a relação entre sinhozinhos e suas amas de leite, conforme o estudo *Casa-grande & senzala*, de Gilberto Freyre, fica evidente em passagem já citada na qual Eulálio fazia “festinha naquelas tetas gordas” da babá. Mesma “permissividade” está presente em Matilde, que durante a amamentação da filha, ao mudá-la de seio, permitia que Eulálio lhe bicasse o seio livre.⁴²⁹ Tudo isso a faz parecer vulgar aos olhos de Eulálio, que vive “tomado de um sentimento obscuro, entre a vergonha e a raiva de gostar de uma mulher que vive na cozinha.”⁴³⁰ Uma mulher, portanto, inadequada aos padrões da elite e que seria, por sua ascendência, potencialmente propensa ao adultério.

Nesse sentido, cabe observar que o tom dos vestidos de Matilde também destoa dos tons discretos – cinza, cor de areia, azul – que simbolizam, na obra, a sobriedade e bom-tom da alta classe:

Até lhe sugeri um cinzento de gola alta, quanto saímos para dançar, porque a noite estava fresca. Mas ela teimou com os vestido de alças, cor de laranja.”⁴³¹ (...) A madame me indicou um tailleur de seda cor de areia, sóbrio mas rente aos joelhos, como então usam em Paris moças racées de seus dezessete anos.⁴³²(...) Cheguei às mãos sarapintadas da madame, de quem vi meu pai comprar um vestido rodado azul-celeste.⁴³³

Eles contrastam ainda com a cor dos vestidos de Maria Violeta, a cuja natureza os trajes pretos eram adequados. Esse contraste de cores nos vestidos é também usado para marcar o contraste étnico-racial entre essas duas personagens, já abordado anteriormente, uma representante da etnia branca e outra da negra. Essa oposição preto *versus* branco apresenta-se crucial para a significação do romance, uma vez que ela forma “a base antitética que sustenta a inviabilidade da convivência harmônica e

⁴²⁹ BUARQUE, 2009, p. 85.

⁴³⁰ Ibidem, p. 66.

⁴³¹ Ibidem, p. 64.

⁴³² Ibidem, p. 83

⁴³³ Ibidem, p. 84.

duradoura entre Eulálio e Matilde.”⁴³⁴ Ela traz “à flor da pele” o peso de séculos de preconceito, que se manteve vivo graças às produções culturais, que retomava incessantemente a imagem negativa da mulher de pele negra, inadequada, portanto, para o casamento e a maternidade.

Já Maria Eulália, por ser filha de Matilde, carrega geneticamente a herança materna; contudo o narrador habilmente promove um branqueamento da personagem, ao negar-lhe qualquer traço materno que pudesse que pudesse identificá-la com a estirpe mulata de Matilde: “Era como se, na calada da noite, Matilde passasse para buscar suas coisas no rosto da filha, em vez dos vestidos no armário ou dos brincos na gaveta.”⁴³⁵

É possível afirmar que os traços maternos foram, propositalmente, apagados no relato por uma questão de preconceito que o narrador-personagem não consegue dissimular em suas palavras, ao assegurar à filha que: “Matilde tinha a pele quase castanha, mas nunca foi mulata. Teria quando muito uma ascendência mourisca, por via de seus ancestrais ibéricos, talvez algum longínquo sangue indígena.”⁴³⁶

Esse apagamento da ascendência negra em Maria Eulália é uma reelaboração na obra do preconceito de uma elite falida que alicerçou as formas de diferenciação social na sociedade brasileira. Como já mencionado, várias manifestações culturais brasileiras corroboraram com essa manutenção, ao disseminar o estereótipo que vinculava, em algumas canções mais antigas, à mulata características aparentemente positivas, como beleza, sensualidade e habilidade na cozinha, ao lado de características negativas, como a falta de moralidade e de responsabilidade.

Outra prática também comum em nossa tradição cultural, conforme observou Eduardo Assis Duarte em seu estudo: *Mulheres marcadas: literatura, gênero e etnicidade*,⁴³⁷ é a insistência, em nosso cânone literário, de figurar a mulata como um “corpo disponível” e ao mesmo tempo estéril. A presença de personagens afrodescendentes é, como nos informa o mesmo autor, uma constante em nossa literatura desde o seu começo. Destaca-se, nesse sentido, a obra de Gregório de Matos, que já as apresentava marcadas pela estereotipia que conjuga sensualidade e

⁴³⁴ KASPARI & SARAIVA, 2011, p. 155.

⁴³⁵ BUARQUE, 2009, p. 95.

⁴³⁶ Ibidem, p. 149.

⁴³⁷ DUARTE, 2009.

desregramento à figura da mulher afrodescendente: “a mulata construída pela literatura brasileira tem sua configuração marcada pelo signo da *mulier fornicaria* da tradição europeia, ser noturno e carnal, avatar da meretriz.”⁴³⁸ Nas canções populares, isso não é diferente, como vimos anteriormente nas marchinhas de carnaval e composições de Dorival Caymmi.

Na obra de Chico Buarque, a mulata é também uma referência constante. Entre as muitas mulatas que habitam suas canções e romances há aquelas que ratificam esse estereótipo. É o caso da “Morena de Angola” (1980), cuja construção se baseia nos recorrentes motivos, presentes em nossa tradição cultural, do movimento sensual dos quadris, o remelexo, e a ligação com a culinária:

Morena de Angola que leva o chocalho amarrado na canela
Será que ela mexe o chocalho ou o chocalho é que mexe com ela
Será que ela tá caprichando no peixe que eu trouxe de Benguela
Será que tá no remelexo e abandonou meu peixe na tigela.⁴³⁹

Por outro lado, há aquelas que subvertem essa tradição, como é o caso da cabrocha – mulata jovem – do samba-canção “Quem te viu, quem te vê”(1966) que, aproveitando-se de seus atributos de rainha do samba: seu gingado, sua beleza e faceirice, abandona o morro e consegue a ascensão social, talvez, através do casamento. Ao contrário da morena de Angola que ratifica o lugar da mulher de ascendência negra na cozinha e na cama, como amásia, do homem branco, “Quem te viu, quem te vê”, tal qual a canção “Madalena foi pro mar”, de certa forma subverte esse lugar, apresentando uma mulher que deixa para o homem o lugar passivo da espera. Matilde apresenta restos de todas as personagens acima citadas, uma vez que ela possui o gingado, a sensualidade e seu lugar na cozinha, do qual não abre mão, assim como, tal qual Madalena, toma as rédeas de seu destino, abandonando a vida de passividade e submissão que Eulálio lhe oferecia.

A pele morena de Matilde traz o estigma da sedução e da abjeção que persiste em nossa cultura através do discurso preconceituoso que, como vimos, há longa

⁴³⁸ DUARTE, 2009, p. 6-7.

⁴³⁹ BUARQUE, “Morena de Angola”, 1980.

data, vitimiza as mulatas e as negras. Marcada por uma escrita masculina e eurocêntrica, sua condição de mulata a impediria de escrever uma nova história, como mãe e esposa em uma tradicional família de elite, um papel que é contestado no decorrer de toda a narrativa e de forma mais contundente na pergunta sarcástica de Maria Violeta; se “Matilde não tinha cheiro de corpo”. Mesmo casada com Eulálio e mãe de sua filha, não há como desvincular-se da imagem da *mulier fornicaria*, com os pés firmemente fincados na cozinha, inadequada, portanto, para a sala de refeições:

Imagino que os franceses esperassem de um homem na minha posição uma mulher mais circunspecta, com certos atributos intelectuais. Mas Matilde quase não participa das nossas conversações, e ainda costuma trazer a Eulalinha à mesa de almoço, para meu desconforto. Também é possível que eu a iniba com minhas risadas, nas raras vezes em que se mete a falar francês.⁴⁴⁰

Sua pele, ao contrário da pele branca de Kriska em *Budapeste* (2003), não se oferece como uma folha de papel em branco sobre a qual novas histórias pudessem ser escritas. Marcada, nela se leem histórias que atravessam nosso cânone literário há longa data. Eduardo Assis Duarte fala-nos da “crônica do viver baiano seiscentista”, de Gregório de Matos, na qual uma legião de mulatas, negras e pardas predomina em “versos marcados [...] por uma semântica erótica obcecada pelos corpos de pele morena, sempre desfrutáveis, segundo tal ponto de vista, aos olhos e às fantasias sexuais do homem branco.”⁴⁴¹

Tanto deu, tanto bateu
co’ a barriga, e co’ as cadeiras,
que me deu a anca fendida
mil tentações de fodê-la.⁴⁴²

É também emblemática dessa “constante lubricidade que marca a presença desse fruto interétnico de uma sexualidade não sancionada pela moral cristã”⁴⁴³ a estória de Rita Baiana, do romance Realista *O cortiço*. A sensualidade irresistível dessa mulata dos trópicos arrasta para a destruição aqueles que por ela se encantam. Seu poder

⁴⁴⁰ BUARQUE, 2009, p. 109.

⁴⁴¹ DUARTE, 2009, p. 7.

⁴⁴² MATOS, 1990, p. 1065-6.

⁴⁴³ DUARTE, 2009, p. 7.

destrutivo provocou o assassinato de Firmo, seu amante capoeirista, a deterioração moral do português Jerônimo, que arrastou, como consequência, a mulher para o alcoolismo e a filha para a homossexualidade e a prostituição.

Essas histórias e muitas outras, que tomam a cor da pele da mulher como indício de devassidão, fazem-nos pensar na estória que o alemão Kaspar Krabbe, em *Budapeste* (2003), inicia na pele de sua amante brasileira: “foi na batata da perna de Teresa que escrevi as primeiras palavras na língua nativa.”⁴⁴⁴ Essa personagem criada por Chico Buarque, nesse sentido, pode ser encarada como pertencente à mesma constelação que Matilde, que Teresa, de Gregório de Matos – “Seres formosa, Teresa,/Sendo trigueira, me espanta,/Pois tendo beleza tanta,/É sobre isso milagrosa:/ Como não será espantosa,/ Se o adágio me assegura,/ Que, quem quiser formosura,/ A há de ir na alvura(...)”⁴⁴⁵ – e que Rita Baiana, de Aluísio de Azevedo. Essas personagens, por sua morenidade e sensualidade, podem ser vistas como irmãs desconhecidas de diferentes épocas que comparecem a um encontro marcado, lembrando, novamente, Walter Benjamin da Tese 2^a⁴⁴⁶ já citada, entre gerações precedentes e a nossa.

Ela também traz ecos da personagem de mesmo nome criada por Manuel Bandeira, uma vez que é na perna que se iniciam ambas as estórias de amor:

A primeira vez que vi Teresa
Achei que ela tinha pernas estúpidas
Achei também que a cara parecia uma perna

Quando vi Teresa de novo
Achei que os olhos eram muito mais velhos que o resto do corpo
(Os olhos nasceram e ficaram dez anos esperando que o corpo
nascesse)

Da terceira vez não vi mais nada
Os céus se misturaram com a terra
E o espírito de Deus voltou a se mover sobre a face das águas⁴⁴⁷

É interessante observar que os atributos desta Teresa, ao contrário do que acontece na tradicional figuração da personagem feminina, principalmente da mulata,

⁴⁴⁴ BUARQUE, 2003, p. 39.

⁴⁴⁵ MATOS, 1990.

⁴⁴⁶ BENJAMIN, 1987, p. 223.

⁴⁴⁷ BANDEIRA, 2013.

não são físicos. Não há qualquer referência a sua beleza, as menções ao seu corpo têm como objetivo ressaltar um atributo psicológico, a maturidade da mulher – “os olhos nasceram e ficaram dez anos esperando que o corpo nascesse” – que o eu lírico percebe por meio de seus olhos. E foi esse atributo que o encantou e o levou a se apaixonar por ela, puro encantamento no qual se perdeu em estado de graça. Teresa de *Budapeste*, de certa forma, também traz ecos dessa mulher de “pernas estúpidas”. Afinal, ela também rejeita ser vista somente como um corpo, um objeto de satisfação masculina:

No princípio ela até gostou, ficou lisonjeada quando eu lhe disse que estava escrevendo um livro nela. Depois deu para ter ciúme, deu para me recusar seu corpo, disse que eu só a procurava a fim de escrever nela, e o livro já ia pelo sétimo capítulo quando ela me abandonou.⁴⁴⁸

A princípio lisonjeada, como a mulher tradicionalmente exaltada em prosa e verso por sua beleza, sensualidade e faceirice, Teresa, aos poucos, se conscientiza dessa escrita que a estereotipava e diminuía. Tomando consciência de si mesma e de sua condição aviltante, antes que o processo de coisificação se consumasse, ela parte em busca de maior dignidade e reconhecimento. Isso a leva a fechar um ciclo de sua vida e a iniciar a escrita de uma nova estória, agora como um ser também constituído de características sociais, psicológicas e morais, não mais um mero corpo bonito e sedutor. Nesse sentido, mais uma Teresa de Manuel Bandeira ecoa:

Teresa, se algum sujeito bancar o sentimental em cima de você
E te jurar uma paixão do tamanho de um bonde
Se ele chorar
Se ele se rasgar todo
Não acredita não Teresa
Se ele se ajoelhar
É lágrima de cine
É tapeação
Mentira
CAI FORA.

Desnortado em decorrência do abandono, Kaspar Krabbe busca em outros corpos, das “putas” de Copacabana ou das estudantes, a superfície na qual pudesse

⁴⁴⁸ BUARQUE, 2003, p. 39.

escrever seu livro, contudo a empreitada sempre se frustra, pois a obra não se realiza jamais: “e meu livro se dispersava por aí, cada capítulo a voar para um lado.”⁴⁴⁹ É então que entra em sua vida uma mulher, que no final da narrativa percebemos ser um duplo de Kriska, que lhe ensina uma escrita de trás para frente, ou seja, uma escrita subversiva, libertadora, apontando para uma outra figuração de mulher, diferente daquela que ele vinha escrevendo até então:

Foi quando apareceu aquela que se deitou em minha cama e me ensinou a escrever de trás para diante. Zelosa dos meus escritos só ela os sabia ler, mirando-se no espelho, e de noite apagava o que de dia fora escrito, para que eu jamais cessasse de escrever meu livro nela. E engravidou de mim, e na sua barriga o livro foi ganhando novas formas, e foram dias e noites sem pausa, sem comer um sanduíche, trancado no quartinho da agência, até que eu cunhasse, no limite das forças, a frase final: e a mulher amada, cujo leite eu já sorvera, me fez beber da água com que havia lavado sua blusa.⁴⁵⁰

Essa intrigante passagem, em nosso entender, tal qual aquela em que Matilde derrama seu leite sobre a pia do banheiro, constitui-se no núcleo semântico da narrativa.

⁴⁴⁹ BUARQUE, 2003, p. 40.

⁴⁵⁰ Ibidem, p. 40.

CAPÍTULO V

Abismando na cidade-mulher

Cidade-mulher

Ergo em silêncio, como um pirata perdido,
 Minha negra bandeira e me sento.
 Mexo e remexo e me perco e adormeço,
 Nas ruínas da cidade submersa.
 Sonhando um mar que não conheço
 Como não conheço as ondas do meu coração.
 Restaram que nem cinzas, cicatrizes que tentei
 cobrir ainda com pudor.
 Na memória tantas vagas, que nem posso
 repetir ou explicar, se me doeu azar,
 Não quero saber de nada

Cidade submersa. Paulinho da Viola

Te avisei que a cidade era um vão.

As vitrines. Chico Buarque

A cidade, uma temática privilegiada na obra de Chico Buarque, já se fazia presente desde a primeira década de sua produção. Um exemplo disso é a canção “Gente humilde”⁴⁵¹ (1969), na qual o subúrbio é apresentado como um espaço de tranquilidade, de paz e de aconchego – “São casas simples/Com cadeiras na calçada/E na fachada/Escrito em cima que é um lar” –, apesar da pobreza, da humildade e do abandono em que viviam seus moradores “sem nem ter com quem contar”. Em outras canções, a harmonia e a familiaridade dessa representação romantizada cedem lugar à sensação de que a cidade seja um espaço rude e hostil. É o que acontece em “Samba e amor” (1969):

Escuto a correria da cidade, que arde
 E apressa o dia de amanhã
 De manhã a gente ainda se ama
 E a fábrica começa a buzinar
 O trânsito contorna nossa cama, reclama
 Do nosso eterno espreguiçar (...)
 Escuto a correria da cidade, que alarde
 Será tão difícil amanhecer?

A hostilidade desse espaço é insinuada pelo uso de palavras que remetem ao campo semântico da velocidade e do tumulto e que se contrapõem à sensação de bem-

⁴⁵¹ Cabe observar que Chico Buarque compôs poucos versos dessa canção; a maior parte da letra é de autoria de Vinícius de Moraes e a melodia é de Garoto.

estar que o eu lírico experimenta em seu ambiente íntimo de “eterno espreguiçar”. Em “Construção” (1971), embora haja apenas uma referência ao espaço urbano, este também é apresentado como negativo. É o que se depreende da alusão à insensibilidade da cidade, que não se solidariza com o drama do indivíduo, visto como um mero estorvo a atrapalhar o seu ritmo incessante: “Morreu na contramão atrapalhando o tráfego”. O mesmo desamparo do indivíduo na cidade grande volta a ser abordado na canção “Deus lhe pague”, também de 1971: “Pela fumaça, desgraça, que a gente tem que tossir/Pelos andaimes, pingentes, que a gente tem que cair”. A referência à fumaça, uma metonímia das indústrias, e aos andaimes, do crescimento da construção civil, remete ao sentimento de inadequação e incômodo, que esse lugar provoca no indivíduo. Uma sensação de estar sendo engolido por uma cidade que naquele momento, década de 1970, estava em ritmo acelerado de crescimento. É interessante também observar que, nessa canção, apesar de a cidade em questão não ser nomeada, tal qual acontece na maioria das produções de Chico Buarque, tudo nos leva a crer que o eu-lírico esteja se referindo ao Rio de Janeiro. É o que insinua o verso “Por essa praia, *essa saia*, pelas mulheres daqui”, no qual nos deparamos com o emprego de uma imagem feminina, [conforme grifo nosso um pouco atrás] que se repete em vários outros momentos de sua produção musical e literária, a indicar sua cidade natal, como já foi mencionado no capítulo anterior: “Discutindo futebol/E ficar olhando *as saias*/de quem vive pelas praias/coloridas de sol”⁴⁵².

Embora sempre presente na obra de Chico Buarque desde o início da carreira, a referência direta ao tema cidade só ocorreu na canção “A cidade Ideal” (1977). Esta versão buarquiana da composição de Luis Enríquez Bacalov e Sérgio Bardotti foi composta para o musical infantil *Os saltimbancos*, inspirado no conto, dos Irmãos Grimm, *Os músicos de Bremen*. Nessa letra, o cachorro, a galinha e a gata descrevem um lugar dos sonhos onde, basicamente, não faltaria comida, e onde os seus moradores seriam inocentes e alegres, como as crianças. Mas, à utopia contrapõe-se a realidade: o jumento, curiosamente “velho e sabido”, adverte que “a cidade é uma estranha senhora/que hoje sorri e amanhã te devora.” Ratificando essa visão, as crianças chamam a atenção para a velocidade, a violência e a lei do cão que ali imperam: “Atenção porque nesta cidade/Corre-se a toda velocidade/E atenção que o negócio está

⁴⁵² BUARQUE, “Com açúcar e com afeto”, 1966.

preto/Restaurante assando galeto (...) E olha, gata, que a tua pelica/Vai virar uma bela cuíca.”

Na canção “Pivete” (1978), pela primeira vez, as ruas, bairros e esquinas do Rio de Janeiro são nomeados, explicitando a identidade carioca: “Dobra a Carioca, olerê/Desce a Frei Caneca, olará/Se manda para a Tijuca/Sobe o borel”. A violência e a marginalidade estão em quase todas as ações do moleque contraventor, que começa vendendo chiclete e caprichando na flanela até se enveredar definitivamente para o mundo do crime: “Batalha algum trocado/Aponta um canivete”, “Meio se maloca/Agita numa boca/Descola uma mutuca/E um papel”, “Arromba uma porta/Faz ligação direta” e, por fim, “Descola uma bereta”. A partir dessa canção, descrições de paisagens cariocas, como o Morro Dois Irmãos e o Cristo Redentor se fizeram cada vez mais presentes na obra de Chico Buarque.

O espaço urbano, outrora poético e familiar, como na canção “Gente humilde”, vai apresentando aspectos mais complexos e ameaçadores, conforme vimos nas canções citadas no parágrafo anterior, cada vez mais ligada à violência, à miséria e à inadaptação de seus transeuntes. Ela pode ser tomada como uma das temáticas centrais nas obras do compositor-autor nos anos finais do século XX e na primeira década do século XXI, principalmente, nos CDs *As cidades* (1998) e *Carioca* (2007), como também nos romances *Estorvo* (1991), *Benjamin* (1995) e *Budapeste* (2003). Nestas produções, pode-se perceber a importância da urbe no desencadeamento e manutenção de uma crise de identidade, que caracteriza os personagens e os eu líricos de seus trabalhos mais recentes: todos eles apresentados como uma espécie de estrangeiro em sua própria cidade.

Entretanto, isso não quer dizer que, em Chico Buarque, o ambiente urbano tenha, unicamente, aspectos negativos, constituindo-se, tão somente, num espaço de dissolução, marcado pela violência e pela marginalidade. Na verdade, a imagem de cidade que se depreende de sua obra – tal qual a de mulher – é uma imagem ambivalente: ela é ao mesmo tempo boa e má (anjo e demônio), a provocar temor e fascínio, por engendrar, ambas, em suas entranhas, a vida e a morte. Corrobora com essa ideia a análise de Mariângela de Andrade Paraizo, na introdução do artigo *A cidade no espelho: breve recorte na obra de Chico Buarque*:

As cidades em sua literatura se representam de maneiras distintas e suplementares. Para que se tenha um ponto de partida, pode-se afirmar

provisoriamente, que há uma cidade amigável e convidativa, contraposta a outra que não se deixa ler por quem a percorre. No intervalo entre dois extremos, toda sorte de variações. Cabe alertar que essas duas representações não se excluem e, muitas vezes, convivem em um mesmo texto.⁴⁵³

Assim, a constituição do espaço urbano é feita por meio de uma espécie de “imagem dialética”⁴⁵⁴ que, no nosso entender, aproxima as temáticas cidade e mulher. Afinal, tal qual a mulher, a urbe é percebida como enigma, paraíso perdido e sempre almejado, como uma espécie de entrelugar entre o desejo e a realidade, que nos fala de nossa eterna insatisfação e busca. Essa instigante proximidade entre esses dois temas já foi apontada por Amador Ribeiro Neto, em ensaio no qual ele se propôs analisar o CD *As cidades* (1998):

Em meio a estas duas canções [“Carioca” e “Estação Primeira de Mangueira”], nove vão delinear as cidades como referência e refúgio, acolhimento e exílio, necessidade e exclusão. A amada, figura cara à lírica buarqueana[sic], surge como extensão dos tentáculos da cidade que devora e acaricia seus habitantes.⁴⁵⁵

É, nesse sentido, importante observar as várias faces da cidade, algumas contraditórias, que se apresentam na primeira canção do CD de 1998. “Carioca” inicia-se com um pregão que nos sugere a existência de um Rio de Janeiro nordestino, da tapioca gostosa e quentinha, misturado ao Rio do samba, do funk e dos discursos apocalípticos dos pastores evangélicos. Essa mesma “cidade maravilhosa”, que se apresenta fascinante ao olhar do “homem da Gávea” (“Nas ondas do mar/cidade maravilhosa/És minha/O poente na espinha/Das tuas montanhas/Quase arromba a retina/De quem vê”), também abriga “O povaréu sonâmbulo”/Ambulando/ Que nem muamba” sem rumo e sem perspectivas. Assim como as adolescentes prostitutas de “peitinhos de pitomba”, vendendo-se nas calçadas de Copacabana.

Esse espaço de contrastes, ao mesmo tempo atroz e encantador, bastante diferente da imagem estereotipada do Rio cartão-postal, retorna, mostrando sua face mais cruel, nas canções “Subúrbio” e “Ode aos ratos”, que fazem parte do CD *Carioca*,

⁴⁵³ PARAIZO, 2005, p. 139.

⁴⁵⁴ As imagens dialéticas dizem respeito a uma formação imagética que expõe o objeto em sua dupla e contraditória face, conferindo-lhe um aspecto onírico. Estas – de acordo com Walter Benjamin, a mercadoria como fetiche, as prostitutas e as galerias – têm como característica fundamental a ambiguidade. Como nos informa Georg Otte, em observações durante a coorientação, essas imagens se formam sozinhas, a partir de uma lembrança involuntária que o historiador tem que fixar.

⁴⁵⁵ RIBEIRO, 2004, p. 169.

de 2006. Um cotejamento entre “Gente Humilde” (1969), “Carioca” (1998) e “Ode aos ratos” (2001) demonstrará que a canção de 1998 é o meio do caminho de uma deterioração, cada vez maior, do espaço urbano, onde o povaréu desnordeado da canção anterior se transforma numa turba abjeta, constituída basicamente de marginalizados e famintos: “Rato de rua/Irrequieta criatura/Tribo em frenética/Proliferação/Lúbrico, libidinoso/Traseunte/Boca de estômago/Atrás do seu quinhão.” A canção, que foi composta em parceria com Edu Lobo para a peça *Cambaio*, apresenta um momento de rebeldia dos excluídos, o qual se traduz em um grito contra a hegemonia daqueles que detêm o poder político e social. Isso se dá por meio da infestação dos ratos que, imundos e terríveis, passam a dominar os encanamentos da cidade e, posteriormente, sobem à superfície para “saquear a metrópole” e “levar terror do parking ao living, do shopping-center ao léu”. A letra sugere a existência de uma outra cidade, a se desenvolver, nos esgotos e nas tubulações, paralelamente àquela que pulsa ao nível do mar: uma cidade subterrânea, povoada por seres repugnantes em “frenética proliferação”. Esses homens desumanizados, que se confundem com ratos, normalmente invisíveis ao poder público e por ele reprimidos, aos poucos, tomam consciência de sua exclusão e vão, “do cano de esgoto/Pro topo do arranha-céu”, exigir o seu quinhão. Incomodando com seu olhar insistente, da mesma forma que “a espantosa família de olhos”,⁴⁵⁶ por meio da qual a miséria turvou a felicidade burguesa do casal que, em *O spleen de Paris*, de Baudelaire, teve seu momento de lazer incomodado por uma família de miseráveis que, faminta, os olhava através da vitrine de um café.

É interessante observar que, nessa canção, Chico Buarque não só se identifica com essa turba miserável, conforme atestam os versos finais que também fazem alusão a Baudelaire – “Ó meu semelhante/Filho de Deus, meu irmão” –,⁴⁵⁷ mas também a glorifica, uma vez que a ode é um canto de exaltação a coisas sublimes.

Essa nitidamente brasileira⁴⁵⁸ cidade subterrânea remete-nos também à cidade submersa de Baudelaire, uma “imagem dialética” na qual as imagens da mulher e da morte se interpenetram com uma terceira imagem, a de Paris. A Paris dos poemas de

⁴⁵⁶ BAUDELAIRE, 1985.

⁴⁵⁷ “Hypocrite letcteur, mon semblable, mon frère!” – Hipócrita leitor, meu semelhante, meu irmão! BAUDELAIRE, 1985, p. 100-101.

⁴⁵⁸ A brasilidade da canção é marcada por seu ritmo, um rap-baião, e pelo acréscimo ao final de uma embolada que são manifestações nacionais.

Baudelaire, que de acordo com Walter Benjamin, é menos subterrânea e mais submersa (subaquática).⁴⁵⁹

Sabemos existir, entre os maiores estudiosos de Benjamin, um consenso no que diz respeito à inexistência de tratamento da temática feminina nos seus trabalhos. Por isso, raros são os pesquisadores que buscam, pelo menos em seus textos mais antigos, *Infância berlinense*, por exemplo, a presença da mulher e do erotismo. Entre estes, destacamos Carla Milani Damiano, cujas observações acerca da ligação entre Paris, mulher e morte, apontada por Benjamin na obra de Baudelaire, são bem instigantes. Ela nos informa que, numa carta não enviada à pintora holandesa Anna Maria Blaupot ten Cate, com quem mantinha, em 1933, um relacionamento amoroso, Benjamin:

apresenta uma mudança no paradigma da mulher como unidade supranatural, presente no início do texto ora comentado [*Infância berlinense*], para aquela que se aproxima da figura da heroína da modernidade como “guardiã do limiar” nas passagens, junto a uma outra indicação final, de uma terceira figura, a da sibila, cujo significado nos conduz à ideia de outro limiar, entre a vida e a morte.⁴⁶⁰

Essa mulher, segundo ele, referindo-se à amante carinhosamente chamada de *Toet*, não é mais uma unidade, é muito mais: “Das suas feições surge tudo o que a torna de mulher, a guardiã (*Hüterin*), de mãe a puta (*Hure*). Você transforma uma em outra e a cada uma confere mil formas.”⁴⁶¹ Continuando seu elogio à amada, ele completa: “Nesse silêncio acontece a mudança das figuras: seu interior. Elas jogam uma nas outras como as ondas: puta e sibila, ampliando mil vezes.”⁴⁶² As imagens utilizadas por Benjamin apontam para a figura feminina como algo que está sempre em modificação: “ampliando mil vezes”.

Essa ampliação da figura feminina corrobora com a figuração de mulher que buscamos depreender na obra de Chico Buarque, na qual os restos de personagens femininas de nosso universo cultural unem-se uns a outros para formar, caleidoscopicamente, novas totalidades –“não totalitárias”.⁴⁶³ Esse é um processo constante e aberto, afinal, essas mesmas figurações serão posteriormente desfeitas, e seus fragmentos entrarão na constituição de outras novas. A canção “Um e outras”

⁴⁵⁹ Apud. DAMIÃO, 2008, p. 59.

⁴⁶⁰ DAMIÃO, 2008, p. 57.

⁴⁶¹ BENJAMIN, apud DAMIÃO, p. 57. Tradução da própria autora.

⁴⁶² Ibidem.

⁴⁶³ cf. OTTE, 1994.

(1969), por exemplo, sugere esse processo ao jogar com dois tipos contrastantes de mulher, a prostituta e a beata, que afinal se fundem numa mesma dor:

Mas toda santa madrugada
 Quando uma já sonhou com Deus
 E outra, triste namorada
 Coitada, já deitou com os seus
 o acaso faz com que essas duas
 Que a sorte sempre separou
 Se cruzem pela mesma rua
 Olhando-se com a mesma dor
 Que dia! Cruzes, que vida comprida
 Pra que tanta vida pra gente desanimar.

Da mesma forma, a personagem Matilde, em *Leite derramado*, que, como vimos, plasma numa só imagem feições diferentes e tradicionalmente opostas da mulher, impossibilitando assim uma conceituação, fechada, unívoca, do que seja a mulher.

Outro importante aspecto, no trecho recortado da carta de Walter Benjamin, é a figura da sibila que, de acordo com a leitura de Damião, constitui, ao lado da mercadoria como fetiche, das passagens e da prostituta – apresentadas por Benjamin em um dos trechos mais citados das *Passagens* –, uma “imagem dialética”:

A figura da sibila compõe também uma imagem dialética e remete igualmente a um elemento de passagem, não apenas do submundo e da cena política parisiense, mas das profundezas da terra, não como causadora da morte, mas como guardiã da passagem inevitável para ela.⁴⁶⁴

Várias foram as sibilas, também denominadas profetisas ou feiticeiras, nas diversas culturas e suas produções culturais. Informa-nos Joana D’Arc S. O. do Carmo⁴⁶⁵ que, na mitologia grega, sibila era o nome de uma sacerdotisa encarregada de transmitir os oráculos de Febo Apolo. Também na sociedade celta, a mulher, por seus poderes mágicos e enigmáticos, foi também associada à sibila, uma vez que a consideravam um ser sagrado, capaz de influenciar na fertilidade do solo e na reprodução dos espécimes. Ela representa, por isso, a Soberania, a Grande Deusa. Segundo Carmo, entre os antigos romanos, qualquer mulher idosa que apresentasse o poder de predizer o futuro era denominada sibila. O lugar de destaque que esta figura ocupava neste meio social transparece nos versos da *Eneida*, afinal foi uma sibila que

⁴⁶⁴ DAMIÃO, 2008, p. 58.

⁴⁶⁵ CARMO, 2010.

conduziu Enéas ao mundo inferior, para saber o destino de Roma. Com o passar do tempo, no entanto, a sibila – representada pelas fadas, entre elas principalmente Morgana – teve o seu lado maléfico acentuado:

A imagem maléfica de Morgana foi se acentuando. Ela passou de curadora e benéfica a destruidora e mortal. Ela assumiu verdadeiramente a função da mãe-amante, daquela que dá a vida e morte, da que destrói e regenera, transformando-se em figura perigosa, inquietante, mas sedutora.[...] ⁴⁶⁶

O interesse de Benjamin por essa figura ambígua, constituída de dupla e contraditória face, é denunciado, segundo Carla Milani Damiano, por uma pequena coleção de cartões-postais com imagens de sibilas. Essa coleção foi encontrada entre os documentos deixados pelo filósofo e, hoje, estão organizados no *Walter Benjamin Archiv*. Informa-nos a ensaísta que a coleção contém:

oito imagens de sibilas: Sibila délfica ou pítia, profetisa do oráculo de Delfos; Sibila cumae, a mais importante sibila do Império Romano; Sibila cumana, o mesmo que Sibila cumae; a Sibila de Libica (Líbia), também chamada de Lamia, que significa cobra ou Medusa; a Sibila de Eritrai, a mais conhecida do período helenista, a Sibila Persica ou judaica, conhecida com o nome de Sabba ou Sambethe; a Sibila Frígia, da cultura assíria; e a sibila Hellespontica, a mais antiga sibila da Grécia, cujos poderes teriam sido concedidos a ela por Apolo. ⁴⁶⁷

Esses postais reproduzem a imagem de sibilas que originalmente compõem um mosaico na catedral de Siena, na Itália. Pesquisadores do arquivo, buscando compreender o enigma por trás de tão inusitada coleção, relacionaram-na ao famoso comentário de Benjamin, com o qual demos início a essa discussão, aludindo à Paris de Baudelaire como uma cidade submersa. Recortamos, a seguir, parte da explicação apresentada pela autora:

(...) para cima dessa passagem uma citação da *Eneida* de Virgílio que diz: *Facilis descensus Averno* (É fácil descer a Averno). O Averno é, ao mesmo tempo, um rio e a entrada do mundo subterrâneo.

⁴⁶⁶ CARMO, 2010, p. 37.

⁴⁶⁷ *Ibidem*.

No poema de Virgílio, é a sibila que conduz o herói Enéas ao mundo subterrâneo. Na interpretação dos pesquisadores: “sem ela ele estaria perdido, pois só ela, que possui a ligação com o mundo dos mortos, pode trazer o herói para a superfície. No subterrâneo, ela o guia através do que foi, do que se perdeu, do esquecido e o ajuda a enxergar um novo domínio; ela o conduz ao passado para mostrar-lhe o futuro.” A relação entre o mundo subterrâneo ou subaquático parisiense torna a poesia de Baudelaire a “sibila-condutora” do historiador no conhecimento e representação do passado, presente e futuro da cidade.⁴⁶⁸

Ecos da poesia de Baudelaire e da leitura de Walter Benjamin surgem mais uma vez na produção buarquiana na canção “Futuros amantes” (1993): “E quem sabe, então /O Rio será /Alguma cidade submersa /Os escafandristas virão /Explorar sua casa /Seu quarto, suas coisas /Sua alma, desvãos”. Nessa composição, deparamo-nos com a sugestão de duas cidades do Rio de Janeiro. A primeira delas, que se encontra visível, é a cidade do futuro, impregnada de fragmentos e ruínas, que nos sugerem, segundo Alexandre G. Faria, uma “visão apocalíptica.”⁴⁶⁹ Essa canção, neste sentido, dialoga com outras canções do mesmo autor, como “Palavra de mulher (1985): “pode o nosso teto, a Lapa, o Rio desabar” e também, mais recentemente, com “Renata Maria” (2005): “Tudo o que não era ela se desvaneceu/Cristo, montanhas, florestas, acácias, ipês”. A segunda, que tal qual a “cidade subterrânea de Machado de Assis,”⁴⁷⁰ precisa ser arqueologicamente escavada, seria aquela que abrigou uma “estranha civilização”, um Rio de Janeiro que se insinua, nostalgicamente, como um espaço mais delicado, harmonioso e menos dissoluto: “Sábios em vão/Tentarão decifrar/O eco de antigas palavras/Fragmentos de cartas, poemas /Mentiras, retratos /Vestígios de estranha civilização.” Sob a temática de um amor impossível, cujas marcas e restos seriam resgatados no futuro, reside uma esperança, que aponta para a redenção do passado no presente. Esses fragmentos do sentimento estilhaçado, que nos remete ao *Tikun*,⁴⁷¹

⁴⁶⁸ DAMIÃO, 2008, p. 59.

⁴⁶⁹ FARIA, 2004.

⁴⁷⁰ Níncia Cecília Ribas Borges Teixeira analisa, em seu artigo *Crônicas de Machado de Assis e Lima Barreto: a cidade e as letras*, o “discurso bipolar” do Bruxo do Cosme Velho que traz implicitamente a cidade subterrânea, sugerida por engenhosas metáforas, que só se torna visível “à medida que o leitor verticaliza sua leitura e busca além do aparente.” TEIXEIRA, 2010, p. 167.

⁴⁷¹ Segundo Kangussu, de acordo com o misticismo judeu, a criação é um processo de contração, separação e re-agregação. Na primeira fase, *Tzimtzum*, ocorre a contração de Deus, que abre espaço para a criação do não-Deus. Na segunda, *Shevirah*, Deus contraído nomeia os resíduos que deixou atrás de si, no espaço criado por sua criação, enviando-lhes a primeira letra de seu nome YHVH. Mas o nome de Deus é muito forte para os seus vasos, por isso eles se quebram e parte da luz que continham retornam a Deus, mas a maior parte cai junto dos cacos dos vasos, os *Kelipot*. *Kelipa* significa casca, resíduo, caco, refugio, e aparece no *Zohar* como metáfora do mal. Assim, as forças malignas do universo ainda guardam

entrariam na constituição de um novo sentimento, que seria vivido em um outro momento: “Futuros amantes, quiçá/Se amarão sem saber/Com o amor que eu um dia/Deixei pra você.”

Podemos também pensar nessa canção de esperança pelo viés da redenção da cidade, que poderia, no futuro, abrigar uma nova civilização mais harmônica e menos fragmentária, afinal “Amores serão sempre amáveis”.

Ratificam essa ideia as observações de Alexandre G. Faria⁴⁷² que nos fala da existência, no tempo ficcional da canção fixado no presente, de uma cidade “marcada pela superposição de signos e fragmentos entre os quais, necessariamente a mentira”.⁴⁷³ A redenção do passado via a junção desses cacos é, segundo o autor, um viés de leitura que aproxima a canção de 1993 dos romances *Estorvo* (1991) e *Benjamim* (1995). Faria informa-nos também que cada um desses romances aproxima-se, pelo mesmo viés de leitura, de seus “pares literários,⁴⁷⁴ produzidos na mesma época: *Onde andaré Dulce Veiga?*, de Caio Fernandes Abreu, *Hotel Atlântico*, de João Gilberto Noll Farias, e *Um táxi para Viena d’Austria*, de Antonio Torres.

O mesmo pesquisador observa que, nos dois romances buarquianos, “a experiência temporal é o viés de leitura através do qual a experiência urbana se deflagra”, e explica a existência do:

fenômeno da espacialização do tempo que passa a ser representado não em linha reta em direção ao futuro, mas como um lugar, uma cidade-tempo que se pode percorrer e, a qualquer momento, voltar ao local de partida.”⁴⁷⁵

Pelo olhar do narrador-protagonista que, segundo Faria, “pinça fragmentos da cena urbana como num processo de *zapping*”, os leitores são conduzidos a um entrelugar, uma zona de insônia, entre “uma cidade real e outra subjetiva, matéria de

centelhas da luz divina aprisionada em seu interior, são estilhaços que podem ser redimidos. .A terceira fase, *Tikun*, é a re-agregação, uma tarefa que cabe exclusivamente ao homem, que deverá liberar as centelhas de Deus confinadas nos fragmentos, a fim de reconstituir a integridade divina. Logo, a salvação, ou redenção, diz respeito a essa restituição do conjunto original, *apokatastasis* segundo os gregos. KANGUSSU, 2013, p. 2.

⁴⁷² cf. o capítulo *Chico Buarque: cidade-tempo*. In: FARIA, 2004.

⁴⁷³ FARIA, 2004, p. 114.

⁴⁷⁴ *Ibidem*, p. 113.

⁴⁷⁵ *Ibidem*, p. 114.

sonhos.⁴⁷⁶ A sucessão vertiginosa de cenas reiteradas, aparentemente desconexas e sem relação de causa-consequência, dá origem a uma imagem de cidade que subverte a imagem realista da urbe contemporânea:

Chico Buarque apresenta a cidade não como ela é vista pelo habitante, mas de uma forma que este não é capaz de percebê-la por estar também submerso, como mais um entre os signos que se sucedem no efeito *zapping*.⁴⁷⁷

Uma cidade ilegível e, por isso mesmo indizível, tal qual a mulher, uma imagem evanescente a relampejar em um breve instante para, logo em seguida, se desfazer. Essa imagem, do que chamaríamos de cidade-mulher, remete-nos à que se forma no interior do caleidoscópio que, sob o efeito de qualquer movimento, por menor que seja, dissipa-se; ou àquela que se forma no espelho sereno das águas e que a mais leve brisa desfaz, levando ao desespero Narciso. Evoca também a imagem de “A moça do sonho” (2001), cujo “rosto se desfez em pó” e que “fugia devagar” do eu-lírico, provocando perplexidade e frustração, conforme sugerem os desalentados versos finais da canção:

Deve haver algum lugar
Um confuso casarão
Onde sonhos serão reais
E a vida não
Por ali reinaria meu bem
Com seus risos, seus ais, sua tez
E uma cama onde à noite
Sonhasse comigo talvez

Um lugar deve existir
Uma espécie de bazar
Onde os sonhos extraviados
Vão parar
Entre escadas que fogem dos pés
E relógios que rodam para trás
Se eu pudesse encontrar meu amor
Não voltava
Jamais

A atmosfera onírica e surreal presente nessa canção, na qual escadas fogem dos pés e relógios andam para trás, aproxima-a dos romances de Chico Buarque, principalmente, de *Estorvo*, *Benjamim* e *Leite derramado*. Nestes, a linha divisória entre

⁴⁷⁶ FARIA, 2004, p. 120.

⁴⁷⁷ *Ibidem*, p. 121.

realidade e fantasia parece ter se dissolvido, e os protagonistas embaralham, em suas mentes conturbadas, pedaços da realidade, do sonho e da fantasia. Outro ponto em que a canção e os romances se aproximam é na expressão do desejo de alcançar a mulher, uma espécie de paraíso perdido, apenas imaginado, jamais encontrado.

Também a canção “Sonhos, sonhos são” (1998) reproduz essa atmosfera onírica na qual o eu lírico, assim como os protagonistas das narrativas de ficção, erra desnortado sem jamais chegar a lugar algum. A composição, que integra o CD *As cidades*, sugere a sensação de “fora de lugar” desse eu, impelindo-o, inapelavelmente, a um eterno perambular, por meio do qual busca superar uma crise identitária: “Em Macau, Maputo, Meca, Bogotá/Que sonho é esse de que não se sai/E em que se vai trocando as pernas/E se cai e se levanta noutro sonho”.

“Outros sonhos” (2006), do CD *Carioca*, traz em seu título uma referência direta à canção de 1998, acima referida, e apresenta, em tom ora melancólico, ora nostálgico, um lugar utópico que, por sua contraposição à realidade, nos diz muito da hostilidade do espaço urbano imediato:

Belo e sereno era o som
 Que lá do morro se ouvia (...)
 Guris inertes no chão
 falavam de astronomia (...)
 De mão em mão o ladrão
 Relógios distribuía
 E a polícia já não batia(...)
 De noite raiava o sol
 Que todo mundo aplaudia
 Maconha só se comprava na tabacaria
 Drogas na drogaria.

A predominância do tempo verbal pretérito imperfeito do indicativo revela-nos o sentimento de nostalgia em relação a uma cidade familiar, que se modificou. Por outro lado, a mistura dos elementos desse passado a outros, que são fruto da imaginação do sonhador, leva-nos a pensar em um eu que não reconhece mais a própria cidade. Afinal, tendo sido modificadas todas as antigas raízes, que marcavam seu lugar antropológico – constituído na construção concreta e simbólica do espaço que se refere à casa, às ruas, mas também aos hábitos e costumes –, resta a esses personagens a sensação de estranheza, fragilidade e fragmentação de sua própria identidade. Conforme teoriza Marc Augé, o *lugar* antropológico, sendo identitário, relacional e histórico, é responsável pela construção dos laços tradicionais de identidade e de pertencimento, ao

contrário do *não-lugar*,⁴⁷⁸ que simplesmente transforma os indivíduos em meros passageiros, clientes e anônimos usuários.

A desintegração de espaços que fazem sentido para o eu e que trazem em si a sensação de pertença pode equivaler a um *não-lugar* antropológico: um vão, sem qualquer sentido, onde os personagens buarquianos despencam para a mais profunda solidão e desespero.

A proximidade entre mulher e cidade evidenciou-se, desde muito cedo, na criatividade de Chico Buarque. Quando criança, o “arquiteto do samba”,⁴⁷⁹ tinha como brincadeira favorita, com os irmãos Sérgio e Álvaro, desenhar cidades. Regina Zappa conta-nos que:

cidades imaginárias eram desenhadas pelos três no papel pardo que embrulhava a roupa na volta da lavanderia. Cada um construía sua cidade. Álvaro desenhava Geramis. Sergito, a América Separada, tão grande que mal havia espaço para o mar. Chico caprichava e sua cidade tinha o nome feminino de Rosália.⁴⁸⁰

Depois de Rosália vieram outras, sempre com nomes femininos e sugestivamente com uma fonte⁴⁸¹ a jorrar água no centro, provavelmente, segundo Zappa, uma reminiscência de sua estadia em Roma. Chico Buarque inventou também, em 1979, um país chamado Tita, onde, como conta o jornalista Humberto Werneck, no texto “Gol de letras”, as pessoas se expressavam numa língua monocórdia na qual as sílabas tinham o mesmo peso, por exemplo, Teresa virava Tèrèsá.

Já na canção “Mano a mano” (1984), que narra a história de dois irmãos caminhoneiros em duelo por uma mesma paixão, a mulher é que é batizada com o nome de cidades reais. A referência ao elemento perturbador da relação fraterna se dá por meio da bricolagem dos nomes de cidades, presentes nas placas dos veículos com os quais os dois irmãos iam se deparando em sua viagem:

O que era dele era meu
Eu era ele
Ele era eu

⁴⁷⁸ O *não-lugar* foi produzido pela “supermodernidade” e é equivalente aos espaços públicos de rápida circulação, como os hotéis, aeroportos, vias expressas, salas de espera entre outros onde ocorrem deslocamentos impessoais e impera a solidão do eu. cf. AUGÉ, 1994.

⁴⁷⁹ Apud ZAPPA, 2011, p. 120. Reprodução da página 31 da revista Contigo

⁴⁸⁰ ZAPPA, 2008, p. 20.

⁴⁸¹ Segundo Regina Zappa, foi Sérgio Buarque de Holanda quem reparou que todas tinham uma fonte no meio da praça. ZAPPA, 2008, p. 95.

Ela era estrela
 Era flor do sertão
 Era pérola d’oeste
 Era consolação
 Era amor na boleia
 Eram cem caminhões
 Mas ela era nova
 Viçosa, matriz
 Era diamantina
 Era imperatriz
 Era só uma menina
 De três corações
 E então

O uso desse recurso, para nomear a mulher amada, aponta tanto para a presença obsessiva da figura feminina na mente dos dois irmãos apaixonados (“Eram cem caminhões”), quanto para a multiplicidade da mulher: várias em uma só, complexa, enigmática, instigante e perigosa, conduzindo o homem à desgraça.

Em outros momentos, Chico Buarque personificou a cidade com atributos femininos – “...cidade/que não se pinta/que é sem vaidade”⁴⁸² – e instigou-a a falar, a desbançar “a outra/A tal que abusa/De ser tão maravilhosa.” Tratou-a também como uma mulher ciumenta (“Roma, a sentia agora mais dura, como se suspeitasse de que vivia nela pensando em outra”)⁴⁸³ e caprichosa: “Disse a Roma que no Rio não me queria, disse-lhe que não podia viver assim no ar, sem uma cidade. Era ridículo, queria desesperadamente que Roma me aceitasse. Então ofereci minha primogênita.”

Segundo Chico, o desejo de ser aceito pela cidade reflete a sensação de, devido ao fato de ter vivido em São Paulo por muito tempo, em Roma por duas vezes e sempre viajar muito, ele não se considerar como “pertencente a lugar nenhum, nem mesmo ao Rio por completo.” Na mesma entrevista,⁴⁸⁴ o compositor-autor afirma que, embora tenha um sentimento de ser um estrangeiro em qualquer lugar, essa cidade é onde ele se sente um pouco mais em casa. E confessa: “Quero ter algum dia a cidadania plena, a sensação de pertencer à cidade, saber que eu pertencço a ela, de ser aceito pela cidade.”⁴⁸⁵

Essa condição, de não pertencimento a cidade alguma, também se evidencia em seus personagens. Exemplo disso é o personagem-protagonista de *Estorvo*, que já não possui qualquer *lugar* antropológico onde possa refazer o sentido de sua existência.

⁴⁸²BUARQUE, “Subúrbio”, 2006.

⁴⁸³ Apud. ZAPPA, 2008, p. 59.

⁴⁸⁴ VIANNA, 2006.

⁴⁸⁵ Ibidem.

O mesmo acontece com Benjamim, José Costa e, até mesmo, Eulálio d'Assumpção Montenegro. No entanto, este, diferente dos demais personagens buarquianos, que se deslocam pela cidade e entre cidades, encontra-se imobilizado em um leito de hospital, movendo-se apenas pelos vastos salões⁴⁸⁶ de sua memória. Nesse sentido, somos levados a pensar em mobilidade cultural na perspectiva de movimento, sugerida por Nubia Jacques Hanciau, como *intramoção*:

[movimento] “para dentro”, viagem interior daquele que busca entender seus deslocamentos emocionais internos, conflitos e elos entre os múltiplos “eus”. O importante aqui não é mais o progresso ou avanço em linha reta, que implica a noção contrária de regresso, em círculo, e sim apanhar o *interiora rerum*.⁴⁸⁷

Esse tipo de escrita, que apresenta a intramoção, dá ênfase aos mecanismos da memória e vem carregada de interpretações da história do país, propiciando, assim, um resgate não só da memória pessoal, mas também da memória coletiva e histórica.

A tópica da mobilidade tem atravessado intensamente a produção literária contemporânea, que tem privilegiado os mais diversos deslocamentos, para nos falar da inconstância, da instabilidade e da fluidez que marcam o momento atual. Essas obras contemporâneas, normalmente, apresentam, segundo Maria Zilda Cury Ferreira, o “espaço urbano e social da ordem da desagregação e do ‘desmanche.’”⁴⁸⁸

Muitos são os exemplos desse conjunto de obras citados pela autora: *Dois irmãos*, *Cinzas do norte*, *Os órfãos do eldorado* e *Relato de um certo oriente*, de Milton Hatoum; e *Música perdida*, *O pintor de retratos* e *A margem imóvel do rio*, de Assis Brasil. A essa lista acrescentamos *Leite derramado*, de Chico Buarque, no qual, Eulálio d'Assumpção Montenegro, ao mesmo tempo em que busca, em sua “memória esbucarada,”⁴⁸⁹ resgatar os vestígios de sua história de amor frustrada com Matilde, rememora a modificação abrupta da cidade do Rio de Janeiro e seus arredores, constatando a dissolução desse espaço, que não mais se apresenta como seu *lugar* antropológico. Na infância, o personagem-narrador de *Leite derramado* viveu fora do ambiente urbano na “fazenda da [sua] feliz infância, lá na raiz da serra.” Por ocasião da morte do pai, já residia em Botafogo, no casarão neoclássico da família, o primeiro a ser

⁴⁸⁶ BUARQUE, 2009, p.14.

⁴⁸⁷ HANCIAU, 2006, p. 5.

⁴⁸⁸ CURY, 2007, p. 14.

⁴⁸⁹ PERRONE-MOISÉS, 2009.

vendido, quando a derrocada financeira da família se intensificou: “Mas como eu não sabia me desfazer da casa de Matilde, comecei a considerar a hipótese de sacrificar o casarão de Botafogo, que acarretava muitas despesas, com uma dúzia de empregados.”⁴⁹⁰

A ligação desses espaços – a fazenda, o chalé e o casarão – com a figura feminina chama-nos a atenção. Afinal, a mãe de Eulálio d’Assumpção falece, repentinamente, logo após ser removida do velho casarão:

Cuidei pessoalmente da remoção de mamãe, vim com ela na traseira da ambulância, sem tirar os olhos de seus olhos baços. Ela foi instalada com sua enfermeira num quarto lateral do chalé, onde não a molestaria o vento sudoeste. Mas já no dia seguinte, sem sobressaltos, simplesmente deixou de respirar. E olhe que antes e depois do traslado, o médico tinha medido sua pressão, estável de menina. Para ele, mamãe teria pela frente muitos anos de vida, ainda que vegetativa. Já para o jardineiro do casarão, mamãe era mesmo como uma flor, que ao mudar de vaso às vezes fenece.⁴⁹¹

E o chalé de Copacabana, onde Eulálio foi morar depois de casado com Matilde, fora construído pelo avô, a fim de isolar a avó e mitigar-lhe o sofrimento ocasionado pela conduta infiel e promíscua do marido: “...a minha pobre avó, que conhecia seu ciúme como reumatismo. Contam que gania de dor nas juntas, na fazenda na raiz da serra, cada vez que meu avô ia procurar as negras.”⁴⁹² O mesmo chalé, segundo o próprio narrador-personagem, “outrora tão solar foi se deteriorando” sem a presença de Matilde. A ruína dele foi creditada à ausência da mulher: “E por mais que se erguessem edifícios à sua volta, era a sombra de Matilde que via sempre em cima dele.”⁴⁹³

Curiosamente, cada um desses espaços está intimamente ligado às mulheres entre as quais, em sua memória vacilante, transita o narrador-personagem. Todas elas foram desterritorializadas pelo autoritarismo masculino, seja de forma direta, no caso da avó e da mãe, ou indireta, no caso de Matilde, que abandonou seu lar e lançou-se no desconhecido. É importante ressaltar que muitos motivos, não explícitos na narrativa, poderiam justificar essa tempestiva atitude da personagem, no entanto, os maus tratos constantes podem nos levar a inferir que um desses motivos teria sido o tratamento preconceituoso e autoritário a que Eulálio a submetia.

⁴⁹⁰ BUARQUE, 2009, p. 81.

⁴⁹¹ Ibidem, p. 81.

⁴⁹² BUARQUE, 2009, p. 62.

⁴⁹³ Ibidem, p. 94.

A estreita relação do espaço e, principalmente, da casa com o sofrimento feminino não é uma novidade: casa e mulher, tradicionalmente, na literatura e nos mitos, encontram-se associados, talvez por ser, em nossa cultura falocêntrica, o ambiente doméstico reservado à mulher e o ambiente da rua ao homem.

Entre esses textos, chama-nos a atenção a *Crônica da casa assassinada* (1959), do escritor mineiro Lúcio Cardoso, a qual, de acordo com Ruth Silviano Brandão, “tem na imagem da casa e na série de metáforas ligadas a ela a corporificação da feminilidade, como algo da ordem do não-saber e da morte.”⁴⁹⁴ O romance apresenta como personagem central Nina: uma mulher de beleza exuberante, cheia de vida e cor, cuja chegada à chácara dos Meneses abala, definitivamente, os alicerces daquela tradicional e decadente família do interior de Minas Gerais.

A narrativa é composta por 56 segmentos, que se constituem do arranjo, ou bricolagem, de diversos textos: depoimentos e testemunhos do farmacêutico, do médico e do padre, confissões de Ana, cartas de Nina, cartas e depoimentos de Valdo, trechos dos diários de André e de Betty, e trechos das memórias de Timóteo. Esses narradores, numa espécie de catarse, relatam os trágicos acontecimentos passados na chácara dos Meneses e tentam alcançar, incessantemente em seu relato, muitas vezes excessivo, a verdade sobre Nina e sobre a morte, o que acaba se transformando numa busca de sua própria verdade interior. Essa mulher sempre lhes escapa, permanecendo indizível, apesar de seus esforços. Nina é, conforme análise de Ruth Silviano Brandão, o “objeto perdido de todos”⁴⁹⁵ que a procuram, insistentemente, nos domínios de suas memórias. “Por isso, o discurso sobre Nina é inesgotável, incessante, e ela não cessa de não se definir.”⁴⁹⁶ O mesmo se pode dizer de Matilde, que também escapa à palavra alheia e excessiva de Eulálio.

Outro “índice misterioso”, para usar os termos de Walter Benjamin, que aproxima essas duas “irmãs desconhecidas” é a tentativa frustrada de André de transformar Nina numa totalidade totalitária, ou seja, numa imagem fechada, idealizada, que responda a sua demanda de saber sobre a feminilidade. Nesse sentido, ele afirma que Nina é “a sùmula de todas as mulheres”.⁴⁹⁷ Essa passagem nos vem à mente durante a leitura de *Leite derramado*, no momento em que Eulálio narra a descoberta de seu

⁴⁹⁴ BRANDÃO, 1993, p. 235

⁴⁹⁵ Ibidem, p. 275.

⁴⁹⁶ Ibidem, p. 275.

⁴⁹⁷ CARDOSO, 1979, p. 305.

desejo sexual: “Olhando meu corpo, tive a sensação de possuir um desejo potencial equivalente ao dele, por todas as fêmeas do mundo, porém concentrado numa só mulher.”

A reminiscência de um texto em outro corresponde, em nosso entender, a uma espécie de “coordenação desses dois textos autônomos”, e de diferentes épocas, conforme as reflexões de Georg Otte,⁴⁹⁸ sobre a questão da citação. Isso nos permite vislumbrar a intensidade desse desejo indizível que Eulálio sentiu por Matilde. Sabendo que o grande enigma da *Crônica da casa assassinada* é o incesto entre Nina e André, seu provável filho, podemos trazer para a personagem buarquiiana e sua relação com Eulálio algumas considerações acerca disso, a fim de compreender um pouco mais sobre esta mulher, que é “feita de quase nada.”

A análise de Ruth Silviano Brandão esclarece-nos que a presença da mãe, “com a volúpia corporal que ela, originariamente, produziu através do elo arcaico, jamais esquecido”⁴⁹⁹ é sempre evocada no centro da fantasia masculina, de maneira deformada ou representada. Assim, a figura materna, “objeto perdido para sempre alucinado”⁵⁰⁰, ao mesmo tempo em que propicia o desejo, constitui-se na impossibilidade de sua realização total. Daí, a sensação de Eulálio de “quase” ser seu pai, quando do reencontro alucinado com a esposa no pequeno banheiro externo da casinha na periferia da cidade.

No que diz respeito a Nina – que é dona de sua sexualidade e que, ao mesmo tempo em que seduz, atemoriza –, sua energia vital promove a instabilidade e a convulsão na casa dos Meneses. Ela traz à tona tudo aquilo que estava fundamente recalcado, sob as aparências, nesse universo cristalizado pelo orgulho e pelos preconceitos, fazendo-o lentamente ruir. Paradoxalmente, conforme análise de Brandão, ao mesmo tempo em que se opõe à casa, agindo como elemento responsável por sua destruição, Nina se identifica com ela. Seu corpo feminino se confunde com o corpo da

⁴⁹⁸ “‘Coordenação’ de dois textos significa, por um lado, que esses textos possuem certa autonomia, mas, por outro, revelam seu parentesco devido à possibilidade de um citar o outro. O ‘choque’ provocado pela coordenação de dois textos autônomos e pela ‘invasão’ de um no outro pode causar um certo estranhamento por parte do leitor, mas este choque, à primeira vista negativo, é logo compensado pela descoberta de relações múltiplas entre os dois textos em questão.” OTTE, 1996, p. 73.

⁴⁹⁹ BRANDÃO, 1993, p. 285.

⁵⁰⁰ *Ibidem*, p. 285.

casa, e ambos, lentamente, se abrem em feridas e se decompõem diante dos olhos daqueles que, atônitos, tentam descrevê-las, sem conseguir desvendar seus enigmas.

Possuidora de uma força demoníaca, Nina é estrangeira ao universo de Vila Velha e à casa dos Meneses, tal qual Matilde o é no universo dos d'Assumpção Montenegro. Ambas nos levam a pensar na condição feminina do exílio, que remonta às lendárias Danaides, as primeiras estrangeiras da aurora de nossa civilização. Julia Kristeva nos informa que elas descendem de Io, sacerdotisa de Hera em Argos. Por ser amada por Zeus, ela foi castigada pela esposa enciumada, que a transformou em vaca e lhe enviou um moscardo para transtorná-la eternamente. Punida pela cólera da mãe, Io foi “banida do lar natal, condenada a vagar como se nenhuma terra lhe pudesse ser própria”⁵⁰¹. De acordo com Kristeva, uma viagem sem fim, em direção a uma terra de exílio, a qual, ao contrário da viagem de Ulisses, não significa um retorno a si mesmo, mas uma fuga alucinada, impulsionada pelas ferroadas de um moscardo, que a impedem de sossegar.

Talvez por esse motivo a personagem Matilde, como estrangeira, seja tão instigante, apesar do grande vazio que caracteriza sua constituição. Afinal, segundo Kristeva, a figura ambígua do estrangeiro, sempre negociando sua identidade, é inquietante em sua estranheza, pois, como um “anjo negro”, está sempre perturbando a nossa identidade. Ele suscita em nós uma extrema solidão e individualidade e, como um “alter ego”, revela-nos nossas fragilidades pessoais, ao mesmo tempo em que, nele, buscamos a projeção de nossa própria identidade. Equivale a dizer que, face ao estrangeiro, irrompe a nossa perturbadora alteridade, reconhecemos “nossa aflitiva estranheza”, assinala Kristeva a partir do texto de Freud *Das unheimlich*, e nos certificamos de que “o estranho está em mim, portanto, somos todos estrangeiros.”⁵⁰²

Também Eulálio se apresenta como um estrangeiro, desterritorializado e em errância pela cidade. Com a derrocada financeira, ele e a filha fizeram sucessivas mudanças, cada vez para um imóvel pior até que, sem ter onde morar, foram para um teto provisório, oferecido por um pastor evangélico, nos arredores da cidade. Era uma casa modesta de apenas um cômodo, ao lado da igreja, no terreno onde outrora se erguera a fazenda da família. A descrição do retorno ao refúgio da infância, agora

⁵⁰¹ KRISTEVA, 1994, p. 49.

⁵⁰² Ibidem, p. 202.

destruído, deixa clara a deteriorização por que passou o “lugar antropológico” desse narrador-personagem:

Maria Eulália recalcitrava, entrou na camionete à força e passou a viagem emburrada. Tentei distraí-la indicando as montanhas no horizonte, a mesma paisagem de quando deixávamos a cidade para cavalgar na fazenda, ela na barriga da mãe. A diferença era que ao nosso redor a cidade agora não acabava mais, grassavam *casebres de alvenaria crua e sem telhado*, onde antes havia clubes campestres e chácaras aprazíveis. Perplexa, Maria Eulália olhava aqueles *homens de calção à beira da estrada*, as *meninas grávidas ostentando as panças*, os *moleques que atravessavam a pista correndo atrás de uma bola*. São pobres, expliquei, mas para minha filha eles podiam ao menos se dar ao trabalho de cair suas casas, plantar umas orquídeas. Orquídeas talvez não vingassem naquela terra dura, e o *calor* dentro da camionete piorou quando abri a janela. Saímos da rodovia por uma *rua poeirenta*, e o motorista perguntou pela igreja do pastor Adelton a um travesti, que nos mandou seguir em frente até a curva do valão. O valão era *um rio quase estagnado de tão lamacento*, quando se deslocava dava a impressão de arrastar consigo as *margens imundas*. Era um *rio podre*, contudo eu ainda via alguma graça ali onde ele fazia a curva, no modo peculiar daquela curva, penso que a curva é o gesto de um rio. E assim o reconheci, como às vezes se reconhece num homem velho o trejeito infantil, mais lento apenas. Aquele era o ribeirão da minha fazenda na raiz da serra. E à beira-rio uma mangueira me pareceu tão familiar, que por pouco eu não ouvia o preto Balbino lá no alto: ó Lalá, vai querer manga, ó Lalá? Adiante a casa amarela, com o letreiro Igreja do Terceiro Templo na fachada, estava erguida provavelmente sobre os escombros da capela que o cardeal arcebispo abençoou em mil oitocentos e lá vai fumaça.⁵⁰³

Nessa descrição do espaço urbano, observam-se muitos aspectos que aproximam esse romance das canções “Subúrbio”, “Carioca” e “Ode aos ratos”. Entre esses o calor (“Lá não tem brisa” e “a chapa é quente”), a rua poeirenta e os casebres de alvenaria (“Casas sem cor/Ruas de pó, cidade/Que não se pinta”), mas também a invasão dos pobres, a incomodar (“Tribo em frenética/Proliferação/Lúbrico, libidinoso”) com seus ventres e dorsos nus. Um pouco mais adiante da passagem acima recortada, deparamo-nos com um trecho que remete ao “reverendo num palanque/Lendo o apocalipse”, presente na canção “Carioca”: “A noite estava abafada, no alto-falante o pastor Adelton falava dos infernos (...)”⁵⁰⁴

O que se evidencia em *Leite derramado*, paralelamente ao lamento pela perda de Matilde, é a angústia provocada pela dissolução do espaço familiar, e também urbano, no qual viveu o narrador-protagonista. Ao mesmo tempo em que Eulálio

⁵⁰³ BUARQUE, 2009, p. 177-178. Grifos nossos.

⁵⁰⁴ Ibidem, p. 179. Grifos nossos.

d'Assumpção Montenegro procura, no fundo de sua memória, restos da mulher amada, ele vai encontrando restos, ruínas da cidade que se modificou e transformou-o em um estrangeiro em sua própria terra.

Não podemos também nos esquecer de que o espaço onde o narrador-personagem se encontra no momento da enunciação é a cama de um hospital público. Nesse espaço, dividido com outros pacientes, destaca-se o ruído constante de uma tevê ligada, fora do ar, que, segundo ele próprio, deve ser para que o som lhe encubra a voz, e ele não incomode os outros pacientes com seu falar constante. Esse barulho da tevê remete à incomunicabilidade e à solidão que marcam também os outros personagens dos romances de Chico Buarque. Assim, a falta de privacidade desse lugar público mistura-se ao incômodo de estar em uma espécie de “*não-lugar*”:

Ouço ruído de gente, de vísceras, um sujeito entubado emite sons rascantes, talvez queira me dizer alguma coisa. O médico plantonista vai entrar apressado, tomar meu pulso, talvez me diga alguma coisa. Um padre chegará para a visita aos enfermos, falará baixinho palavras em latim, mas não deve ser comigo. Sirene na rua, telefone, passos, há sempre uma expectativa que me impede de cair no sono.⁵⁰⁵

Essa sensação acentua a crise do personagem e o impulsiona, tal qual as ferroadas de moscardo em *Io*, a uma fuga alucinada. Neste caso, a deambulação se dará pelos cantos de sua memória à qual ele se refere ora como uma “vasta ferida”,⁵⁰⁶ ora como salas e salões,⁵⁰⁷ efetuando, dessa forma, uma espacialização da memória que nos parece equivaler a uma “espacialização do tempo” já citada neste trabalho.

Assim, *Leite derramado* filia-se a um filão recorrente na ficção brasileira da década de 1990 que, segundo Marilda de Sousa Castro, “articula elementos memorialísticos, históricos e literários, configurando certa intenção do narrador em retornar ao passado e recriá-lo esteticamente, no intuito de redesenhar a própria identidade, inserida no contexto social contemporâneo.”⁵⁰⁸

⁵⁰⁵ BUARQUE, 2009, p. 8.

⁵⁰⁶ Ibidem, p.10.

⁵⁰⁷ Ibidem, 14.

⁵⁰⁸ CASTRO, 2000, p. 115.

A referida fuga, que se confunde com uma procura por Matilde, e esta que, por sua vez, sobrepõe-se à busca pela cidade-lugar antropológico, parece chegar ao fim quando o narrador-personagem volta às ruínas da fazenda feliz de sua infância. No banheiro externo da pequena casa, ele recupera a imagem da mulher amada, misturada ao som da pregação apocalíptica do pastor e à imagem de Kim, numa espécie de delírio:

Digo aos senhores que conheci o vasto mundo, vi paisagens sublimes, obras-primas, catedrais, mas ao fim e ao cabo meus olhos não têm recordação mais vívida que a de uns *cavalos-marinhos* nos azulejos do meu banheiro. E ao recordá-los, pensando na menina Kim, por acaso recuperei a imagem da minha mulher, pois naquele instante se projetava nos azulejos a sombra de Matilde *ensaboando os cabelos*. E o semblante dela já se recompunha aos poucos na minha memória, como *num espelho que se desembaçasse*. Logo eu me maravilharia a figurar Matilde em sua plenitude, *seus seios brancos*, seus cabelinhos negros, suas coxas com a pele perfeitamente morena sem mancha alguma. Eu tinha até esquecido que seus olhos eram assim meio rasgados, e de relance pensei naquelas muçulmanas que se martirizam, a fim de se tornarem mais belas e desejáveis para os maridos no além. Crava em mim as tuas setas, Senhor, cantavam os fiéis, recaia sobre mim a tua mão. O cão gania aos meus pés, enquanto eu relembrava Matilde a me atrair para a parede de azulejos, andando para trás com *seus quadris em suave balanceio*. E aí revivi uma sensação de menino, nas primeiras vezes que atentei para as mulheres, o andar delas, o *movimento de suas saias, os volumes e os vãos de suas saias*. Eu menino não compreendia o que se passava com meu corpo naquelas horas, eu tinha vergonha de sentir aquilo, era como se o corpo de outro menino estivesse crescendo no meu corpo. Pois agora também demorei a atinar comigo, demorei a acreditar que meu desejo pudesse se restaurar a esta altura da vida, tão forte quanto nos dias em que Matilde me olhava como se eu fosse o maior homem do mundo. Mas sim, eu era de novo o rei do mundo, *eu era quase o meu pai*, e me joguei contra a argamassa da parede como se Matilde estivesse ali para me amparar.⁵⁰⁹

Essa passagem chama-nos a atenção ao aludir a todos os motivos de mulher que estivemos trabalhando até o momento: os seios, os cabelos, o movimento das saias e do corpo; e também ao que trabalharemos a seguir: o espelho e o mar, este sugerido na imagem dos cavalos marinhos que deflagraram a visão na qual, enfim, ele encontra a mulher amada. Esta imagem também remete a um espaço subjetivo que se revela importante no resgate de sensações que apontam para uma reconstrução identitária: “sim, eu era de novo o rei do mundo, eu era quase o meu pai.” Instiga-nos a presença do

⁵⁰⁹ BUARQUE, 2009, p. 180.

vocábulo *quase*, apontando para traços da constituição paterna que o narrador-personagem, embora muito desejasse, ainda não era capaz de reproduzir em sua personalidade. Restos de seu caráter, como a autoridade, a força, o poder, que ele tenta alcançar, e que continua lhe escapando.

Uma estranha ligação entre Matilde e a figura paterna já tinha sido apontada em outro momento da narrativa: a “aparição”⁵¹⁰ alumbradora de Matilde aconteceu justamente no velório do pai de Eulálio, e teve como consequência uma explosão de luxúria até então desconhecida:

E urgia compreender melhor o desejo que me descontrolara, eu nunca havia sentido coisa semelhante. Se desejo era aquilo, posso dizer que antes de Matilde eu era casto. Quem sabe se, inadvertidamente, eu não teria *me apossado da volúpia do meu pai, assim como da noite para o dia herdara gravatas, charutos, negócios, bens imóveis e uma possível carreira na política*. Foi meu pai quem me apresentou às mulheres em Paris, contudo mais que as próprias francesas, sempre me impressionou o seu olhar para elas. Assim como o aroma das mulheres daqui não me impressionava tanto quanto o cheiro dele, impregnado na garçonière que ele me emprestava. Debaixo do chuveiro eu agora olhava quase com medo, imaginando em meu corpo toda a força e a insaciedade do meu pai. Olhando meu corpo, tive a sensação de possuir um desejo potencial equivalente ao dele, por todas as fêmeas do mundo, porém concentrado numa só mulher.⁵¹¹

Essa passagem, várias vezes repetida com algumas modificações no interior do relato, apresenta-se, ao nosso entender, como um importante núcleo semântico da narrativa. Ela aponta para o desejo do filho de tomar o lugar do pai, o que nos leva a pensar no “complexo de Édipo”, que, grosso modo, nos fala da rivalidade que se estabelece entre a criança e o pai, assim como do desejo da criança em relação à mãe. Nesse sentido, é possível inferir que Matilde surja, naquele momento da narrativa, como uma substituta, ilusória, da mãe. No entanto, gradativamente ela se mostra oposta a essa figura materna e após deitar fora, na pia do banheiro, o leite, que passara a sonegar à filha Maria Eulália, ela desaparece misteriosamente, levando consigo qualquer promessa de felicidade e prazer. A questão do desamparo e do abandono maternos sentidos pelo narrador-personagem torna-se mais explícita na passagem:

⁵¹⁰ Sugerimos o termo “aparição” em referência à estranheza da forma “trágica desaparecimento de Matilde” com a qual Dusboç fez referência à morte de Matilde. Ele, além de sugerir o relampejar momentâneo de uma imagem ofuscante, sugere algo fantasmagórico, como a enigmática imagem dessa mulher que é “feita de quase nada”.

⁵¹¹ BUARQUE, 2009, p. 33.

Em compensação, sou capaz de me lembrar de cada fio de cabelo do coque da minha mãe, que havia tempos eu não via. Acho que ela veio me tirar a febre, oxalá me cante uma berceuse, não a reconheci antes por causa da criança, nunca vi minha mãe com criança no colo. Pudera sou filho único, mamãe não dava colo senão a mim, e mesmo assim só de quando em quando. Se eu começasse a fazer manha, ela me passava para a governanta, que me passava para a babá, que me passava para a ama-de-leite me amamentar. Com esforço posso até lembrar de me ver agarrado nela, nos espelhos venezianos do casarão, mas não consigo imaginar o que mamãe faria comigo num ambiente pestilento como este.⁵¹²

Esse abandono ficou cravado na mente de Eulálio, a nos lembrar que, conforme afirmava Nietzsche, “fica na memória o que não cessa de causar dor.”⁵¹³

Tudo isso leva-nos a especular a presença, não só em *Leite derramado*, como também nos outros romances, de uma encenação do drama humano de ser compelido à busca insana de um continente perdido, “antiga terra natal [*Heimat*] do filhote do homem,”⁵¹⁴ onde cada um de nós, nos primórdios de nosso ser, passou uma inesquecível temporada. Esse fantasma da vida no seio materno subjaz a todos os motivos que aqui abordamos e impele à união os restos de personagens de diferentes épocas.

A tentativa de encontrar um lar perdido também caracteriza a errância dos personagens protagonistas dos outros três romances de Chico Buarque. De forma mais intensa, a cidade se apresenta para o protagonista anônimo de *Estorvo* como um lugar labiríntico, onde, mergulhado numa turbulência de imagens, estímulos e signos, ele anda “à deriva”. Não mais um espaço onde possa se reconhecer, a urbe transformou-se em lugar abstrato e vazio de sentido. Por isso, o personagem anônimo de *Estorvo* anda sem rumo e procura inutilmente, tal qual Eulálio em *Leite derramado*, o reduto feliz de sua infância. No entanto, esse espaço, em ambos os romances, encontra-se tomado por miseráveis e excluídos, como os ratos da canção “Ode aos ratos”. Já Benjamim, do romance homônimo, está encurralado, também vaga de um lado a outro da cidade sem chegar a lugar algum, e José Costa transita, obsessivamente, do Rio a Budapeste, em busca de algo que não sabe o que é.

O espaço urbano já não lhes diz mais nada e, por isso mesmo, eles já não mais sabem quem são, uma vez que a construção da identidade do sujeito só se realiza a

⁵¹² BUARQUE, 2009, p. 195.

⁵¹³ NIETZSCHE, 2005.

⁵¹⁴ KRISTEVA, 1994, p. 194.

partir das vivências que se dão em sociedade. É o que ressalta Walter Benjamin, na *Crônica berlinense*, ao afirmar que “o mapa da memória do eu e o mapa da cidade se sobrepõem, não é possível desenhar um sem o outro.” É também o que se depreende da capa do CD *Carioca* (2006), na qual o mapa da cidade se sobrepõe à imagem do compositor, como a apontar para uma grande questão que se coloca nas suas produções mais recentes, principalmente, a partir da década de 1990: “A cidade não mora mais em mim”.⁵¹⁵

O Rio de Janeiro, tradicionalmente “berço do samba”⁵¹⁶ e de lindas canções, teve, e ainda tem, uma grande importância na música popular brasileira, a qual foi ali inventada, a partir da ressignificação de ritmos europeus e africanos. Essa cidade atua como protagonista e, ao mesmo tempo, como palco privilegiado para variados gêneros musicais entre os quais a marchinha de carnaval, o samba e a bossa nova - ritmos reconhecidos como tipicamente cariocas. Por meio das letras dessas canções, cujos compositores foram denominados “cronistas sociais” ou “cronistas da cidade”,⁵¹⁷ entramos em contato com representativos registros do Rio de Janeiro, os quais, tomando de empréstimo as palavras de Sandra Jatahy Pesavento,⁵¹⁸ são capazes de “conferir sentidos e resgatar sensibilidade aos cenários citadinos”. Muitas são as canções, “crônicas musicadas de uma cidade”,⁵¹⁹ que – assim como as crônicas de João do Rio (1881-1921), de Machado de Assis (1839-1921) e de Lima Barreto – permitem-nos compreender a relação dos habitantes com esse espaço em modificação constante, e os significados que eles lhe atribuem. Estes “consumidores do espaço” ou “espectadores da urbe”, nas palavras de Pesavento,⁵²⁰ engendram representações do espaço urbano que constituem projeções de uma cidade imaginada e desejada, que se sobrepõem à real que se tem. Pesavento distingue dois tipos de espectadores da urbe: o “cidadão comum”, integrante da massa da população citadina, e os “leitores especiais da cidade”, que são os fotógrafos, poetas, romancistas, cronistas, compositores e outros. Informa-nos a

⁵¹⁵ BUARQUE, “Assentamento”, 1997.

⁵¹⁶ BARBOSA, 1933, p. 10.

⁵¹⁷ A crítica literária Beatriz Resende acredita que exista um parentesco entre Chico Buarque e Ricardo Piglia, de “Plata quemada”: “Chico e Piglia são cronistas da cidade – diz ela. – e eu acho que é justamente a cidade que aproxima o Chico literário do Chico música.” Apud. NAME, 2004.

⁵¹⁸ PESAVENTO, 1999, p. 10.

⁵¹⁹ Referência à monografia *Crônicas musicadas de uma cidade: representações do Rio de Janeiro nas letras de música popular brasileira do século XX*, de Fernando Satt de Corrêa, Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, 2009.

⁵²⁰ PESAVENTO, 1995a, p. 283.

historiadora que as representações oriundas destes espectadores são originadas a partir de um complexo conjunto de “lógicas sociais” que implicam:

juízos sociais, vivências, lembranças e posições estéticas em cuja base se encontra a operação prática do *habitus* de que fala Bourdieu. Ora, sendo o *habitus* uma “aquisição” ou um “capital” que se incorpora social e historicamente, ele opera uma máquina transformadora que faz com que “reproduzamos” as condições sociais de nossa própria produção, mas de uma maneira relativamente imprevisível. (Bourdieu, 1980) As representações do mundo social assim constituídas, que classificam a realidade e atribuem valores no caso, ao espaço, à cidade, à rua, aos bairros, aos habitantes da urbe, não é neutra e nem reflexa ou puramente objetiva, mas implica atribuições de sentido em consonância com as relações sociais e de poder.⁵²¹

Daí a qualificação da cidade variar de acordo com aquele que lhe dirige o olhar. Ser esse olhar mais refinado, sensível e arguto que outro, depende de uma série de fatores, inclusive das imagens marcantes que tenham se fixado na mente daquele que vê/lê a cidade. Nesse sentido, acreditamos que imagens do feminino tenham influência e participação na representação de cidade engendrada por Chico Buarque. As inúmeras referências às saias das mulheres em suas canções e romances, conforme já discutido em capítulo anterior, sugerindo a sensualidade da mulher carioca, são exemplos disso. Acreditamos que tais referências possam ser tomadas como ecos distantes de outras importantes personagens de nosso imaginário coletivo.

O maxixe “Corta jaca” (1895), composto na mesma época do romance naturalista *O cortiço*, citado no capítulo anterior, provavelmente, contribuiu para a construção desse imaginário relacionado ao Rio de Janeiro. Vestígios dessa canção, certamente, estão presentes no engendramento da representação da cidade marcada pela sensualidade feminina. Essa composição, de Chiquinha Gonzaga, foi apresentada ao violão, no Palácio do Catete, em 1914, provocando grande escândalo na sociedade carioca, devido a sua letra repleta de lascívia, no entender do pensamento da época. Ela constituiu-se, também, em um importante instrumento para a consolidação de uma imagem da cidade do Rio de Janeiro, como a cidade da malandragem e da liberdade sexual. Isso porque se depreende de sua letra que, para suportar as misérias vividas nessa cidade maravilhosa, é preciso ser malandro e saber requebrar: “Neste mundo de

⁵²¹ PESAVENTO, 1995 a, p. 283-284.

misérias / quem impera / é quem é mais folgazão. /É quem sabe cortar a jaca / nos requebros /de suprema perfeição, perfeição.”

Assim, tomando emprestada a análise de Miguel Wisnik, que explica a relação entre o Rio de Janeiro e Budapeste, no romance de 2003, ratificamos o mistério que envolve, numa mesma e indecifrável equação, a cidade, a mulher e o próprio conflito dos protagonistas na ficção de Chico Buarque: “Uma cidade é a cifra secreta da outra, numa equação termo a termo em que a incógnita do romance, pode-se dizer é o narrador, e em que a incógnita do narrador é a mulher. As duas formam uma só.”⁵²²

A cidade imaginada do Rio de Janeiro, neste romance, tem sua representação, também, fundamentada em restos de personagens femininas reais que por ela circulam, como “as meninas de patins de Ipanema”⁵²³ ou “as meninas de bicicleta” à beira da praia,⁵²⁴ e também fictícias, como na passagem em que o narrador observa o corpo bronzeado de Vanda,⁵²⁵ gingando a caminho do mar⁵²⁶ e trazendo ecos da canção “Garota de Ipanema,” assim como do poema “A mulher que passa”(1938).

Participam também da constituição dessa figuração da cidade-mulher outras vozes, que se intrometem na narrativa dizendo, na maioria das vezes, sobre as mulheres: “...a Vanda estava no quarto, do corredor ouvi sua voz: no verão as mulheres ficam mais atrevidas, têm a necessidade de mostrar o corpo...”⁵²⁷ E também no fragmento:

Fui pela praia devagar, rente à ciclovía, meninas pedalando, meninas de patins, sol de outono, parei o carro em Ipanema. O quiosque estava tranquilo, pedi um coco e dobrei os braços no balcão, recostei a cabeça nos braços, as pessoas cruzando pelas minhas costas: você viu a cara dele, o escroto ainda fica pálido...ela afastou a calcinha e veio aquele furúnculo...só equipamento de primeiro mundo, cheio de frisas...depois iam falar que era para um crioulo...aí eu disse para ele que estava menstruada...mas ia dar uma grana considerável...o vice-presidente me encontrou no telefone...para mim de repente é isso mesmo...Pensei em tirar os sapatos e ir molhar os pés, mas o mar estava longe e me deu preguiça de andar na areia.⁵²⁸

Da falta de qualquer conexão lógica entre as vozes alheias que nesse momento penetram a narrativa, pode-se depreender uma imagem da cidade do Rio de

⁵²² WISNIK, 2003, p. 163.

⁵²³ BUARQUE, 2003, p. 61

⁵²⁴ Ibidem, p. 26.

⁵²⁵ Ibidem, p. 27.

⁵²⁶ Ibidem, p. 94.

⁵²⁷ Ibidem, p. 75.

⁵²⁸ Ibidem, p.14.

Janeiro que comporta várias cidades. Nesse pequeno fragmento, encontramos o Rio da praia, do mar, da descontração ao ar livre, das belas mulheres, da liberalidade dos costumes, da malandragem, mas também o Rio dos negócios, que dizem respeito a um grande centro econômico e decisório.

Essas cidades imaginárias são engendradas pelo discurso literário que, segundo Sandra Jatahy Pesavento, tem-se revelado o “veículo por excelência para captar sensações e fornecer imagens da sociedade por vezes não admitidas por esta ou que não são perceptíveis nas tradicionais fontes documentais.”⁵²⁹ Nessas construções, concorrem tanto a imaginação criadora, a sensibilidade subjetiva dos indivíduos que vivem na urbe, quanto uma “percepção mais geral, socialmente sancionada que é fruto do imaginário coletivo.”⁵³⁰ Esta seria a “identidade urbana”, cuja construção se dá através do discurso literário e de outros objetos culturais, como a música, a pintura, a crônica.

Pesavento nos fala ainda de uma imagem do Rio de Janeiro que teve origem com a transferência, para o Brasil, da Corte Portuguesa, em 1808, e que foi desenvolvida na obra de inúmeros autores de nosso cânone literário: Manuel Antônio de Almeida, em sua obra *Memórias de um sargento de milícias* (1852), Lima Barreto e Machado de Assis e outros. Nesta imagem, a ideia de uma cidade marcada por uma vida social efervescente, com pessoas na rua em várias atividades de lazer e pouco afeitas ao trabalho ou à concentração, instalou-se no imaginário coletivo e seus restos se mantêm, ainda hoje, em nossas produções culturais mais recentes. Na esteira dessa representação, no entanto, surgiram também ideias relacionadas à frouxidão moral dos seus habitantes: “uma certa liberdade de costumes e uma tendência marcada para a contravenção que dão à maior cidade brasileira um leve tom de pecado, ou, no mínimo, de permissividade generalizada.”⁵³¹ Vestígios dessa identidade carioca estão presentes nos romances de Chico Buarque na frouxidão moral dos personagens de *Estorvo*, que transitavam naturalmente pela corrupção dos costumes. Exemplo desse comportamento dissoluto é o delegado corrupto e o próprio narrador protagonista, que rouba a irmã que sempre lhe ajudou. A sexualidade permissiva, também característica dessa frouxidão moral, está presente na personagem “menina da cabeleira”, que segura o pênis do avô, insinuando um relacionamento incestuoso; na irmã do protagonista, que flerta com o delegado e se insinua para o próprio irmão; e sua “amiga magrinha”, que ataca o protagonista

⁵²⁹ PESAVENTO, 1995 b, p. 118.

⁵³⁰ Ibidem, p. 118.

⁵³¹ Ibidem, p.119.

sexualmente. Está presente, da mesma forma, na personagem Ariela Masé, de *Benjamim*, que possui vários parceiros amorosos no decorrer da narrativa e em Vanda que, segundo José Costa, envolveu-se com o alemão Kaspar Klabbe.

Níncia Ribas Borges Teixeira, analisando as crônicas de Lima Barreto, observa uma tendência de apresentar o “terrível ao lado do belo, o cômico somado ao trágico, a loucura em tensão com o lógico”,⁵³² aproximando-se, em alguns momentos, da cidade lida/escrita por Chico Buarque em “Subúrbio” (2006). Afinal, tal qual o autor do século XIX, Chico desconstrói a imagem do Rio de Janeiro idílico, focalizando a cidade que se encontra “no avesso da montanha”, que tem Jesus de costas e “não sai na foto nas revistas”. No entanto, a cidade buarquiana é uma cidade-mulher “que é sem vaidade” e “não se pinta”, mas traz um quê a mais, um mistério, um estranhamento que seduz e, ao mesmo tempo, apavora.

Essa cidade-mulher também traz ecos das representações do Rio engendradas por Aluísio de Azevedo em romances que voltavam seu olhar para a parcela da população deserdada pelo sistema (proletários, malandros e prostitutas) mergulhada num ambiente de miséria, malandragem e sensualidade; como exemplo citamos *O cortiço*, *Casa de pensão* e *O mulato*. O dia-a-dia miserável daqueles que vivem nos morros cariocas, também, está presente nas canções tradicionais, embora de forma atenuada. Afinal, algumas composições trazem o samba como uma espécie de lenitivo para a frustração da população de não ter perspectivas nessa “cidade maravilhosa”, na realidade, para poucos. Exemplo dessa cidade multifacetada, cujas mazelas são eufemizadas, é a canção “Rio” (1948), de Ary Barroso. Nesta, o avanço da modernidade, representado pelo “Barulho de rodas rangendo” e o “Barulho de gente correndo”, não incomoda, ao contrário, convive harmonicamente com a tradição dos terreiros. Nesse “pedaço de paraíso”, o clima idílico e harmonioso une a gente pobre “que vai feliz trabalhar”, ao malandro – uma espécie já amenizada entre o *Dandy* e o boêmio –, que “conta anedota no bar”, e ao frequentador abastado da praia de Copacabana.

É oportuno destacar que a imagem idealizada do Rio como cidade do mar, da praia, das belas mulheres, da festa, da beleza tropical, da vida noturna e do carnaval foi também intensamente explorada nas mais variadas produções culturais. Nesse sentido, a marchinha de carnaval “Cidade maravilhosa” (1935), de André Filho e

⁵³² TEIXEIRA, 2010, p. 176.

Aurora Miranda, apresenta-se como fundamental para a fixação desse estereótipo e, conseqüentemente, da identidade urbana da então capital federal, que se apresentaria, ainda na análise de Sandra Jatahy Pesavento, como “a própria imagem da nação, aquela que os estrangeiros apreciam.”⁵³³

Entretanto, sob o feitiço de “praias inundadas de sol”, do “mar de verdes águas” e de “cabrochas gingando os quadris”, todos os seus habitantes são, a despeito dos problemas que assolam a realidade do Rio de Janeiro, transformados em pessoas felizes. No entanto, esses problemas não deixam de existir, ao contrário, eles se tornam dia a dia mais intensos e desafiadores, sob a pesada máscara da beleza, da felicidade e do prazer que está presente em muitas canções de nossa tradição musical.

Essa imagem estereotipada da cidade também presente em algumas canções da bossa nova fez com que esse estilo musical recebesse inúmeras críticas,⁵³⁴ por possuir uma temática alienada, num momento em que já não era mais possível desviar o olhar dos problemas que afligiam a grande metrópole. O otimismo da bossa nova reflete-se na referência constante ao amor, ao sorriso e à flor, assim como ao sol, ao mar azul e às praias onde desfilam as mulheres mais bonitas. Fernando Satt Corrêa observa a estreita relação que esse gênero musical estabelece entre a mulher e a cidade do Rio de Janeiro: “De certa forma, se, como Castro (2003) deixa claro, a mulher é a única unanimidade na história do Rio de Janeiro, a bossa nova trata de colocar ela (sic) e a cidade juntas na posição de musas.”⁵³⁵ Essa análise corrobora com nossa tese de que o Rio de Janeiro engendrado por Chico Buarque seja uma cidade-mulher cujos restos, que a constituem, foram “catados” não só na literatura canônica, mas nos vários gêneros musicais tipicamente cariocas. A imagem que se forma, a partir desses restos, é uma figuração multifacetada da cidade, bem distante daquelas “totalidades totalitárias” que foram outrora engendradas. Mesmo processo pelo qual passa a construção da imagem de mulher na obra de Chico Buarque, aspecto já abordado anteriormente.

A identificação entre cidade e mulher aparece de forma marcante na canção “Ela é carioca” (1963), de Vinícius de Moraes e Tom Jobim: “Ela é carioca, ela é carioca / Basta o jeitinho dela andar / Nem ninguém tem carinho assim para dar / Eu vejo na cor dos seus olhos / As noites do Rio ao luar / Vejo a mesma luz, vejo o mesmo céu /

⁵³³ PESAVENTO, 1995b, p.124.

⁵³⁴ cf. CORRÊA, 2009, p. 85. Movimentos como o CPC (Centro Popular de Cultura), ligado à UNE (União Nacional dos Estudantes), intensificaram suas críticas em relação ao conteúdo alienado da bossa nova e passaram a cobrar, com maior veemência, a presença do morro na cultura carioca, que se via dominada por ritmos estrangeiros, como o Fox, o bolero e o Jazz.

⁵³⁵ CORRÊA, 2009, p. 85.

Vejo o mesmo mar.” Essa composição é considerada, por muitos, uma espécie de ensaio para a segunda canção mais tocada do universo:⁵³⁶ “Garota de Ipanema”, também de 1963. Nesta, a garota, que caminha em direção ao mar de Ipanema, assume, segundo análise de Fernando Satt Corrêa, papel semelhante, na bossa nova, àquele que as mulatas, com seus requebrados, exerciam no samba. Icônica, essa jovem da zona sul balança de um jeito diferente, único, como atesta a canção “Balanço zona sul” (1963), de Tito Mardi: “Balança toda pra andar / Balança até pra falar / Balança tanto que já balançou / Meu coração / Balança mesmo que é bom / Do Leme até o Leblon.” Tradutora da beleza do Rio de Janeiro, a moça da bossa nova, assim como a mulata do samba, é a própria cidade que, como num jogo de espelhos, é praia, é mar, é sol, é flor, mas é, sobretudo, mulher (que balança):

Rio, que mora no mar
 Sorrio pro meu Rio que tem no seu mar
 Lindas flores que nascem morenas
 Num jardim de sol
 (...)

É sol, é sal, é sul
 São mãos se descobrindo em tanto azul
 Por isso é que o meu Rio, da mulher-beleza
 Acaba num instante com qualquer tristeza
 Meu Rio que não dorme, porque não se cansa
 Meu Rio que balança
 Sorrio, sorrio, sorrio
 Sorrio, sorrio, sorrio⁵³⁷

Como numa vitrine, ou num labirinto de espelhos, as figurações da cidade e da mulher projetam-se mutuamente, amalgamando-se numa só imagem de beleza, de prazer e de sedução, que remete à canção “As vitrines”, que será analisada na última constelação desta tese.

Restos dessa imagem estereotipada e redutora, presente em determinadas canções tradicionais, que só apresenta a face positiva e acolhedora da cidade-mulher⁵³⁸ (uma totalidade totalitária) estão presentes em várias obras de Chico Buarque. Esses restos encontram-se, no entanto, unidos às ruínas de outro tipo de figuração que, ao contrário, só apresenta a sua face mortal e cruel. Esta face começou a despontar, quando

⁵³⁶ A organização RankBrasil homologou, em 2008, *Garota de Ipanema* como música brasileira mais tocada no mundo. Há mais de 170 gravações registradas da música nas mais diversas línguas.

⁵³⁷ MENESCAL e BÔSCOLI, 1963.

⁵³⁸ É oportuno destacar que, na obra de Vinícius de Moraes, são muitos os exemplos que não apresentam uma imagem estereotipada e redutora da cidade, entre elas citamos *Orfeu da Conceição*.

os problemas da “cidade submersa” bateram à porta da utopia bossanovista. Conforme já mencionado anteriormente, as críticas à bossa nova se tornaram cada vez mais intensas, e, de acordo com Corrêa, atentos a essas reivindicações, Tom Jobim e Vinícius de Moraes, em 1963, deram o pontapé inicial para a reaproximação entre a bossa nova, da classe média carioca, e o samba do morro, ao compor a canção “O morro não tem vez”. Prosseguindo nessa virada temática, os mesmos autores, também neste ano, compuseram “Samba do avião”, no qual fazem reverências a Xangô e também à morena que reassume seu posto de musa da beleza carioca: “Este samba é só porque / Rio, eu gosto de você / A morena vai sambar / Seu corpo todo balançar / Rio de sol, de céu, de mar / Dentro de mais um minuto estaremos no Galeão / Copacabana, Copacabana.”

Era o início do fim da “Era da ingenuidade”⁵³⁹ na canção popular brasileira. A partir de então, a dura realidade do homem comum, sem grandes perspectivas de vida, surge mais intensamente na canção popular, como em “Pedro Pedreiro” (1965), de Chico Buarque:

Pedro pedreiro está esperando a morte
ou esperando o dia de voltar pro Norte
Pedro não sabe mas talvez no fundo
Espera alguma coisa mais linda que o mundo
Maior do que o mar
Mas pra que sonhar
Se dá o desespero de esperar demais.”

A miséria, a falta de estrutura para os mais pobres, a truculência dos poderosos e a violência em todas as suas formas, passam, aos poucos e gradativamente, a fazer parte do retrato da cidade, ruindo sua imagem totalitária de perfeição. Até que se tornam o tema central na representação da cidade. É o que se percebe no funk carioca, que retrata o mundo do crime com frieza e realismo, apresentando uma “contra-senha” da “cidade maravilhosa”, sua face madrasta, medusina, que paralisa de terror e medo, como no “Rap das Armas” (1995), composição de Leonardo e Júnior.

Esse rap é maneiro eu digo pra vocês
Quem é aqueles cara de M16
A vizinhança dessa massa já diz que não aguenta
Nas entradas da favela já tem ponto 50
E se tu toma um pá, será que você grita
Seja de ponto 50 ou então de ponto 30
Mas se for Alemão eu não deixo pra amanhã

⁵³⁹ CORREA, 2009, p. 15.

Acabo com o safado dou-lhe um tiro de pazã
 Porque esses Alemão são tudo safado
 Vem de garrucha velha dá dois tiro e sai voado
 E se não for de revolver eu quebro na porrada
 E finalizo o rap detonando de granada

Nesse sentido, é interessante recordar que, segundo Vernant, a Medusa nos transforma em pedra, porque “em vez de devolver apenas a aparência de nosso rosto, de refratar o nosso olhar, representaria em sua careta, o horror terrificante de uma alteridade radical.”⁵⁴⁰ Ou seja, a Medusa, tal qual a cidade contemporânea, não permite ao homem que ele se reconheça, não lhe oferece identidade, por isso ele se encontra perdido e asfixiado em meio ao labirinto citadino. Assim se encontram os personagens que protagonizam os romances de Chico Buarque, no entender Ilma da Silva Rebello: “como eus à deriva, isolando-se e perdendo-se no labirinto das grandes cidades. Nesse labirinto, os homens buscam referências, a face perdida, mas ao invés de sentidos encontram ruínas e um grande vazio.”⁵⁴¹

A cidade não mais se apresenta como pátria, ela é agora lugar outro e distante, marcado pela violência e pelo perigo, ao mesmo tempo, congestionado e vazio. São vários os autores contemporâneos que engendram essa “cidade dilacerada”⁵⁴² não mais como um mero cenário, mas como um personagem central de suas narrativas. Entre eles citamos Rubem Fonseca, que por meio da violência coloca-nos diante da vacuidade da vida contemporânea; João Gilberto Noll, cujas personagens sem origem ou lugar de chegada também deambulam em busca de sua identidade perdida; Fernando Bonassi com seus contos e romances fragmentários, como *Passaporte*; Luiz Ruffato e outros. Algumas dessas narrativas foram elencadas por Maria Zilda Ferreira Cury, como exemplos de obras que, segundo ela, têm como características marcantes a representação da pobreza e da marginalidade, do mundo da droga e da prostituição, o universo dos marginais e dos excluídos, sob o denominador comum da temática da violência e da crueldade. Em todas essas obras, a cidade se apresenta como um beco sem saída, no qual perambulam seres desorientados que não saem jamais do lugar, tal qual o “pirata perdido” da canção “Cidade submersa” (1973), de Paulinho da Viola, que ergue sua bandeira e se senta, que mexe e remexe e se perde e adormece. No entender de Ilma da Silva Rebello, esses personagens se perdem “numa casa de espelhos que se

⁵⁴⁰ VERNANT, 1985, p. 105.

⁵⁴¹ REBELLO, 2006, p. 15.

⁵⁴² Ibidem.

refletem num jogo múltiplo, deformante e fantasmagórico, embaralhando imagens e sentidos.”⁵⁴³

Contudo, a representação de cidade-mulher, presente na obra de Chico Buarque, apresenta um ponto de divergência em relação a essas “cidades imaginadas” citadas: entram em sua constituição não apenas restos da cidade violenta e cruel, mas também restos da outra, “a tal que abusa de ser tão maravilhosa”, engendrando uma nova figuração multifacetada, polissêmica e não redutora.

⁵⁴³ REBELLO, 2006, p. 16.

CAPÍTULO VI
O indizível feminino

Ela e o mar

Aí está ele, o mar, a mais ininteligível das existências não humanas. E aqui está a mulher, de pé na praia, o mais ininteligível dos seres vivos. Como ser humano fez um dia uma pergunta sobre si mesmo, tornou-se o mais ininteligível dos seres vivos. Ela e o mar.

*As águas do mundo.*⁵⁴⁴ Clarice Lispector

(...)

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

Renata Maria. Chico Buarque

A música “Renata Maria” foi a primeira a ser composta para o CD *Carioca*, lançado em 2006, também pela *Biscoito Fino*. Fruto da primeira parceria com Ivan Lins, a canção foi, anteriormente, gravada, em dueto com Leila Pinheiro, no álbum *Horizontes do mundo* (2005). A letra “aparentemente insignificante”,⁵⁴⁵ de acordo com Lucas Bachini, chamou-lhe, entretanto, a atenção pela sofisticação de sua construção, que contrasta com a trivialidade da temática. O prosaísmo de uma mulher, que sai da água e encanta o anônimo eu lírico, vem se juntar a uma série de outras imagens nas quais mulher e mar, com seus mistérios, profundidade e simbologias, apontam para o feminino e a total incapacidade de abarcá-lo ou dizê-lo.

Desde o início de sua carreira, as canções de Chico Buarque trazem referências ao mar, simbolizando, conforme análise de Maria Helena Sansão Fontes⁵⁴⁶, a inacessibilidade da mulher. É o que acontece em “Madalena foi pro mar” (1966), na qual o mar se interpõe entre o eu lírico e a mulher, que o abandonou com os filhos e o deixou a “ver navios” na beira do cais. Também em *Leite derramado* (2009), Eulálio nos confidencia, mais uma vez, a sensação de distanciamento proporcionada pela

⁵⁴⁴ LISPECTOR, 1998, p. 144-145.

⁵⁴⁵ BACCHINI, 2013, p. 139.

⁵⁴⁶ FONTES, 2003.

interposição do mar: “vedava a escotilha do meu camarote de popa, para não ver o acúmulo de oceano que mais e mais me afastava de minha mulher.”⁵⁴⁷ Já em “Morena dos olhos d’água”(1966), o elemento feminino se apresenta inacessível ao eu-lírico, não por existir um oceano entre eles, mas porque a mulher se mantém alheia a suas ofertas de amor e conforto, com os olhos postos na imensidão do oceano, à espera do amado que partiu: “Morena dos olhos d’água/Tira os seus olhos do mar/(...) Descansa em meu pobre peito/Que jamais enfrenta o mar”. Mais que a promessa de não abandoná-la, ele lhe oferece o conforto de seu canto: “Vem ouvir lindas histórias/Que por seu amor sonhei/Vem saber quantas histórias, morena/Por mares que só eu sei.” Ao contrário dos heróis mitológicos, como Ulisses, e dos pescadores, personagens das canções e romances praiheiros, que se lançavam ao mar em busca de aventuras ou de alimentos, a voz lírica da canção promete jamais abandonar a amada. Dessa forma, subverte a tradição, ao insinuar o fim da espera feminina, uma temática bastante recorrente em nosso imaginário cultural.

Também “Januária” (1967) fala-nos da mulher inacessível “que, malvada, se penteia/e não escuta quem apela. ”Nessa canção, o distanciamento físico, devido ao oceano se interpor entre amante e amada, mostra-se menos doloroso que o desprezo feminino: “Ela faz que não dá conta/De sua graça tão singela/O pessoal desaponta/Vai pro mar, levanta vela.”

“Não fala de Maria” (1969) também traz referência ao mar e a sua ligação com a mulher: “Não fala de Maria/Maria lembra o mar/Que lembra aquele dia/Que não é bom lembrar/Que dia; que tristeza/Que noite; que agonia/ Que puxa a correnteza/E traz a maresia”. Nesta canção, no entanto, o tema da mulher inacessível cede lugar ao sentimento de tormento, de turbilhão, a evocar a angústia e o desespero do poeta que podem, segundo parecer de Maria Helena S Fontes⁵⁴⁸, ter ligação com o tumultuado contexto político da época em que a canção foi produzida. Entretanto, de acordo com nosso viés de leitura, as palavras do campo semântico da tormenta – correnteza, vento, tempestade e turbilhão – denotam a força aterradora da mulher, que, como a ressaca marítima, arrasta violentamente tudo o que encontra pela frente. Ratifica essa leitura a imagem sugerida pelo nome *Mar ia*, que lembra o movimento de recolha característico da ressaca. A mesma força aterradora pode ser percebida na canção de 2005, “Renata

⁵⁴⁷ BUARQUE, 2009, p. 58.

⁵⁴⁸ FONTES, 2003.

Maria.” Nela, a imagem fulgurante da mulher saindo do mar provoca no eu-lírico sentimentos tão perturbadores que fazem com que passado, presente, futuro, paisagem e sonho se misturem, ou se plasmem, dando origem ao que Luca Bacchini definiu como “um cenário castastrófico”.⁵⁴⁹ Um cenário onde tudo desvanece e não é mais possível perceber qual é o limite entre um objeto e outro, onde elementos aniquilados formam uma massa, que só se identifica como não sendo Renata Maria:

Tudo o que não era ela desvaneceu
Cristo, montanhas, florestas, acácias, ipês

Pranchas coladas na crista das ondas, as ondas
suspensas no ar
Pássaros cristalizados no branco do céu
E eu, atolado na areia, perdia meus pés

Esse cenário, de confusão, de dissolução e de fragmentação, remete inexoravelmente aos romances de Chico Buarque, nos quais os protagonistas masculinos, como já foi dito, deambulam por uma realidade na qual fatos reais, sonho e fantasia se misturam numa espécie de delírio.

A referência constante ao mar, nas produções culturais em geral, sempre chamou a atenção para o simbolismo desse elemento. De acordo com Jean Chevalier, o mar simboliza a dinâmica da vida:

Tudo sai do mar e retorna a ele; lugar dos nascimentos, das transformações e dos renascimentos. Águas em movimento, o mar simboliza um estado transitório entre as possibilidades ainda informes, as realidades ainda não configuradas, uma situação de ambivalência, que é a de incerteza, de dúvida, de indecisão, e que se pode concluir bem ou mal. Vem daí que o mar é ao mesmo tempo imagem da vida e da morte.⁵⁵⁰

Esse trecho leva-nos a especular a identidade existente entre mar e mãe, ambos lugares onde tem início a vida. Constituem-se ainda em territórios profundos,

⁵⁴⁹ BACCHINI, 2013, p. 142.

⁵⁵⁰ CHEVALIER, 1990, p. 592-593.

cheios de mistérios e perigos, a nos dizer da fragilidade do homem, perante as leis da natureza, ao mesmo tempo em que representam uma abertura à aventura e ao fascínio de sondar o desconhecido. Tal identidade já foi, inclusive, apontada por Leyla Perrone Moisés que, no posfácio à obra “O amante”, de Marguerite Duras, chama-nos a atenção para a identificação homofônica, na língua francesa, entre *La mer* (o mar) e *La mère* (a mãe). Segundo Perrone-Moisés, “o mar incomparável”, *La mer incomparable*⁵⁵¹ descrito pela protagonista, associa-se à mãe igualmente incomparável. Corrobora com essa leitura o lugar central que a mãe ocupa na narrativa, apesar de o título sugerir o protagonismo do amante. Sustenta essa centralidade, de acordo com a análise da mesma autora, o fato de ser essa figura, e não a do amante, que ganha destaque, mesmo nas passagens em que ocorrem as relações sexuais. Continuando sua análise, a crítica, desenvolvendo noções psicanalíticas, fala-nos da presença de “gozo [materno] devorador e mortífero”⁵⁵² pré-edipiano que suscitaria uma sensação mista de fascínio e terror diante da figura materna.

É, talvez, a reminiscência desse misto de atração e temor que gela os corações dos pescadores e suas esposas em sua relação com o mar nos romances de Jorge Amado e nas canções praieiras de Dorival Caymmi:

Porque eles, o marinheiro e a mulher morena, eram familiares do mar e bem sabiam que se a noite chegara antes da hora, muitos homens morreriam no mar, navios não terminariam a sua rota, mulheres viúvas chorariam sobre a cabeça dos filhos pequeninos. Porque, eles sabiam, não era a verdadeira noite, a noite da lua e das estrelas, da música e do amor, que chegara. Esta só chegava na sua hora, quando os sinos tocavam e um negro cantava ao violão, no cais, uma cantiga de saudade. A que chegara carregada de nuvens, trazida pelo vento, fora a tempestade que derrubava os navios e matava os homens. A tempestade é a falsa noite.⁵⁵³

Submissos ao inexorável destino de morrer no mar, esses homens veem, na morte, um encontro irresistível com Iemanjá. Uma recompensa aos fortes e corajosos pela qual anseiam, mesmo que por esse prazer tenham que deixar suas mulheres e seus filhos em situação de penúria. Nesse encontro, com a “mãe das águas” reside o fascínio que remete ao mesmo tempo à vida tendo em vista que em sua origem está o útero

⁵⁵¹ DURAS, 2007, p. 32.

⁵⁵² Ibidem, p. 34.

⁵⁵³ AMADO, 1978, p. 3.

materno, nossa primeira morada – e a morte. É o que se insinua na canção “É doce morrer no mar”, de Dorival Caymmi:

É doce morrer no mar
 Nas ondas verdes do mar
 A noite que ele não veio foi
 foi de tristeza pra mim
 saveiro voltou sozinho
 triste noite foi pra mim.
 Saveiro partiu de noite
 madrugada não voltou.
 O marinheiro bonito
 sereia do mar levou.
 Nas ondas verdes do mar, meu bem,
 ele se foi afogar
 fez sua cama de noivo
 no colo de Iemanjá.

A iconografia do candomblé representa Iemanjá, também conhecida como Janaína, Inaê, Mãe d’água ou Princesa Aioca, como uma mulher de cabelos longos – como vimos um símbolo da feminilidade – com seios grandes e largos quadris – estes símbolos de fertilidade. Como parte dos orixás ligados à criação, ela representa a figura da Grande Mãe, que apresenta duas faces: a terrível e a encantadora. Essa ambiguidade materna relampeja na imagem de Iemanjá embalando, como diz a canção, seu filho-noivo nas profundezas do mar.

As canções de Dorival Caymmi, com certeza, ressoaram fundo na sensibilidade de Chico Buarque, que considerava perfeitas as setenta canções do ídolo baiano e seu estilo de cantar único.⁵⁵⁴ Uma delas é “O mar”, cuja apresentação “num espetáculo promovido pela primeira-dama Darcy Vargas” garantiu-lhe “fama eterna.”⁵⁵⁵

O mar quando quebra na praia
 É bonito, é bonito

 O mar...pescador quando sai
 Nunca sabe se volta, ou se fica
 Quanta gente perdeu seus maridos, seus filhos
 Nas ondas do mar

⁵⁵⁴ ZAPPA, 2011, p. 55.

⁵⁵⁵ Ibidem, p. 55.

O mar quando quebra na praia
É bonito, é bonito

Pedro vivia da pesca
Saía no barco
Seis horas da tarde
Só vinha na hora do sol raiá

Todos gostavam de Pedro
E mais que todas
Rosinha de Chica
A mais bonitinha
A mais bem feitinha
De todas as mocinhas lá do arraia

Pedro saiu no seu barco
Seis horas da tarde
Passou toda a noite
Não veio na hora do sol raiá
Deram com o corpo de Pedro
Jogado na praia
Róido de peixe
Sem barco sem nada
Num canto bem longe lá do arraia

Pobre Rosinha de Chica
Que era bonita
Parece que endoideceu
Vive na beira da praia
Olhando pras ondas
Andando rondando
Dizendo baixinho
Morreu, morreu, morreu,oh...

O mar quando quebra na praia

Ecos dessa composição ressoam em vários momentos da obra de Chico, em inusitadas imagens presentes em seus romances que, como vimos, apesar do protagonismo masculino, nos falam muito do feminino:

Portanto me recostei no sofá, fechei os olhos e fechei os olhos e fiquei à escuta do mar, como fazia toda noite até pegar no sono. Como fizemos Matilde e eu ao amanhecer de nossa primeira noite, eu nunca tinha dormido antes defronte da praia. E a partir de então liguei uma coisa a outra, a respiração de Matilde chamava as ondas, que lhe respondiam com seu espraiar. Passar uma noite sem Matilde me parecia tão improvável quanto cessarem todas as ondas sem mais nem

menos. Mas súbito escutei uma pancada cheia, como se o mar batesse em à minha porta, e quando abri os olhos, amanhecia.⁵⁵⁶

Eulálio d'Assumpção Montenegro, nesse fragmento de *Leite derramado*, assume a postura passiva, tradicionalmente destinada à mulher, que permanece em dolorosa espera por alguém que não mais voltará. Em seu relato, ressoa o lamento insano da pobre Rosinha de Chica à beira da praia. Afinal, tal qual essa mulher do povo, que cai em desgraça ao perder para o mar o seu amado, o representante da elite carioca ronda de um canto a outro de sua memória, como a repetir, com a mesma perplexidade: “Morreu, morreu, morreu, oh...”

Chama-nos também a atenção o fato de, entre as muitas versões para a “desaparição” de Matilde, o afogamento em mar bravio apresentar-se em toda a sua carga dramática:

Numa delas, se bem me recordo, ele de fato mencionava que Matilde chegou a pensar numa solução extrema, quando soube da gravidade da doença. Mas naquela noite ela se afogou porque o tempo enlouqueceu, o mar encheu num segundo e as ondas gigantes tragariam qualquer incauto que estivesse na praia. Foi o que eu disse a Maria Eulália, e buscando seus olhos, lhe falei dos meus dias de vigília à beira-mar, dos meus sobressaltos noite adentro a cada onda que rebentava. E lhe confessei que a ver o corpo de Matilde dar na praia, sabe lá com que mutilações, preferi afinal que ela permanecesse enrascada para sempre no fundo do oceano.⁵⁵⁷

Nessa passagem, podem-se perceber dois outros ecos da canção praieira de Caymmi: a condição em que o corpo de Matilde poderia ser devolvido, igualmente “jogado na praia/ roído de peixe”, também a angustiante e interminável vigília à beira-mar:

Matilde precisava saber disso, eu a acordaria para lhe relatar o flagrante, mas ela ainda não estava em casa ao meu regresso. Portanto me recostei no sofá, fechei os olhos e fiquei à escuta do mar, como fazia toda noite até pegar no sono. (...) E a partir de então liguei uma coisa a outra, a respiração de Matilde chamava as ondas, que lhe

⁵⁵⁶ BUARQUE, 2009, p. 161.

⁵⁵⁷ Ibidem, p. 170.

respondiam com seu espraíar. Passar uma noite sem Matilde me parecia tão improvável quanto cessarem todas as ondas sem mais nem menos. Mas súbito escutei uma pancada cheia, com se o mar batesse à minha porta, e quando abri os olhos, amanhecia. Saí para a rua, e já não existia praia, as águas cobriam a areia e as ondas quebravam contra a calçada, levantando enormes leques de espuma.⁵⁵⁸

O eterno ir e vir das ondas, a responder ao chamado da respiração de Matilde, pode também ser visto como a impossibilidade de se definir a mulher, captar seu ser, sua essência. Afinal, a cada novo espraíar, diferentes são as águas que vão dar na praia, tal qual a mulher que, com suas variadas facetas e insondáveis mistérios, apresenta-se como “fulgurante visão/Que não se reproduz duas vezes no mesmo lugar”. Isso faz com que o homem, na dependência de uma catalogação, que promova o controle desse ser perigoso, empreenda, em danação, uma busca inútil.

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

Noite na praia deserta, deserta, deserta daquela mulher
 Praia repleta de rastros em mil direções
 Penso que todos os passos perdidos são meus⁵⁵⁹

Mesmos “passos perdidos” conduzem os protagonistas de *Estorvo*, *Budapeste*, *Leite derramado* e *Benjamim* a lugar nenhum. Esses personagens, frustrados em suas procuras, são como o pescador, que recolhe seus anzóis, após retornar sem peixes, ou o salva-vidas, que não conseguiu tomar do mar sua vítima. Apesar de fracassados em seu desafio de captar a imagem evanescente da mulher, a qual sempre lhes escapa, e cientes de sua derrota, eles são incapazes de abandonar a empreitada, mesmo depois que o dia cessa: “Noite deserta, deserta, deserta daquela mulher.” Uma busca contínua que sempre recomeça e volta aos mesmos lugares na circularidade da narrativa.

A canção “Renata Maria” subverte, assim como os romances, os tradicionais papéis do feminino e do masculino, quando tira a mulher da posição de

⁵⁵⁸ BUARQUE, 2009, p. 161.

⁵⁵⁹ Idem, “Renata Maria”, 2005.

espera, como Penélope, e dá esse lugar ao homem. Nesse sentido, Leila Cristina Barros, citando Barthes, caracteriza os personagens da obra de Chico Buarque como “homens feminizados” e explica-nos que isso acontece, quando o homem “fala a ausência do outro, ou seja, quando se apaixona.” O que equivale a dizer que ele “feminiza-se, na medida em que sua existência de sujeito apaixonado resume-se na perseguição e na espera, inútil e desesperada,”⁵⁶⁰ de sua amada. Os personagens de Chico Buarque assumem as mesmas posturas das tradicionais personagens de nosso universo cultural, entre as quais citamos: Penélope, a voz lírica das cantigas de amigo medievais, as amadas dos pescadores à beira do cais, as “Mulheres de Atenas” e também o eu-lírico feminino do samba-canção “Ronda”, composto pelo professor/biólogo Paulo Vanzolini e gravado pela primeira vez em 1953 por Inezita Barroso:

De noite eu rondo a cidade
 A te procurar sem encontrar
 No meio de olhares espio
 Em todos os bares você não está
 Volto pra casa abatida
 Desencantada da vida
 O sonho alegria me dá
 Nele você está

A mulher que outrora amargava, no recinto de seu lar, a espera pelo homem ou que perambulava pela rua em desencantada e humilhante procura, na canção “Renata Maria”, após fascinar o eu lírico masculino em uma aparição “alumbradora”, desaparece na imensidão da cidade, deixando-o imobilizado a catar os rastros/restos de poesia que ela derramou no chão.

Por outro lado, além da subversão das figurações do masculino e do feminino cristalizadas em nossa tradição literária, o momento em que Renata Maria sai da água traz ecos do surgimento da deusa Vênus, Afrodite para os romanos, da espuma do mar. Esse momento foi imortalizado por inúmeros artistas em todos os tempos, entre eles Sandro Botticelli, no quadro *O nascimento de Vênus*, que se encontra na galeria Degli Uffizi, em Florença. Muitas são as versões, também na literatura, que explicam esse raro momento, entre elas a do poeta Hesíodo em sua obra *Teogonia*. Tal qual a deusa da beleza, Renata Maria e a garota de Ipanema passaram a espalhar fascinação

⁵⁶⁰ BARROS, 2003, p. 2007.

por onde passam. Elas derramam poesia que imobiliza, emudece e lança em perdição o eu-lírico que, perplexo, se deixa ficar na beira do mar. Curiosamente, essa personagem de Chico Buarque, ao contrário de Vênus e da Garota de Ipanema, em nenhum momento, é caracterizada por seus atributos físicos. Isso nos sugere mais uma vez a subversão da figuração feminina tradicional nesta personagem construída de restos da tradição. Afinal, como vimos, a figuração feminina que enfatiza tão somente os atributos femininos é totalitária e redutora. Assim, apesar de possuir em sua constituição restos de personagens canônicas, essa nova totalidade, Renata Maria, difere de suas irmãs de outras épocas, o que corresponde a dizer que não se apresenta como uma “totalidade totalitária.”

Em decorrência de sua imensa carga simbólica, o mar possui um lugar de destaque na cultura ocidental e, fundamentalmente, na cultura lusófona, sempre atuando como um espaço lendário, onde histórias fabulosas são protagonizadas por personagens fantásticas. Tal qual a mulher, é uma imagem ambivalente, pois se, por um lado, liga-se à vida, à fertilidade e à redenção, por outro, relaciona-se com a morte e o perigo do desconhecido. Esta é a face traiçoeira do mar, em cujos caprichos já não confiavam os gregos, que consideravam Poseidon, Netuno para os romanos, um Deus traiçoeiro. Essa face traiçoeira do mar insinua-se, em *Dom Casmurro*, no episódio da morte de Escobar: imprevidente em relação a seus caprichos, o exímio nadador se arriscou mais que de costume e foi “enrolado e morreu”. Desconfiança idêntica é expressa em relação à mulher, cujos “olhos de ressaca” “traziam não sei que fluido misterioso e enérgico, uma força que arrastava para dentro, como a vaga que se retira da praia nos dias de ressaca.”⁵⁶¹ No velório do amigo, Bentinho volta a insinuar a índole traiçoeira de sua esposa, por meio de uma imagem também relacionada ao mar:

As minhas cessaram logo. Fiquei a ver as dela; Capitu enxugou-as depressa, olhando a furto para a gente que estava na sala. Redobrou de carícias para a amiga, e quis levá-la; mas o cadáver parece que a tinha também. Momento houve em que os olhos de Capitu fitaram o defunto, quais os da viúva, sem o pranto nem as palavras desta, mas grandes e abertos, como a vaga do mar lá fora, como se quisesse também tragar o nadador da manhã.⁵⁶²

⁵⁶¹ ASSIS, 1997, p. 55.

⁵⁶² Ibidem, p. 161.

Outra obra de nosso cânone literário, *Grande sertão: veredas*, também apresenta a imagem do mar ligada ao olhar feminino:

Buriti, minha palmeira,
lá na vereda de lá:
casinha da banda esquerda,
olhos de onda do mar.. .
Mas os olhos verdes sendo os de Diadorim.⁵⁶³

Já estabelecida a relação entre os olhos verdes de Diadorim e as ondas do mar, mais adiante, o narrador fala-nos de seu movimento e da impressão que lhe causavam: “Os olhos – vislumbre meu – que cresciam sem beira, dum verde dos outros verdes, como o de nenhum pasto. E tudo meio se sombreava, mas só de boa doçura.”⁵⁶⁴ A imagem dos olhos crescendo aproxima essa passagem à de *Dom Casmurro* em que, ao contemplar os olhos de Capitu, para neles encontrar evidências de dissimulação, Bentinho quase é arrastado para suas profundezas: “...e a isto atribuo que entrassem a ficar crescidos, crescidos e sombrios, com tal expressão que...”⁵⁶⁵ Essas duas referências apontam também para a dualidade da representação da mulher e do mar. Afinal, em Diadorim acompanhamos a representação da mulher-santa: imagem “tão formosa de Nossa Senhora da Abadia” que, para Riobaldo, “vale por um mar sem fim.”⁵⁶⁶ Já, em Capitu, como vimos anteriormente, deparamo-nos com o seu oposto: a mulher-serpente, ou mulher-Eva, traiçoeira e indigna de confiança. No entanto, diante dessas duas figurações antagônicas a reação dos narradores é a mesma, uma quase violenta repulsa decorrente de irresistível atração: Bentinho agarrou-se aos cabelos de Capitu, para não se perder em seu olhar, e Riobaldo agarrou-se ao escapulário da virgem para não cair em tentação: “...abri à berra meu jaleco e minha camisa. Aí peguei o cordão, o fio do escapulário da Virgem – que em tanto cortei, por não poder arrebentar – e joguei para Diadorim.”⁵⁶⁷

⁵⁶³ ROSA, 2001, p. 68.

⁵⁶⁴ Ibidem, p. 511.

⁵⁶⁵ ASSIS, 1997, p. 55.

⁵⁶⁶ ROSA, 2001, p. 56.

⁵⁶⁷ Ibidem, p. 511.

Elizabeth Razin, em seu estudo *O aproveitamento de resíduos literários em Grande Sertão: Veredas*,⁵⁶⁸ apresenta-nos um interessante detalhe que ratifica essa ligação do referente mar à imagem de Diadorim e, por conseguinte, à mulher. Observa a autora que, logo no início da narrativa, deparamo-nos com uma frase aparentemente solta e seguida de reticências: “Vai mar...”⁵⁶⁹ No entanto, no final do romance, após a narração da morte de Diadorim, outro enunciado aparece como a fechar a referência anterior: “Chapadão. Morreu o mar, foi.”⁵⁷⁰ Segundo a autora, tais passagens fazem alusão clara a Diadorim, que era o mar, a água e a vida, ao passo que o chapadão é a metáfora para o estado em que ficou o narrador após a morte da amada: um lugar onde “Água ali nenhuma não tem – só a que o senhor leva.”⁵⁷¹ A alma seca de Riobaldo assemelha-se à alma dos protagonistas dos romances de Chico Buarque que vagam compulsivamente em busca de redenção, de vida. A água é bênção, é vida de que carece Riobaldo após a morte de Diadorim, de que carecem todos os outros personagens de Chico Buarque que perambulam como mortos-vivos. Razin observa também que o adjetivo baldo, que entra na constituição do nome do personagem (rio + baldo), segundo o dicionário Houaiss significa falta, inútil, carente. Carente de vida, de caminhos a seguir tal qual o eu lírico da canção “Renata Maria”, cujo título, formado por um nome duplo, remete-nos à passagem do *Grande sertão veredas* (“Morreu o mar, foi.” Ou “Vai, mar...”); afinal o nome Maria, como já mencionado, sugere a imagem da ressaca marítima (“mar ia”). Nesse sentido, Renata Maria, Diadorim e Capitu seriam irmãs desconhecidas, de épocas distintas, que se encontram numa mesma constelação para nos falar dessa atração mortal exercida pela mulher.

Estudos da dimensão simbólica das águas ressaltam três aspectos: a água como fonte de vida, como meio de purificação e como centro de regeneração.⁵⁷² Se Diadorim e Renata Maria remetem à dimensão simbólica da água como fonte de vida, outras personagens estarão ligadas à água como centro de regeneração. Neste sentido, existem crenças arraigadas no poder de cura da imersão nas águas do mar aos primeiros raios solares, principalmente, entre as famílias judias. Vera Lúcia Albuquerque de Moraes⁵⁷³ nos informa que essa crença marcou a infância e a obra de Clarice Lispector.

⁵⁶⁸ RAZIN, 2007, p. 144.

⁵⁶⁹ Ibidem, p. 37.

⁵⁷⁰ Ibidem, p. 617.

⁵⁷¹ ROSA, 2001, p. 48.

⁵⁷² BACHELARD, 1989.

⁵⁷³ MORAES, 2010.

O deslumbramento das incursões diárias, ao nascer do dia, rumo ao mar de Olinda, acompanhada do pai e dos irmãos, foi narrado em “Banhos de mar”, parte da obra *A descoberta do mundo* (1999):

Aí está ele, o mar, a mais ininteligível das existências não humanas. E aqui está a mulher, de pé na praia, o mais ininteligível dos seres vivos. Como o ser humano fez um dia uma pergunta sobre si mesmo, tornou-se o mais ininteligível dos seres vivos. Ela e o mar. Só poderia haver um encontro de seus mistérios se um se entregasse ao outro: a entrega de dois mundos incognoscíveis feita com a confiança com que se entregariam duas compreensões. Ela olha o mar, é o que se pode fazer. Ele só lhe é delimitado pela linha do horizonte, isto é, pela sua incapacidade humana de ver a curvatura da terra. São seis horas da manhã. Só um cão livre hesita na praia, um cão negro. Por que é que um cão é tão livre? Por que ele é o mistério vivo que não se indaga. A mulher hesita porque vai entrar.

Seu corpo se consola com sua própria exiguidade em relação a vastidão do mar porque é a exiguidade do corpo que o permite manter-se quente e é essa exiguidade que a torna pobre livre gente, com sua parte de liberdade de cão nas areias. Esse corpo entrará no ilimitado frio que sem raiva ruge no silêncio das seis horas. A mulher não está sabendo: mas está cumprindo uma coragem. Com a praia vazia nessa hora da manhã, ela não tem o exemplo de outros humanos que transformam a entrada no mar em simples jogo leviano de viver. Ela está sozinha. O mar salgado não é sozinho porque é salgado e grande, e isso é uma realização. Nessa hora ela se conhece menos ainda do que conhece o mar. Sua coragem é a de, não se conhecendo, no entanto prosseguir. É fatal não se conhecer, e não se conhecer exige coragem.⁵⁷⁴

É interessante observar, nesse recorte, a temática do desconhecimento do feminino, de seu mistério, que Chico Buarque menciona, como já abordamos, em suas obras e em entrevistas. O mar é uma imensidão apenas delimitada pelo horizonte, o qual quanto mais se caminha em sua direção, mais se afasta. Daí pensarmos no mar como algo impossível de se abarcar, fugidio e inalcançável em sua totalidade, como a mulher, indizível.

Também “Mar e Lua” (1980) aborda essa relação entre mar e mulher. A canção foi composta para a peça *Geni*, um projeto de Marilena Ansaldi e José Possi Neto, baseada na música “Geni e o Zepelin”, do espetáculo *Ópera de malandro*. A letra, seguindo a postura buarquiana de solidarização com os marginalizados, já mencionada anteriormente, retrata o amor homossexual entre duas mulheres: “uma grávida de lua” e

⁵⁷⁴ LISPECTOR, 1998, p. 144-145.

a outra “ávida de mar”. Numa cidade “distante do mar”, as duas mulheres se entregam ao seu amor proibido e sofrem o preconceito de toda a cidade “que não tem luar”. Nessa composição, a água também surge como elemento de regeneração ou redenção, que, divergindo da lógica moralista, não significa a negação do desejo “subversivo” dessas mulheres. Ao contrário, a redenção significa a possibilidade de elas se verem livres da exclusão social a que foram submetidas e de alcançarem a união de seus seres, sem a condenação da sociedade. Para alcançar essa comunhão, as duas amantes se lançam no rio que “continua/correndo pro mar”. Seguem-se ao presumível suicídio (“E foram correnteza abaixo/Rolando no leito/Engolindo água/Boiando com as algas”) a destruição do ser dessas duas mulheres (“Carregando flores/E a se desmanchar”) e sua posterior reintegração num só ser (“E foram virando peixes/Virando conchas/Virando seixos/Virando areia/Prateada areia/Com lua cheia/E à beira-mar”). Conforme palavras de Adélia Bezerra de Meneses, “na dissolução das águas e dos elementos marinhos, estabelece-se uma comunhão panteísta do mar com a lua.” As personagens renascem do ventre da natureza, a Grande Mãe, redimidas, ou seja, fundidas numa só, o que pode ser percebido como uma experiência erótica. Adélia Bezerra de Meneses, para ratificar a ideia de renascimento que permeia essa canção, afirma que o “mar é metáfora materna, remetendo às águas amnióticas e às origens primitivas da vida.”⁵⁷⁵

Outra canção de Chico Buarque retorna à questão do erotismo feminino e sua ligação com o mar e, de forma subjacente, com a morte. É *A ostra e o mar* (1994), música-tema feita sob encomenda para a adaptação, de Walter Lima Júnior, para o cinema, do romance homônimo de Moacir Lopes, publicado em 1964. A obra gira em torno do mistério de Marcela e tematiza a impossibilidade de se conter a sexualidade feminina, temática que podemos depreender da canção de 1994:

Vai a onda
 Vem a nuvem
 Cai a folha
 Quem sopra meu nome?
 Raia o dia
 Tem sereno
 O pai ralha
 Meu bem trouxe um perfume?
 O meu amigo secreto
 Põe o meu coração a balançar
 Pai, o tempo está virando

⁵⁷⁵ MENESES, 2000, p. 83.

Pai, me deixa respirar o vento
vento

Embora as referências ao mar sejam esparsas nessa canção – apenas nos versos 1º, 14º e 15º, 27º, 28º e 31º –, o que se observa é mais uma vez a imagem da mulher em frente ao oceano e a associação desse motivo ao enigma feminino. Afinal, a ostra, metaforicamente, representa Marcela, uma adolescente que vive a descoberta de sua sexualidade, distante de todos, exceto de seu pai e de um ajudante no farol. O verso “Enxuta, a concha guarda o mar/No seu estojo” remete ao desejo sexual nascente na jovem, uma vez que a concha, por seu formato, faz referência ao útero feminino, que guarda em seu estojo a vida. Essa associação leva-nos à “madre”,⁵⁷⁶ nome com o qual médicos e fisiologistas no passado denominavam o misterioso órgão feminino, que era considerado a sede do desejo sexual. Segundo a historiadora Mary Del Priore, o desconhecimento desse órgão, ao mesmo tempo sede do desejo e da vida, engendrou uma série de preconceitos que estigmatizaram a mulher, como um ser perigoso cujos apetites sexuais deveriam ser controlados. Daí, ser possível inferir que, nesses versos, a metáfora marítima faça uma alusão ao desejo sexual nascente na menina, que o pai a todo custo busca controlar: “O pai ralha”. A impossibilidade de controle desse impulso, que, aumenta a cada momento, faz-se perceber na intensificação gradual da velada ameaça contida nos versos: “Pai, o tempo está virando/Pai, me deixa respirar o vento” (...), “Pai, olha que o tempo vira/me deixa caminhar ao vento”(…) e “Pai, o tempo vai virar/ Meu pai, deixa me carregar o vento”.

Por outro lado, cabe-nos observar, no mesmo verso “Enxuta, a concha guarda o mar/ em seu estojo”, o recurso do *mise en abyme*. Afinal, o mar traz em seu interior a concha, que guarda em seu estojo o mar, e dentro dele, a concha num *ad infinitum*, que lembra a boneca russa. A presença desse recurso sugere, mais uma vez, a impossibilidade de abarcar o que seja o feminino, uma vez que sua imagem vai se desdobrando infinitamente.

Muitas são as passagens, nas obras de Chico Buarque, em que jovens mulheres surgem junto ao mar, trazendo à sua constituição uma forte carga de erotismo e de sensualidade da mulher que deseja:

Posso até vê-la pousando o balde aos pés de Dusbec e entrando no mar daquele jeito dela, como se pulasse corda. Sairá das águas

⁵⁷⁶ DEL PRIORE, 2009, p. 175-192.

puxando os cabelos para trás, e Dusboc não vai perceber que uma marola vira o balde que ela deixara aos seus cuidados. Matilde verá as conchas que o refluxo espalhou na areia, pensará que ali pode estar desenhado o seu futuro, mas Dusboc as recolherá com sua manzorra.⁵⁷⁷

É possível perceber traços da mulher “perigosa” e “traíçoeira”, capaz de romper todos os laços para se satisfazer na insinuação velada da intenção adúltera de Matilde.

Além da reincidência do significante mar, observa-se, na obra de Chico Buarque, a repetição constante de outros vocábulos que remetem ao campo semântico dos líquidos em geral, como derramar, escorrer, entornar, urina, mucos, lágrimas, sangue, leite e as “imagens molhadas”,⁵⁷⁸ segundo denominação do próprio autor em entrevista a Bárbara Guimarães Arányi já citada. Exemplos desse tipo de imagem são as “árvores como roupa torcida”⁵⁷⁹ ou a vaca que pisca, lambendo o olho e sua baba fica pendendo no canto da boca.⁵⁸⁰

Também, nas páginas iniciais do primeiro romance de Chico Buarque, o leitor é surpreendido pela intrigante imagem do anônimo protagonista “andando no apartamento como dentro d’água”. Essa “imagem molhada” - que retorna no romance *Budapeste*: “Escrevia como se andasse em minha casa, porém dentro d’água.”⁵⁸¹ - cria no romance uma atmosfera onírica à qual Mariângela Paraizo se refere como “uma dicção de viés esquizofrênico, uma espécie de ‘onirismo desperto’”.⁵⁸² Nesse estado, confundem-se o plano do sonho e do devaneio com o da vigília e da recordação, proporcionando uma deformação da interpretação da realidade na qual o sujeito se mostra incapaz de enxergar o que existe ao seu redor.

Outras “imagens molhadas” provocam uma espécie de choque no leitor e apontam para a importância do campo semântico dos líquidos no *corpus* em análise. Entre elas citamos, ainda em *Estorvo*, a passagem em que o narrador-protagonista, dando “dando órbita aos olhos do passado”, rememora momentos em que tomava caipirinha com o amigo à beira da piscina do antigo sítio da família e vê, “pelo rabo de olho lembrança” os “pés refratados dentro da água turva, impossíveis de julgar.”⁵⁸³

⁵⁷⁷ BUARQUE, 2009, p. 113-114.

⁵⁷⁸ ARÁNYI, 2000, p. 17.

⁵⁷⁹ BUARQUE, 1991, p. 65.

⁵⁸⁰ Ibidem, p. 136.

⁵⁸¹ Idem, 2003, p. 133.

⁵⁸² BARROS e SILVA, 2004, p. 119.

⁵⁸³ BUARQUE, 1991, p.77

O fato de os pés estarem imersos em água turva sugere que a mente conturbada do protagonista procura ocultar, em seu relato, uma verdade, a qual ele não quer, ou não pode, encarar, trazendo-nos à mente o antigo ditado budista: “A água turva não mostra os peixes ou conchas embaixo, o mesmo faz a mente nublada.” Essa mesma turvação a encobrir recordações e sentimentos, que possam provocar mal-estar, está também presente nas passagens em que o protagonista se lembra de sua infância ao lado da irmã. Essas lembranças, curiosamente, vêm sempre associadas à chuva, conforme se espanta o próprio narrador-personagem:

Não é razoável que tenha chovido tanto em minha infância. Mas me vejo menino e chove. Minha irmã já adolescente, e chove. Os dois no riacho, em roupa de banho, queimados de sol, e chove. O sol, vejo o sol no cimento, vejo o gato sentado no sol do cimento, e chove. Pode ser que então não chovesse; a chuva imprimiu-se mais tarde na memória.⁵⁸⁴

A cortina de chuva embaça a visão de seus sentimentos em relação à irmã que se aproximam, de certa forma, aos seus sentimentos em relação ao amigo, como já mencionado no capítulo anterior.

As águas pesadas e turvas, além de não permitirem a visão do que se encontra no nível mais profundo, não refletem a imagem, uma das quatro principais características da água quando em contato com a rede sensorial humana: a capacidade de refletir, de refrescar, de dissolver e de alimentar. Dessa capacidade de reflexão, surge a metáfora da água como espelho natural, único capaz de colocar o homem em contato com toda a complexidade de sua alma. O espelhamento será tema da próxima constelação.

É também importante observar que, segundo Gaston Bachelard, a característica alimentar da água está na base da construção das metáforas relacionadas ao aleitamento materno, uma vez que leite é água. Afinal, na mente humana, tudo o que escoar, entorna ou derrama é antes de qualquer coisa água:

É um princípio fundamental da imaginação material que obriga a pôr na raiz de todas as imagens substanciais um dos elementos primitivos [...] tudo o que *escoa* é água [...] A cor pouco importa: ela dá apenas um adjetivo; não designa mais que uma variedade. A imaginação material vai imediatamente à qualidade substancial.⁵⁸⁵

⁵⁸⁴ BUARQUE, 1991, p. 66.

⁵⁸⁵ BACHELARD, 1989, p. 121.

Tendo em vista que leite foi o primeiro motivo feminino abordado neste trabalho, evidencia-se aqui algo que tem nos chamado a atenção no desenvolvimento desta pesquisa: os motivos femininos, que funcionam como os “extremos” de uma constelação, em determinados momentos confluem para um mesmo ponto, unindo uma constelação a outra, fazendo emergir uma mesma ideia: a da maternidade. Nesse sentido, interessa-nos a concepção de maternidade, sugerida por Ruth Silviano Brandão⁵⁸⁶, como um fantasma que o ser humano adulto, seja ele homem ou mulher, alimenta de um continente perdido. Este compreendido como mais uma idealização da relação que nos liga à mãe arcaica, uma idealização do narcisismo primário.

Para finalizar, recortamos outra passagem da obra do filósofo francês que, de certa forma, corrobora com essa ideia de confluência dos motivos femininos:

*O mar é maternal, a água é um leite prodigioso; a terra prepara em suas matrizes um alimento tépido e fecundo; nas margens se intumescem seios que darão a todas as criaturas átomos gordurosos.*⁵⁸⁷

Assim mar, mãe, leite, seios, espelho e movimento feminino são motivos que a cada giro – ou seja, a cada nova leitura – podem formar uma nova imagem caleidoscópica, uma nova figuração de mulher que, sendo múltipla e aberta, não se apresenta jamais como autoritária e redutora.

⁵⁸⁶ BRANDÃO, 1993, p. 141.

⁵⁸⁷ BACHELARD, 1989, p. 124. Grifos nossos.

No fundo do labirinto de espelhos

As lágrimas turvaram as águas e, no lago agitado, a imagem se tornou indistinta. E, ao vê-la desfazer-se, ele gritou: “Para onde tu foges? Fica, não me abandones, cruel, eu que te amo! Que me seja permitido olhar o que não posso tocar e alimentar a minha triste loucura.” Enquanto se lamenta, abre as vestes, desde o alto, e esmurra o peito nu com as mãos esculturais.

As metamorfoses. Ovídio

Nos teus olhos também posso ver
As vitrines te vendo passar

Na galeria
Cada clarão

É como um dia depois de outro dia
Abrindo um salão
Passas em exposição

As vitrines. Chico Buarque

A canção “As vitrines” (1981) faz parte do disco *Almanaque*, cujo encarte conta, além das letras, com várias imagens, desenhos e grafismos, imitando a constituição de um verdadeiro almanaque. No âmbito gráfico, destaca-se uma segunda letra de “As vitrines”, já mencionada anteriormente, a qual se apresenta como que diante de um jogo de espelhos. Isso nos remete à obra *Divisão e multiplicação dos espelhos*⁵⁸⁸, do artista plástico Michelângelo Pistoletto (1978).



Fig.2 – Divisão e multiplicação dos espelhos.

⁵⁸⁸ PISTOLATTE, 1975-1978.

Partindo da observação de que os espelhos podem refletir tudo o que está a sua volta, exceto eles mesmos, Pistoletto dividiu um deles ao meio e, ao aproximar as duas extremidades, como que “dobrando-o”, atingiu um efeito multiplicador. Esse efeito concorre para a criação do labirinto, conforme nos lembra Borges em *Sete noites*: “Outro pesadelo que tenho é o do espelho, que não me parece muito diferente, já que bastam dois espelhos opostos para se construir um labirinto.”⁵⁸⁹ Labirinto no qual a mulher de “As vitrines” se lança, deixando em seu rastro apenas restos de poesia.

Como a simular esse efeito, a letra da canção foi apresentada, no encarte do disco, em quadrantes, nos quais se observa sua paulatina deformação ao ponto de se transformar em sentenças aparentemente desprovidas de qualquer sentido: “Ler os letreiros aí troco/Embaçam a visão marinha/Vi tuas fúrias e predileção/Errar sisuda, sã fora dos eixos.”⁵⁹⁰ No primeiro quadrante (1A), está a letra original; no segundo, à direita (1B), o reflexo invertido de 1A, como se estivesse dentro do espelho; em 2B, logo abaixo de 1B, o que se lê, de cabeça para baixo, é uma outra letra, ilógica, já bastante deformada. Este é, segundo Alexandre Faria, “o reflexo diagonal, enviesado, de um espelho partido – fragmentos da poesia derramada no vazio, no vão, na cidade.”⁵⁹¹ Por fim em 2A, à esquerda e abaixo de 1A, vê-se o reflexo invertido de 2B.

Esse poema espelhado, uma criação do próprio Chico Buarque e, aparentemente, apenas uma brincadeira, constitui-se em uma importante chave de leitura para a composição que, conforme alguns estudiosos, traz ecos do soneto *A une passante*, de Baudelaire.

Ao contrário da “parisiense”,⁵⁹² de Baudelaire, que cruzou numa fração de minutos com o eu-lírico e se foi, a mulher amada, que o eu lírico masculino da canção – como um *voyeur* – persegue pelas ruas da grande cidade, não é impassível à urbe. Ela vivencia, com prazer, seu caminhar em meio à multidão, “brincando, gostando de ser” e intercalando momentos de angústia aos de alegria, o que traduz a intensidade de seu viver (“Eu te vi suspirar de aflição/E sair da sessão, frouxa de rir”). A mulher enlutada de Baudelaire, “desafeita ao ar livre, enfraquecida por seu modo de vida em meio às massas”⁵⁹³ e arrastada pela multidão na qual se perde, é substituída, na canção de Chico

⁵⁸⁹ BORGES, 1983, p. 55.

⁵⁹⁰ Apud SECCHIN, 1994, p. 182.

⁵⁹¹ FARIA, p. 130.

⁵⁹² Walter Benjamin nos informa que “Proust interpretou o soneto e, por isso mesmo, mais tarde deu à imagem da mulher de luto, que lhe surgiu um dia na pessoa de Albertine, o nome significativo de ‘A Parisiense’”. BENJAMIN, 1985, p. 118.

⁵⁹³ Ibidem, p. 118.

Buarque, pela mulher colorida (“os letreiros a te colorir”), cuja imagem, segundo Adélia Bezerra de Meneses,⁵⁹⁴ se superpõe à imagem da metrópole, que também se projeta nas vitrines. Totalmente alheia aos conselhos e às demandas afetivas do eu lírico, ela continua seu trajeto pela cidade, como senhora de seus desejos, sempre escapando ao domínio masculino. Constitui-se, assim, em um objeto perdido (“Eu te vejo sumir por aí”) atrás do qual o eu masculino sempre reinicia, “um dia depois de outro dia”, sua perambulação. Tal qual a cidade, ela se apresenta fugidia, complexa e incontrolável, como insinua o verso “tua sombra a se multiplicar.”

Desejando reter essa mulher, que passa e que só pode ser captada “no tempo do relâmpago”⁵⁹⁵, o eu lírico apela inutilmente para que ela lhe dirija o olhar (“– Olha pra mim”), na esperança de que a amada não mais seja capaz de ver as luzes da cidade, que a seduzem com sua “luminos(c)idade”⁵⁹⁶. Deseja que ela “só tenha olhos” para ele. No entanto, os olhos femininos são capazes apenas de ver as vitrines, que se apresentam como um símbolo da era moderna e do consumo, no qual uma infinidade de objetos lhe é oferecida ao prazer e ao desejo. É importante observar que, conforme atentou Adélia Bezerra de Meneses⁵⁹⁷, a vitrine reflete as imagens de uma forma diferente do espelho, pois nela o reflexo se sobrepõe aos objetos que estão do outro lado do vidro, mostrando e ligando, ao mesmo tempo, o interior e o exterior. Os olhos da mulher, ao invés de mostrar ao poeta sua própria face, como um espelho onde Narciso possa se olhar e se reconhecer, mostra-lhe a imagem da cidade: “é através da mulher que o poeta vê a cidade que a vê.”⁵⁹⁸ Seus olhos se transformam em espelhos, que projetam as vitrines, as quais projetam a imagem da mulher (“te vendo passar”), cujos olhos novamente projetam a cidade, as vitrines, a mulher. Esse jogo de espelhos remete-nos a uma infinita *mise en abyme*.

Esta noção, articulada pela primeira vez por André Gide (final do séc.XIX) e retomada por Lucien Dällenbach (1989), significa “colocar em abismo” e refere-se a recursos presentes em imagens e textos os quais, em sua constituição, incidem sobre si mesmos, reproduzindo-se. Uma ação que perfila um infinito especular e/ou paradoxal no interior de uma obra. Afinal, de acordo com Dällenbach “é *mise en abyme* todo

⁵⁹⁴ MENESES, 2000, p. 133.

⁵⁹⁵ Expressão utilizada por BENJAMIN, ao comentar o poema “A une passante” que ele traduziu quando jovem com o surpreendente título “A une dame”: “a mulher que queremos amar tem sempre algo de inacessível; passando e passante, só podemos captá-la ‘no tempo do relâmpago’, os dois sentidos da palavra paixão se reúnem na infelicidade.” In: MISSAC, 1998, p. 19-20.

⁵⁹⁶ Expressão utilizada por SECCHIN, 1994, p. 179.

⁵⁹⁷ MENESES, 2000, p. 133.

⁵⁹⁸ Ibidem, p. 132.

espelho interno em que se reflete o conjunto da narrativa por reduplicação (repetição) simples, repetida ou especiosa.”⁵⁹⁹ Nesse sentido, esse procedimento narrativo apresenta-se, mais do que um mero conceito, como uma ferramenta de escrita e interpretação que nos ajuda tanto perceber a totalidade de uma obra específica, quanto compreender a trama que constitui esse todo em sua pluralidade, indicando, assim, sua complexidade. Para além de “o” sentido dessa obra, o *mise en abyme* aponta para a sua polissemia, para seu não-fechamento. Da mesma forma, a mulher e a cidade, que se projetam infinitamente na superfície transparente das vitrines da canção de Chico Buarque, não podem ser unificadas ou catalogadas em sua plurissignificação: não são sibilas, nem prostitutas, mas um pouco de cada uma. Nesse sentido, não há como conceituá-las ou dizê-las. Elas permanecem como eternos objetos de desejo, cada vez mais deslizantes, fugidios, imprecisos e múltiplos, em cujos mistérios e enigmas se perdem as vozes masculinas que ecoam na obra de Chico Buarque. Para eles sim, a cidade, tal qual a mulher, é um vão, onde caem infinitamente. Corroborando com essa ideia de mulher como um ser abissal, citamos um trecho de *A doida do Candal*, de Camilo Castelo Branco, recortado por Ruth Silviano Brandão e sua respectiva observação:

“A mulher é um abismo, diz o santo abade Ruperto; e quem for mais santo do que eu, há de crer que a mulher é, pelo menos, três abismos.“
Enfim, ser um abismo é ser um nada, um vazio, algo impossível de nomear.⁶⁰⁰

O *mise en abyme* é um recurso amplamente utilizado por Chico Buarque também em seus romances: principalmente, *Budapeste* que, de acordo com Luca Bacchini, “se apresenta como uma complexa e refinada *mise en abyme* (...) um complicado jogo de espelhos que sugere, sem nunca confirmar, a existência de analogias e de semelhanças.”⁶⁰¹ Lembrando a escrita espelhada da canção “As vitrines”, anteriormente citada, a contracapa do romance apresenta-se como um reflexo no espelho da capa, reproduzindo o mesmo conteúdo e a forma gráfica: na contracapa o título *Budapest* substitui *Budapeste*, Zsoze Cósta aparece no lugar de Chico Buarque e a reprodução do trecho do interior do livro apresenta-se escrito de trás para frente. Esse

⁵⁹⁹ DALLËNBACH, 1991, p. 49.

⁶⁰⁰ BRANDÃO, 1993, p. 192.

⁶⁰¹ BACHINI, 2006.

trecho da contracapa remete aos textos que Kaspar Krabble inseria no corpo da mulher amada, durante o engendramento de *O ginógrafo*, e que só poderiam ser lido por ela, “mirando-se no espelho.”⁶⁰²

Essa intrigante passagem que, no nosso entender, é o núcleo semântico da obra, tal qual a cena em que Matilde derrama sobre a pia seu leite no romance de 2009, além de ser construída, à maneira de um mosaico, pela costura de importantes citações – Penélope e um clássico da literatura japonesa do século X, *O livro de cabeceira*, de Sei Shônagon – apresenta a contemplação feminina através do espelho e, principalmente, remete a uma identidade entre *O ginógrafo* e *Budapeste*. Afinal, como já mencionamos anteriormente, a frase final daquele é também utilizada por Chico Buarque, com pequenas alterações, para encerrar *Budapeste*. No que diz respeito às citações achamos oportuno tomar o pensamento de Walter Benjamin por intermédio da análise de Georg Otte:

O fragmento em si, implantado com uma aparente arbitrariedade no novo contexto, o interrompe, provocando “um choque” de distanciamento devido à sua singularidade. No entanto é o próprio estranhamento que impele tanto o leitor quanto o historiador à procura do parentesco escondido na ‘bagagem’ do fragmento, ou seja, à descoberta da verdadeira proximidade. A interrupção aparentemente destrutiva do con/texto presente se transforma na construção de uma nova totalidade maior, construção esta que exige um leitor-historiador atento e ativo.⁶⁰³

Em busca desse “parentesco escondido”, lembramos que *O livro de cabeceira*, escrito por uma cortesã na Dinastia Imperial Japonesa no século X, foi retomado no filme *O livro de cabeceira*, em 1996, com direção e roteiro de Peter Greenaway. Acreditamos que esse longa-metragem, cuja origem é França/Reino Unido, tenha sido assistido por Chico Buarque e que são reminiscências desse filme que surgem em *Budapeste*, lembrando o que aconteceu com os traços do *Noveau Roman* em sua obra.

⁶⁰² BUARQUE, 2001, p. 40.

⁶⁰³ OTTE, 1996, p. 218-219.

Como podemos perceber, na obra de Chico Buarque “o fragmento citado representa (= torna novamente presente), via metonímia”⁶⁰⁴ o filme de 1996, que por sua vez torna também presente o livro do século X. Assim cada um desses textos, é, citando Georg Otte, “o fragmento de uma totalidade maior, que permite que os textos possam entrar em combinações infinitas.”⁶⁰⁵ Essa rede de relações entre textos ficou evidenciada em outros momentos dessa tese e liga-se à ideia de texto como tessitura, aproximando a escrita do ofício de Penélope. São também as considerações de Georg Otte que nos permitem compreender a importância dessa “montagem de cunho surrealista” que, segundo palavras do professor, “não apenas questiona o conceito de história literária linear, mas torna problemática, também, a ideia de originalidade.”⁶⁰⁶ Ele também nos informa, no mesmo artigo, que

o acréscimo de qualquer texto não significa mais uma prolongação da cadeia textual, da tradição literária, mas a integração num *corpo textual*, que permite a abertura de relações complexas com outros textos já existentes, inclusive os mais antigos.⁶⁰⁷

Dessa forma, a citação, naquele trecho de *Budapeste* anteriormente recortado, coloca em complexa relação *O livro de cabeceira*, o filme *O livro de cabeceira* e *O ginógrafo*, revelando o parentesco entre os personagens dessas obras e, principalmente, a existência do “espaço literário”.⁶⁰⁸ Ao relacionar obras tão distantes, chamam-nos a atenção alguns aspectos: Nagiko que começa passivamente recebendo em seu corpo a escrita e sendo objeto do prazer do outro, subversivamente muda sua condição, abandonando a função de papel para assumir a de pena. Curiosamente, na obra de Chico Buarque, ocorre uma inversão: o elemento feminino é que incentiva a mudança de postura, e embora o elemento masculino se mantenha na função de pena, dono da escrita, ocorre uma mudança de atitude em relação ao feminino: a escrita agora é invertida, somente a mulher pode decifrá-la no reflexo do espelho. Poderíamos até pensar que só ela poderia ler aquela escrita por meio do olhar do outro, tomado como

⁶⁰⁴ OTTE, 1996, p. 219.

⁶⁰⁵ Ibidem, p. 219.

⁶⁰⁶ Ibidem, p. 221.

⁶⁰⁷ Ibidem, p. 220.

⁶⁰⁸ Ibidem, p. 220.

espelho. Outro aspecto que chama a atenção é o linguístico, tendo em vista que o filme é escrito e falado basicamente em três idiomas: o inglês, o japonês e o cantonês. No entanto, além desses, surgem, na película, o francês (na trilha sonora), o alemão, o mandarim, o idiche, o italiano, o holandês e o latim buscando criar, conforme insinua a música-tema “Parfait Mélange”, a mistura perfeita entre o ocidente e o oriente. Esse aspecto também nos remete a *Budapeste*, em que se observa um grande apreço à fronteira entre os idiomas (o português e o magiar) e a temática do estrangeiro, já abordada.

Olhar-nos no espelho significa ver uma imagem que é o reflexo de nosso exterior, mas que não corresponde à imagem que possuímos de nós mesmos, porque estamos de frente para o espelho e não no seu interior. Assim, nossa própria imagem, que deveria aparentar familiaridade, apresenta-se como estranha, significando que a identidade surge diante de nós como alteridade.

Narrativas mitológicas tratam do caráter simbólico e metafórico dos espelhos, espaço de identificações e de relações duais, entre essas as histórias de Narciso e de Medusa se destacam. A importância desses mitos na cultura ocidental evidencia-se na grande quantidade de produções culturais que, como veremos, trazem seus ecos.

Existem várias versões para o mito da Medusa, desde Hesíodo até Ovídio, mas dois pontos se mantêm em todas elas: o olhar petrificante dessa personagem que carrega a morte em seu olhar e o jogo de alteridade atribuído à sua máscara terrificante. Monstruosa, a face da Górgona é o outro, é o duplo, em cujo olhar revela-se a verdade de nosso próprio rosto. Segundo Jean-Pierre Vernant, “a máscara monstruosa de Gorgó traduz a extrema alteridade, o temor apavorante do que é absolutamente outro, o impensável, o puro caos.”⁶⁰⁹ A psicanálise, a partir da obra de Sigmund Freud *A cabeça da medusa*, desenvolveu um corpo de críticas que envolve o monstro mitológico. Camille Dumoulié informa-nos que “Freud a apresenta como o supremo talismã que fornece a imagem da castração – associada na mente da criança à descoberta da sexualidade maternal – e sua negação.”⁶¹⁰ A mesma autora também nos informa que Robert Graves, em *Greek Myths*, 1958, acredita que o “mito de Perseu preserva a memória dos conflitos que ocorreram entre homens e mulheres na transição da

⁶⁰⁹ VERNANT, 1985, p. 12-13.

⁶¹⁰ DUMOULIÉ, s/d.

sociedade matriarcal para a patriarcal” e também que “a função da máscara de Górgon era manter os homens a uma distância segura das cerimônias sagradas e dos mistérios reservados às mulheres, aqueles que comemoravam a Deusa Tríplice, a Lua.”⁶¹¹ Paulo Leminski⁶¹² nos informa que a Medusa também está relacionada ao mundo primordial das mães, ao irremediável amor dos homens por suas mães, olhar que congela todo homem, às maternas forças noturnas que são vencidas pelo princípio luminoso de Zeus, do pai.

O olhar de Medusa petrifica, transforma o ser em objeto, em máscara. Perseu só foi capaz de vencê-la, defendendo-se desse objeto que introduz a dimensão do real nu, porque não olhou diretamente em seus olhos. Ao olhar para a Górgona, por intermédio de seu escudo transformado em espelho, o herói não olhou diretamente para uma realidade da qual não podia dar conta – na verdade o seu próprio eu –, ele a mediu por sua imagem, sua representação. Nessa triangulação, Perseu viu o rosto da Medusa como em um espelho retrovisor. Protegido por seu escudo-espelho e através dele, Perseu devolveu a ela seu próprio olhar mortal. Ao olhar sua imagem refletida no escudo-espelho, a Górgona se petrificou, remetendo à “angústia absoluta e fascinante de vermos nossa própria imagem [...] sempre mascarada em sua própria exibição e sempre exibida atrás de sua própria máscara e por meio dela.”⁶¹³

Diante de tudo isso, pode-se afirmar que o que lança o anônimo protagonista de *Estorvo* numa fuga frenética pela cidade seria a inquietante estranheza de se deparar frente a frente com sua identidade fragmentada, sem um contorno definido, e o desejo de encontrar algo irremediavelmente perdido, capaz de lhe restituir a identidade, algo que tem relação estreita com as mulheres que insistentemente ele procura. O olho mágico, nessa obra, remeteria ao olhar da Medusa como um encontro com o interdito e uma promessa de petrificação.

Por outro viés, de acordo com Rita Teresinha Schmidt, a imagem da Medusa constitui:

uma “metáfora-raiz” da representação do feminino em nossa cultura, pois representa a mulher que deve pagar com a vida por ser autossuficiente e poderosa, portanto monstruosa (sinônimo de feia), muito distante do feminino belo e passivo e, portanto, desejável pelos

⁶¹¹ DUMOULIÉ, s/d. Tradução nossa.

⁶¹² LEMINSKI, 1994.

⁶¹³ DEBOIS, 1993, p. 153.

homens e pelos deuses tal como uma Penélope ou uma Perséfone.⁶¹⁴

Como amostra desse comportamento cruel e dominador do elemento masculino em relação ao feminino, Perseu engana três senhoras cegas e destrói uma mulher grávida (Medusa), assim como seu habitat, por um motivo torpe: presentear o pretendente de sua mãe e cair em suas boas graças, em busca de mais poder. Muitas são as personagens de nosso cânone literário também destruídas, para que o homem conquiste ou mantenha o seu poder. Nossa tradição literária, visando manter um *status quo*, no qual a mulher permaneça resignada em seu “devido lugar” de passividade e anulação, reserva àquela que não se adapta ao papel a ela estipulado o castigo do desaparecimento da narrativa. Essas personagens são, na versão masculina, vítimas de seus próprios desejos e ações, pagando por eles com a morte. Este é, como vimos no capítulo IV, o destino de Iracema que, tal qual Matilde, transgride o código patriarcal. Também Lucíola, do mesmo autor, é eliminada pelo mesmo esquema punitivo, afinal por ser prostituta não poderia jamais assumir o papel de esposa de Paulo e mãe de seus filhos. Capitu, de Machado de Assis, Madalena, de Graciliano Ramos e Nina, de Lúcio Cardoso, também recebem a morte como castigo por serem “adúlteras”. Mesmo destino reservado a várias outras mulheres “desleais” do cânone literário ocidental. Entre elas, Emma Bovary, de Flaubert, que morre com suas entranhas destruídas por poderoso veneno, uma metáfora para os desejos que corroem sua alma, e Luísa, de Eça de Queirós, que padece de febres, também uma referência aos desejos incontroláveis que a arrastam para o adultério. Todas elas mulheres-medusas que, após serem petrificadas por seu próprio olhar, foram decepadas, para que da mesma forma que Perseu, o homem instaurasse ou mantivesse a comunidade patriarcal regulada por um código de valores correspondentes a uma cosmovisão falocêntrica.

É curioso observar, no entanto, que todas essas personagens morreram de causas definidas e tiveram suas histórias definitivamente fechadas, já Matilde transformou-se em enigma intransponível. O narrador de *Leite derramado*, com seu discurso lacunar, apresenta várias versões para o destino de sua esposa, como já abordado: exílio voluntário, para não morrer às vistas das pessoas que amava, fuga com o amante, loucura (insinuada na atitude incompreensível e repentina), encarceramento em um sanatório para tratamento médico, morte por tuberculose, por afogamento, em um acidente de carro e até mesmo suicídio. Encena-se a morte de Matilde de muitas

⁶¹⁴ SCHMIDT.

formas, principalmente aquelas consagradas pela literatura do século XIX,⁶¹⁵ mas nada ao certo se sabe sobre o seu fim. O desfecho de sua vida permanece um enigma, reforçado pela hesitação proposital e repetida do narrador – que muitas vezes deixa clara a possibilidade de inverossimilhança do seu relato – e pela ausência de um cadáver: há apenas um jazigo, em estilo eclético, vazio. Não há qualquer relato de seus últimos momentos, apenas duas cartas: uma, vinda do Senegal, fazendo menção apenas à “desaparição de Matilde e a preces por sua alma”; e a outra, escrita em momento anterior à primeira e nela mencionada como “escrita no calor da hora de forte emoção”. Esta foi escrita na Indochina e só chegou até Eulálio muito tempo depois daquela. Sobre ela Eulálio conta:

Mas ao deixar a carta intacta, em seu envelope lacrado, creio ter feito a vontade de Matilde, que quis sair da minha vida como desaparecem os gatos, com pudor de morrer à vista do seu dono. E por isso mesmo perpetuei o nome dela, sem ela, no jazigo em estilo eclético que mamãe mandara construir para o meu pai.

Essa carta, jamais aberta, que poderia documentar, na ausência de um cadáver, a devida punição a Matilde por ter investido contra o *status quo*, apresenta-se como um importante indício da impossibilidade de se saber o feminino.

O segundo mito a tratar do caráter simbólico e metafórico dos espelhos, Narciso, também possui muitas versões, sendo a mais conhecida delas a de Ovídio.⁶¹⁶ Essa narrativa também atravessou os séculos e seus ecos são encontrados com frequência nas mais variadas produções culturais, articulando sentidos que dizem respeito ao duplo, à autocontemplação, à incomunicabilidade com o outro, à necessidade do ver e ser visto, assim como de aprovação do olhar alheio. Vivemos numa sociedade narcisista na qual se destacam a supervalorização do sucesso, a superexposição dos corpos, a preocupação excessiva com a juventude e a beleza, aliadas à insensibilidade frente aos problemas alheios. Nessa sociedade, o eu é a medida de todas as coisas. É o que se insinua no poema de Ricardo Reis, heterônimo de Fernando Pessoa “Ninguém a outro ama”: “Ninguém a outro ama, senão que ama/O que de si há nele, ou é suposto.”⁶¹⁷

⁶¹⁵ Sobre o assunto confira VIANNA, 1999.

⁶¹⁶ OVÍDIO, 2007. Todas as citações abaixo, assim como a paráfrase, foram feitas a partir desse texto.

⁶¹⁷ PESSOA, 1992.

Também a canção “Sampa”, de Caetano Veloso, aborda o narcisismo por esse mesmo viés da incapacidade do homem de amar outrem, tão narcotizado que se encontra por sua própria imagem: “Quando eu te encarei frente a frente não vi o seu rosto/Chamei de mau gosto o que vi de mau gosto/É que narciso acha feio o que não é espelho.” Esse eu que só consegue ver a si próprio como parâmetro da perfeição, não conhece o diálogo e se afunda em uma insatisfação perpétua que transforma sua vida numa busca ensandecida. Essa angustiante procura se insinua clinicamente na declaração de amor a si próprio que se repete na canção do grupo Ultraje a rigor: “Eu me amo, eu me amo/ Não posso mais viver sem mim.”

Carlos Drummond de Andrade, em “Eu, etiqueta” também nos apresenta outro lado cruel do narcisismo, que embota as mais diversas sensibilidades humanas, que são substituídas pela ânsia desenfreada de encontrar prazer e bem-estar individual. A condição de ser coisificado emerge em meio à profusão de imagens por meio das quais a mídia despersonaliza o homem contemporâneo. Observa-se que, ao mesmo tempo em que o homem contemporâneo se vê coisificado pelas imagens que se sobrepõem ao seu ser (“E fazem de mim homem-anúncio itinerante/Escravo da matéria anunciada.”), ele se percebe fragmentado e sem uma identidade definida: “É doce estar na moda, ainda que a moda/Seja negar minha identidade,/Trocá-la por mil, açambarcando/Todas as marcas registradas”. Um mero coadjuvante na “sociedade do espetáculo”, na qual, segundo Guy Debord, ocorreu uma degradação do *ser* para o *ter* e do *ser* para o *parecer*.⁶¹⁸ Afinal, a regra é adquirir uma imagem a partir da compra de roupas de grifes, carros importados e outros indicativos de *status* econômico tão necessários às *personas* sociais sugeridas e que o homem contemporâneo assume para si. Esse mundo de aparências surge em muitos momentos do romance *Estorvo*, os mais marcantes são aqueles protagonizados pelas personagens femininas, como a irmã do protagonista que sobe a escada de sua mansão e, no seu patamar, volta-se para o protagonista tal qual uma atriz em cena. Há também o tumulto provocado pela “índia baixinha”, mãe do principal suspeito de assassinato do professor de ginástica, e presenciado pelo narrador-personagem em frente ao edifício do amigo de juventude:

Aí a índia perde a razão, agarra as lapelas do repórter e desata a chorar no microfone e berrar “ele não é criminoso!, meu filho é um moço decente!”, mas o cameraman, que está trepado no capô da camionete, grita “não valeu, não gravou nada, troca a bateria!”. A índia para de

⁶¹⁸ DEBORD, 1997, p. 18.

chorar, olha o setor da imprensa e diz “imagine meu filho, que até é doente, estrangulando um professor ginástica.” Volta o repórter da TV Promontório e pedi-lhe para repetir a fala anterior, que ele achou bem forte. Eu fiquei com vontade que ela não repetisse aquilo, mas agora não adianta, ela já está chorando mais que antes e berrando “ele não é criminoso!, meu filho é um homem decente!, ele é sério e trabalhador!”⁶¹⁹

Além disso, a propaganda que outrora criava reclames para anunciar o produto, passa agora a criar o próprio produto: o consumidor eternamente insatisfeito, sempre precisando consumir mais e mais, em busca de um parâmetro a ser perseguido e conquistado a qualquer custo. Ilma da Silva Rebello, na dissertação *O eu estilhaçado e o nós interdito: a crise de identidades em Estorvo, Benjamin e Budapeste, de Chico Buarque*, observa que as três narrativas que constituem o *corpus* de análise de seu trabalho:

ficcionalizam a angústia de indivíduos solitários, nessa “sociedade do espetáculo”, marcados pela ausência de laços e de afetividade. São histórias de seres em busca de completude, e falam do vazio e dos sujeitos que perambulam à procura de si mesmos, num tempo de perdas e de extrema tensão. As narrativas, portanto, tematizam o “excluído”, aquele que está “do lado de fora da roda”, que se mascara e, por vezes, fantasia-se para esconder o dilaceramento da alma, tendo como cartão de visita o peso de existir na solidão.⁶²⁰

Todos esses personagens encontram-se fragmentados, porque já não são capazes de se reconhecer, perderam a totalidade imaginária, a completude ilusória, que lhes foi outrora oferecida pelo espelho de Narciso: o olhar da mãe.

Ruth Silviano Brandão, em seu ensaio *Mulher ao pé da letra*, dedica um capítulo a sondar *A face oculta de Narciso* presente em representações do feminino em nossa literatura. Para entender melhor essa face, é imprescindível conhecer a outra, aquela que está presente em inúmeras produções culturais nas quais o feminino é apresentado como objeto de amor narcísico: “a mulher se constitui como personagem e como fantasma masculino, coincidindo sua face com a face que a contempla, jubilarmente.”⁶²¹ Nesta face, segundo a autora, vislumbra-se a possibilidade de realização do amor impossível, da perfeita completude que não existe. Trata-se da busca de identidade no olhar feminino, que se constitui numa réplica alucinada do olhar materno. Assim, nessa miragem, realiza-se o desejo de reviver uma experiência

⁶¹⁹ BUARQUE, 1991, p. 44-45.

⁶²⁰ REBELLO, 2006, p. 16.

⁶²¹ BRANDÃO, 1993, p. 172.

primordial, na qual a criança se via refletida no amoroso olhar materno, recuperar uma sensação de fusão para sempre perdida na castração. São estereótipos femininos que petrificam a mulher, enquanto objeto de desejo do narrador, um modelo de feminilidade marcado pela submissão, pela passividade e pela ausência de desejo. De acordo com a autora, trata-se de um ideal de feminilidade sempre pronto a receber o reflexo de Narciso, cumprindo assim a expectativa alheia de suturar a perda primordial e fazer emergir em seu lugar a completude alucinada. São personagens idealizadas, são as “mulheres sem orifício” a que fizemos menção no capítulo III desta tese.

Já a outra face se apresenta quando a mulher rompe com essa figuração e se mostra como estranha, como um Outro desconhecido em que Narciso não mais se reconhece. Segundo Brandão, essa figuração do feminino, que se apresenta como possuidora de subjetividade, alteridade e desejo, é tradicionalmente retratada como abjeta e tem como destino o vazio da loucura ou da marginalização, o exílio e a morte. São personagens que, como espelhos estilhaçados, não mais refletem a imagem perfeita e amada. Elas se recusam à total imobilidade necessária à manutenção do espelho d’água no qual se mira Narciso.

Uma dessas personagens é Capitu, de *D. Casmurro*, que, segundo análise da mesma autora, a princípio, apresenta-se como espelho, no qual Bentinho se mira e se reconhece cheio de orgulho: “– Sou homem!”,⁶²² após quase ser arrastado pelos olhos de ressaca que Capitu lhe ofereceu para contemplação. No entanto, esse espelho se estilhaça após nascimento de Ezequiel. Voltando sua atenção para o filho, Capitu começa a desviar os olhos de Bentinho e assim revela toda a sua estranheza, já insinuada no célebre enunciado de José Dias no qual afirma que Capitu tinha “olhos de Cigana, oblíqua e dissimulada.” Nesse momento, informa-nos Brandão, Capitu começa a morrer, por se apresentar como um perigo que deveria ser eliminado.

Espelho estilhaçado é também Matilde, que, com seu “olhar em pingue-pongue”, se recusa a ser a plácida superfície onde narciso-Eulálio possa contemplar a miragem na qual se admira. Ela, em seu comportamento considerado pelos outros como extravagante e inadequado, em suas vestes decotadas e coloridas, em sua procedência nada nobre, contrasta com a mãe do protagonista Maria Violeta, legítima representante da passividade exigida às mulheres em seu papel de mãe e esposa. Apresentando-se oposta à mãe, que, de acordo com Brandão, é o centro da fantasia masculina,

⁶²²ASSIS, 1997, p. 57, 58 e 59.

representação primordial da mulher, a primeira e ilusória experiência da completude, essa personagem transgride e apresenta-se como “reflexo de outra face com a qual não se identifica Narciso: não é sua face amada.”⁶²³ Essa postura, como vimos, resulta tradicionalmente na morte da personagem feminina, como atesta grande parte das obras de nosso cânone literário, cujas heroínas morrem de morte biológica ou pela marginalização. Matilde, no entanto, conforme já mencionado, recebe tratamento diferenciado. Em sua constituição, entram restos de todas essas personagens, que podem também ser percebidos no momento em que Eulálio fantasia para a esposa os mais diversos desfechos. Entretanto, ironicamente, nenhum deles se confirma e todos pairam como delírios de uma mente ressentida e perplexa diante da ausência de um espelho que pudesse lhe devolver a imagem de seu próprio desejo.

Ao contrário de várias personagens canônicas que encontram um ponto final na superfície mesmo da escrita, Matilde vive no discurso repetitivo de Eulálio, conforme sugere a *mise en abyme* no final da narrativa, garantindo-lhe circularidade e ausência de um ponto final. Matilde será sempre esperada por Eulálio, que até o fim – que na verdade não existe – deixa as portas abertas para ela.⁶²⁴ Para sempre perseguida pelo discurso de Eulálio, não será alcançada, tal qual uma miragem, uma miragem de completude e de continuidade que caracterizam a eterna busca do homem.

Também Benjamim mantém as portas de seu apartamento abertas a esperar pelo retorno de Castana Beatriz. A imobilidade o caracteriza, porque ele se mantém por décadas no mesmo prédio decadente na esperança de que ela o reencontre, quando se cansar de viver na clandestinidade com o professor. Inútil espera, pois nem mesmo o duplo da amada morta, Ariela Masé, restitui-lhe a ilusão de completude outrora experimentada. Da mesma forma, o anônimo protagonista de *Estorvo* e José Costa, de *Budapeste*, buscam obsessivamente o olhar feminino, capaz de lhes devolver a ilusão estruturadora de seu próprio eu.

É ainda importante observar que os personagens masculinos desses romances, tomados pela loucura narcísica, tal qual tantos outros do cânone tradicional, têm em suas narrativas destinos diferentes dos demais: são eles, e não as mulheres, que encontram a morte em seus destinos. Eulálio morre de senilidade num leito de hospital, Benjamim é fuzilado e o anônimo protagonista de *Estorvo* é esfaqueado pelo homem de

⁶²³ BRANDÃO, 1993, p. 172.

⁶²⁴ BUARQUE, 2009, p. 47.

camisa quadriculada com o qual ele se identifica. Aparentemente, como única exceção José Costa, feliz, lê para Kriska, em *Budapeste*, o livro que não era seu: “Eu não leria um livro que não era meu, não me sujeitaria a tamanha humilhação.”⁶²⁵ Diante disso nos perguntamos: seria Kriska a superfície plácida e virginal que reconciliaria o errante Narciso com seu próprio eu? O que representa essa mulher que tem a pele branca como uma folha de papel em branco, ou “quase transparente”⁶²⁶ como uma vitrine?

O que se evidencia é que ela representa uma saída para José Costa, uma saída que não existiu para os outros personagens. Com ela, em Budapeste, numa nova família, o protagonista parece enfim ter encontrado solução para sua sensação de “fora do lugar.”

É curioso observar que, paradoxalmente, esse personagem parece ter encontrado seu lugar em uma terra totalmente estranha, onde a própria língua se mostra como uma alteridade radical. O húngaro se apresenta a José Costa como uma completude, uma totalidade indivisível: “Era impossível destacar uma palavra da outra, seria como pretender cortar um rio a faca”, uma língua “sem emendas”, que “se desse a conhecer só por inteiro.”⁶²⁷ Os sons amalgamados do “único idioma que o diabo respeita” trouxeram a José Costa um sentimento de profunda estranheza que, de certa forma, despertou a consciência de sua própria condição de inadaptado a seu próprio mundo e da incomunicabilidade que permeava sua relação com todos aqueles que o cercavam, principalmente, a esposa, o filho e o sócio. Abre-se em seu ser uma espécie de “ferida secreta”⁶²⁸ que o lança a uma deambulação constante. Nesse sentido, Ravel Giordano Paz, no artigo *O naufrago da rua Toth*, afirma que “a língua húngara, Kriska e Budapeste surge[m] como um primeiro e dúplice espelho para Costa: um espelho que antes de mais nada, amplia as mal ajustadas peças de sua existência.”⁶²⁹ Kriska, tal qual o idioma magiar, apresenta-se como uma “totalidade inabarcável e indivisível”:

Um sentido de plenitude que também se exprime na possibilidade, a que também se liga a personagem, de reinstauração de uma comunicabilidade plena, ou mesmo “mágica”, como que anterior à própria linguagem:⁶³⁰

⁶²⁵ BUARQUE, 2009, p. 172.

⁶²⁶ Ibidem, p.172.

⁶²⁷ BUARQUE, 2003, p. 8.

⁶²⁸ “Uma ferida secreta, que geralmente o próprio estrangeiro desconhece, arremessa-o nesse vagar constante.” KRISTEVA, 1994, p. 13.

⁶²⁹ PAZ, 2003-2004, p. 25.

⁶³⁰ Ibidem.

Essa “comunicabilidade plena, como que anterior à própria linguagem” diz respeito à experiência primeva do ser humano na qual a sensação de completude junto à figura materna se apresenta como um objetivo a ser alcançado, uma busca contínua jamais terminada. Nesse sentido, a incomunicabilidade, que é uma característica marcante no conflito de todos os personagens-protagonistas dos romances de Chico Buarque, relaciona-se com a crise existencial que os coloca todos em constante perambulação.

Paz, no mesmo artigo, faz referência a um renascimento de José Costa que, segundo ele, diz respeito à ideia de uma “nova maternidade a que se ligam Kriska e a língua húngara”⁶³¹ e a uma “espécie de relação paternal filial” entre o Sr..., ex-marido de Kriska, e José Costa. Essa relação é decorrente do impulso de José Costa de criar para si uma nova existência na pele do alemão Gaspar Krabble. Este personagem, que é fruto da mente criativa do *ghost writer*, seria, nessa nova vida, seu pai. Por outro lado, nesse complexo jogo de espelhos, podemos também identificar José Costa com o filho que Kriska traz em seu ventre, que por sua vez seria a própria obra literária fecundada no momento erótico em que José Costa/Gaspar Krabble escreve no corpo de Kriska/Teresa. Assim, como pai dessa criança-livro, José Costa seria também um reflexo do próprio Sr.Hungary. Esse complexo jogo de espelhos já se insinua na correlação, mencionada anteriormente, de *O ginógrafo*, biografia romanceada de Gaspar Krabble, a *Budapest*, de autoria do *Ghost writer* Sr Hungary, assim como aos *Tercetos secretos* – sugestivamente denominados “Crepúsculos especulares” – que por sua vez se mesclam a *Budapeste*, de Chico Buarque, apontando mais uma vez para a infinitude do *mise en abyme*.

É importante também atentar para o título da biografia romanceada formado do radical latino *Gin*[o], que significa mulher, elemento feminino + *Graf*[o], do grego *grafein* = descrever, escrever. Tal constituição remete à dupla significação: escrever sobre o feminino, sobre a incapacidade de dizê-lo e escrever sobre a mulher, à flor de sua pele, como acontece na obra. Título bastante curioso para uma autobiografia romanceada de um homem, que, em nosso entender acaba nos falando muito mais sobre a mulher e sobre a impossibilidade de alcançá-la.

Outro importante aspecto é o título *O ginógrafo* constituir-se como um anagrama, embora não perfeito, de *O naufrágio*, livro cuja capa José Costa confunde

⁶³¹ PAZ, 2003, p. 31.

com a de seu livro, que misteriosamente desaparece das prateleiras das livrarias do Rio de Janeiro, como se nunca tivesse existido. Uma interessante referência, tendo em vista que sugere a condição de náufragos em que se encontram os protagonistas dos romances de Chico Buarque, “seres à deriva”, conforme sugere a passagem em que o narrador-personagem de *Estorvo* “anda em seu apartamento como dentro d’água”, e também a de *Budapeste*, na qual José Costa afirma que “escrevia como se andasse em minha casa dentro d’água.”⁶³²

Coincidentemente, talvez, Ravel Giordano Paz, por outro motivo, refere-se a José Costa como o “náufrago da rua Toth” em seu artigo homônimo, no qual percorre os “diversos jogos de espelho [de *Budapeste*] para tentar surpreendê-lo na duplicidade mais fundamental.”⁶³³ Nesse texto, partindo de um paralelo entre o protagonista do romance *A família Toth*, do escritor húngaro István Örkény – major Varró – e o *ghost writer* José Costa, o autor busca compreender a experiência de alteridade vivenciada por ambos os personagens em sua condição de estrangeiro, de *outro*, em terra desconhecida. Ravel observa que o substantivo *Toth*,⁶³⁴ que nomeia a rua onde Kriska mora e é o sobrenome da família do romance húngaro, em língua inglesa lembra o pronome informal *tother* que é uma concentração de *the other* (o outro), marcando a centralidade da experiência da alteridade vivida pelo *ghost writer* em *Budapeste*.

Toth também pode remeter ao mito de Theuth – traduzido por muitos como Toth – narrado por Platão no Fedro, no qual a escrita recebe a metáfora do *phármakon*, destacada por Derrida em *A farmácia de Platão*: remédio e veneno ao mesmo tempo. O deus egípcio da escrita, ao criá-la, apresenta-a ao deus dos deuses, Thamos, como um excelente recurso, ou “conhecimento”, contra a perda da memória: “a falha da memória e a falta de ciência encontraram seu remédio (*phármakon*)”⁶³⁵ Mas o rei questiona a utilidade da escritura apresentada por Toth, apoiando-se na acepção de *phármakon* como veneno, pois, segundo ele, trata-se de uma invenção que, “dispensando os homens de exercitarem sua memória, produzirá o esquecimento na alma daqueles que terão adquirido tal conhecimento.”⁶³⁶ Para Thamos, a confiança na capacidade de fixação da escrita favoreceria o desleixo humano no que diz respeito à gravação autêntica do que

⁶³² BUARQUE, 2003, p. 133.

⁶³³ PAZ, 2003-2004, p. 700.

⁶³⁴ Trata-se de uma liberdade que o crítico se permitiu, pois tem conhecimento, via Arthur Ferraz, que quase todos os nomes próprios húngaros de *Budapeste*, incluindo os de ruas e praças, são uma homenagem à seleção húngara na copa de 54. Toth era o ponta direita da seleção. cf. PAZ, 2003-2004, p.24.

⁶³⁵ PLATÃO, 1973, p. 75.

⁶³⁶ Ibidem, p. 75.

deveria ser vivamente lembrado. Assim, a seus olhos, as letras seriam “caracteres estrangeiros” que fariam os homens buscar “*fora*, ... de modo algum dentro e graças a eles próprios”,⁶³⁷ o recurso para a recordação que seria recebida como um elemento estranho.

Tudo isso acentua a temática do estrangeiro e a condição de estrangeiros, às vezes em seu próprio lar, desses dois personagens – José Costa e o major Varró –, ratificando a posição fulcral da personagem feminina nos conflitos por eles vivenciados; afinal, segundo Júlia Kristeva, “o estrangeiro [...] é aquele que perdeu a mãe.”⁶³⁸ Logo, sob as várias máscaras o que se encena em todas essas obras é a angústia humana relacionada à perda da continuidade com a figura materna.

Em texto mais recente – *A narrativa literária: um jogo de espelhos* –, Ruth Silviano Brandão apresenta-nos o texto literário como “o lugar da confluência de reflexos, complexo de espelhos que refletem outros espelhos.”⁶³⁹ Ela toma espelho, não apenas como um tema recorrente na literatura, mas, principalmente, como processo, jogo, maquinismo ou engenho, artefato, bricolage. O texto literário constitui-se assim em um mosaico de textos, produzindo um “espaço discursivo, tensional, às vezes, fragmentário e problematizador.”⁶⁴⁰

Essas são características da ficção de Chico Buarque, assim como de suas multifacetadas e caleidoscópicas personagens femininas engendradas, principalmente, a partir da década de 1990. Uma curiosa passagem de *Estorvo* denota, tal qual a descontraída passante da canção *As vitrines*, essa constituição fragmentária e mosaical de suas personagens. Afinal, é também num labirinto de espelhos que vive a irmã do anônimo protagonista, “uma pirâmide de vidro, sem o vértice”, que, assim como uma vitrine, sobrepõe a imagem da mulher à imagem do jardim, do oceano e das ilhas que a envolvem.

Sua mansão lembra o Palácio de Cristal de Paxton em Londres (1851), uma construção de ferro e vidro que causou um grande impacto na época. Tema de intensos debates e variadas produções culturais, o Palácio de Cristal pode ser visto como o símbolo de uma época, sendo, como nos informa Daniela Kern, na concepção de Marshall Berman “... a construção mais visionária e ousada de todo o século XIX.”⁶⁴¹

⁶³⁷ PLATÃO, 75.

⁶³⁸ KRISTEVA, 1994, p. 13.

⁶³⁹ BRANDÃO, 2012.

⁶⁴⁰ Ibidem, p. 110.

⁶⁴¹ BERMAN, 1996, p. 225, apud KERN, 2011, p. 79.

Charles Baudelaire, como outros autores, insinua desconfiança e ao mesmo tempo encantamento em relação à polêmica arquitetura em seu poema *Rêve Parisiens*, que se encontra no *Tableux Parisien (Fleurs du mal)*. A referência ao Castelo de Cristal não se apresenta diretamente, mas sob a máscara de um sonho assustador:

E pintor orgulhoso de meu gênio, saboreava em meu quadro a irritante monotonia do metal, do mármore e da água.
 Babel de escadarias e arcadas,
 era um palácio infinito, cheio de piscinas e de cascatas (...)
 E pesadas cascatas, como cortinas de cristal, suspendiam-se, borbulhantes, às muralhas de metal
 Não árvores mas colunatas (...)
 Panos de água se expandiam (...) até os confins do universo; (...)
 Ondas mágicas (...), imensos vidros ofuscados por tudo o que refletem!
 Arquiteto de meu mundo de fadas (...) Fazia, a meu bel prazer, sob um túnel de pedrarias, passar um domado oceano
 E sobre essas moventes maravilhas, planava (terrível novidade! Tudo para o olho, nada para o ouvido!) um silêncio de eternidade.⁶⁴²

O poema, ao fazer referência a um mundo aterrorizante, dominado pela imagem e pela incomunicabilidade, que se depreende do “silêncio de eternidade”, faz-nos pensar na atmosfera dissoluta dos romances de Chico Buarque também vivendo um sonho assustador. Uma realidade em que a voz é “lisa de palavras”⁶⁴³ e o olhar impera. Vários estudos já apontaram o privilégio do olhar nesses romances, nos quais tudo é apreendido por meio da visão, mas paradoxalmente, por muito se ver, nada se apreende:

Minha irmã estará debaixo do chuveiro, num banheiro que eu não conhecia, e que seria uma pirâmide forrada de espelhos. Numa só virada seria possível ver minha irmã de todos os ângulos. E a visão seria tão instantânea que todas as imagens dela se fundiriam na retina de quem visse. E ver tanto dela ao mesmo tempo, de frente e de dorso e de lado e do alto e de baixo numa imagem só, talvez fosse como nada ver, mas seria tê-la visto absoluta.⁶⁴⁴

No entanto, essa ausência, esse nada, esse vazio que não se apreende (a imagem feminina) inunda toda a narrativa e se apresenta como uma presença incontestável pairando em todos os momentos da estória. Mesmo vazio presente em *Leite derramado*, no qual a ausência de Matilde, segundo José Castello, é “mais gritante

⁶⁴² BAUDELAIRE, 1991, p. 145-146, apud KERN, 2011.

⁶⁴³ BUARQUE, 1991.

⁶⁴⁴ Ibidem, p. 83.

que qualquer presença, é o grande personagem de Chico Buarque.”⁶⁴⁵ É como se a mulher estivesse invisível, e, de alguma forma, passasse por um processo de materialização, apresentando-se invisível, mas onipresente. Nas palavras do mesmo resenhista, é um “vazio que define um mundo desenhado não tanto por aquilo que nos dá, mas por aquilo que, entre nossos dedos, se derrama”⁶⁴⁶ entre os restos de poesia sofregamente catados no chão.

⁶⁴⁵ CASTELLO, 2009.

⁶⁴⁶ Ibidem.

CONCLUSÃO

Mesmo que você fuja de mim
 Por labirintos e alçapões
 Saiba que os poetas como os cegos
 Podem ver na escuridão
 E eis que, menos sábios do que antes
 Os seus lábios ofegantes
 Hão de se entregar assim:
 Me leve até o fim
 Me leve até o fim

Choro bandido. Chico Buarque

A obsessão com que a mulher vem sendo descrita e suas ações contadas e analisadas, em todos os períodos da produção literária ocidental, denuncia o incômodo que esse ser traz aos homens, que há longa data se proclamaram os detentores do poder e da razão. Mesmo colocada à margem da produção cultural, cujos agentes foram predominantemente masculinos, ela se manteve como temática principal na obra de diversos autores nas mais variadas épocas e lugares, resultando na construção de personagens inesquecíveis: Xerazade, Penélope, Madame Bovary, Albertine, Ana Karenina, Capitu, Amália, Iracema e muitas outras. Na canção popular não foi diferente, são elas também o principal assunto e, às vezes, parece que existem somente para causar dor e sofrimento ao homem, como é o caso da “Dama de vermelho” e outras “Rainhas do Show” que desfilam pelas noites.

Como vimos, o desconhecimento sobre o corpo feminino, ao mesmo tempo em que suscitava curiosidade, gerava admiração e temor. Tendo em vista que, normalmente, o ser humano teme tudo aquilo que não conhece, a mulher passou a ser encarada como uma perigosa ameaça cuja natureza incontrolável necessitava ser dominada. Muitos foram os meios utilizados para subjugar-la, entre os quais se destacaram o casamento, a maternidade e a construção de um “texto da feminilidade”,⁶⁴⁷ segundo Susan R. Bordo, uma construção ideológica da mulher.

Figurações femininas foram engendradas pela mente criativa do homem, ora apresentando sua face positiva – a materna, frágil e passiva –, ora a traiçoeira e mortal. Embora já seja possível observar o surgimento de novas figurações menos dominadoras do feminino em nossas produções culturais mais recentes, esses dois perfis básicos ainda estão presentes e erigem-se como modelos que devem ser rechaçados ou copiados pelas mulheres, a fim de que o poder masculino se perpetue.

⁶⁴⁷ BORDO, 1988.

Chico Buarque, como vimos, desde muito cedo, esteve em contato, em seu meio familiar, com um grande número de textos literários nacionais e estrangeiros, assim como com um vasto repertório musical. Instigado pelo grande enigma que a mulher sempre foi para ele, dialogou com essa longa tradição da música popular e da literatura canônica em sua obra e, muitas vezes, a subverteu. Exemplo disso são as produções em que o “cantor de [da] alma feminina” se solidariza com a mulher, seja qual for sua postura diante do poder masculino, da família e de sua própria sexualidade. Dessa forma, teve origem uma extensa galeria de personagens femininas que lhe garantiu o rótulo de “profundo conhecedor da alma feminina” e a atenção do público e da crítica acadêmica. A mulher alcançou certa centralidade em sua obra e nunca esteve ausente de suas canções, também na literatura, conforme análises nesta tese desenvolvidas, essa centralidade se manteve, ao contrário do que possa parecer numa primeira leitura das obras, denunciando que música e literatura não se encontram em compartimentos separados da mente criativa desse artista.

A leitura constelar que propusemos realizar de seus romances, tendo como base teórica os estudos de Walter Benjamin, permitiu-nos observar a presença de novas figurações do feminino que se constituem a partir de restos das personagens tradicionais da literatura canônica e das canções da MPB, que povoaram seu universo cultural, incluindo algumas músicas de sua própria autoria. Essas novas totalidades apresentam-se bastante diferenciadas das “totalidades totalitárias” que foram destruídas e cujos restos entraram em sua constituição. Estas são “imagens dialéticas”, que, de acordo com leitura de Georg Otte⁶⁴⁸, formam-se sozinhas, a partir de uma lembrança involuntária que o historiador, no nosso caso o crítico literário, tem que fixar.

Percebe-se no engendramento dessa nova totalidade o “método da montagem literária”⁶⁴⁹ a que faz referência Walter Benjamin na obra *Passagens*. A personagem Matilde, de *Leite derramado*, que acreditamos ser – corroborando com a análise de Leyla Perrone Moisés – uma “personagem maior”, é o maior exemplo disso. Esta mulher “feita de quase nada” traz, em sua configuração, vestígios de várias personagens de nosso cânone literário que, a partir de uma memória involuntária, relampeja em sua enigmática e, ao mesmo tempo, exuberante figura: Capitu, de Machado de Assis, Iracema, de José de Alencar, Luzia homem, de Domingos Olímpio, e também da “virgem morena”, do *Cântico dos cânticos*. Como vimos, o resgate dessas

⁶⁴⁸ OTTE. Notas de orientação.

⁶⁴⁹ BENJAMIN, 2006, p. 574:

personagens canônicas não se dá somente por intermédio de alusões diretas, como, por exemplo, o “olhar em pingue-pongue” de Matilde, que remete ao “olhar de cigana oblíqua e dissimulada” de Capitu, o que não escapou à observação de muitos críticos desse romance. Elas também ecoam, na personagem buarquiiana, no que denominamos “motivos femininos”: palavras ou imagens ligadas, inicialmente, ao universo feminino e que se repetem na obra de Chico Buarque: seios, cabelos e movimento do corpo. Esses motivos são restos, no sentido de algo marginal e supérfluo, que, na repetição, ganham importância e se transformam em uma espécie de gancho ou *link* capaz de ligar elementos distantes. Esses indícios ou traços de feminilidade estão presentes em personagens de várias épocas e, na ficção de Chico Buarque, são os responsáveis pela aproximação dessas irmãs que se desconhecem em um “encontro secreto, marcado entre as gerações precedentes e a nossa.”⁶⁵⁰

Esses motivos, como os “extremos de uma constelação”, ligados por linhas imaginárias, dão origem a imagens bidimensionais que, ao contrário das imagens lineares, permitem a aproximação do passado e do presente. Estas são as constelações que, como vimos, a partir dos estudos de Georg Otte, são traduzidas por Walter Benjamin como “imagens de estrelas”. Cabe ao leitor especular, hábito antigo de olhar as estrelas com o auxílio de um espelho, ou seja, estabelecer essas relações, realizando, assim, tal qual o historiador marxista, a “redenção do passado”. Afinal, essa nova gama de relações permite que a imagem feminina não mais se apresente como algo estático e definitivo; ao contrário, o que se observa é um movimento de abertura, que se apoia numa profusão de sentidos, na qual a imagem feminina aparece multifacetada e livre da idealização, figuração que traz em sua constituição características que, tradicionalmente, eram opostas e jamais fariam parte de uma mesma mulher: a sibila e a prostituta, a mãe e a amante, fonte de vida e de morte.

Assim, Matilde, da mesma forma que outras personagens da ficção buarquiiana⁶⁵¹, apresenta-se como um mosaico, o que nos remete a Júlia Kristeva, que afirma: “todo texto se constrói como um mosaico de citações, todo texto é a absorção e transformação de outro texto.”⁶⁵² Afinal, nessas novas figurações, a citação, o vestígio de outras personagens canônicas, apresenta-se como uma “espécie de corpo estranho”, atrapalhando o fluxo linear da narrativa, o que, segundo Georg Otte, seria parecido ao

⁶⁵⁰ BENJAMIN, 1987, p. 223.

⁶⁵¹ Acreditamos que as outras em menor escala que Matilde.

⁶⁵² KRISTEVA, 2005.

que acontece com a história, na qual o fluxo do tempo é interrompido por um “fragmento” do passado. É o que podemos observar na passagem central do romance na qual Matilde lança à pia seu leite, como vimos, rodeada dos fantasmas de suas “irmãs” de outros tempos, que ali compareceram evocadas pela metonímia.⁶⁵³

Evidenciou-se, nesta leitura constelar da obra de Chico Buarque, que outras palavras ou imagens que, normalmente, não têm uma ligação direta com a feminilidade apresentaram-se intimamente ligados à imagem da mulher no contexto da obra buarquiana: a cidade, o mar e os jogos de espelhos.

A cidade, que “é uma estranha senhora/que hoje sorri e amanhã te devora”,⁶⁵⁴ em vários momentos se sobrepõe à imagem da mulher, apresentando-se ambas como abismos, em cujos enigmas se perdem os atordoados personagens-protagonistas dos romances.

O mar, com seu eterno espriar, fonte da vida e, ao mesmo tempo, em sua imensidão, promessa de morte e dissolução, está presente, desde o início da obra de Chico Buarque, ligado à ideia de inacessibilidade da mulher. Afinal, em sua liquidez, fala-nos da impossibilidade de se definir a mulher, cuja imagem evanescente parece escorrer, ou derramar, por entre os dedos.

Por fim, temos os jogos de espelhos, uma característica marcante da obra buarquiana, que se insinua na letra espelhada da canção “As vitrines”, na imagem da mulher colorida que descontraidamente passeia entre as vitrines e tem sua imagem sobreposta à imagem da cidade ou no recurso do *mise en abyme*, presente com recorrência em seus romances. O espelhamento também está presente no narcisismo que marca as relações de seus personagens, engolidos por uma “sociedade do espetáculo”, que os conduz à intensa crise de identidades, que os leva a vagar desesperadamente em busca de algo que se perdeu. O jogo de espelhos também se faz presente no terrível olhar da Medusa, que se apresenta como uma promessa de petrificação que decorreria do encontro com o interdito. Como foi dito, a imagem da Górgona se constitui numa “metáfora raiz”⁶⁵⁵ da representação do feminino em nossa cultura. Ela representa o tratamento cruel e dominador que, desde a instituição da sociedade patriarcal, oprime a mulher e desvaloriza os atributos vistos como femininos: o afeto, o desejo, a imaginação e a intuição. Tais faculdades, consideradas como perturbadoras da razão, dizem respeito

⁶⁵³ Vale a pena recordar a reflexão de Georg Otte no que diz respeito à citação. OTTE, 1996, p. 218.

⁶⁵⁴ BUARQUE, “A cidade ideal”, 1977.

⁶⁵⁵ SCHIMIDT.

à face dionisíaca do ser humano, que se opõe diametralmente a Prometeu, deus da razão, do trabalho, da cultura e do progresso, que, como vimos, no sub-capítulo “Mulheres sem orifício”, lançou o homem no mais profundo desespero.

Assim, Chico Buarque, ao dialogar com as figurações canônicas e - mais que subvertê-las, engendrar novas configurações femininas, a partir dos restos oriundos da desconstrução dessas personagens auráticas, parece apontar para uma possível saída para a “crise da modernidade”, apontada por Carlos Plastino.⁶⁵⁶ Mergulhados em uma profunda crise existencial, os protagonistas buarquianos buscam obsessivamente em sua errância as mulheres. Isso nos permite inferir que, talvez, a saída para sua sensação de “fora do lugar” esteja, de alguma forma, ligada à instituição de uma nova ordem: a dionísica, a ordem da festa, nos dizeres de Adélia Bezerra de Menezes, “antes de tudo e privilegiadamente, um assunto de mulheres.”⁶⁵⁷ Uma nova ordem na qual o pensamento racionalista não mais . A atmosfera onírica dos romances de Chico Buarque corrobora com essa negação da racionalidade e do progresso, que atropelam o ser humano e o afastam cada vez mais do que realmente importa, remetendo-nos, mais uma vez, a Walter Benjamin, que concebe o progresso como catástrofe, uma vez que, seu dinamismo violento impede que se junte “aquilo que foi quebrado.”⁶⁵⁸

Não há como negar que, a despeito de todas as configurações totalitárias que, durante séculos, buscaram encarcerar a mulher em imagens redutoras e idealizadas, o feminino sempre escapa. E dessa imagem fulgurante, que perpassa veloz, resta apenas um sentimento de nostalgia, que nos impulsiona a buscar algo que nós, tal qual os protagonistas dos romances de Chico Buarque, não sabemos o que é. Numa busca, talvez, de vislumbrarmos o indizível, lembremos que, de acordo com Jane Gallop, em *Reading Lacan*, a palavra nostalgia significa aquilo que estaria além do *nostos* (do grego = desejo de retorno. Retorno à nossa primeira morada, a qual fomos obrigados a abandonar para, a partir de então, estarmos sempre em terra estranha, eternos “estrangeiros para nós mesmos.”⁶⁵⁹

⁶⁵⁶ PLASTINO, 1996.

⁶⁵⁷ MENESES, 2000, P. 43.

⁶⁵⁸ Apud OTTE, 2000, p.41.

⁶⁵⁹ GALLOP, 1995.

REFERÊNCIAS

DO AUTOR:

BUARQUE, Chico. *Benjamin*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995. 165 p.

_____. *Budapeste*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003. 174 p.

_____. *Chapeuzinho amarelo*. 19 ed. Rio de Janeiro: Ed. José Olympio, 2005. 35 p.

_____. *Estorvo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1991. 141 p.

_____. *Fazenda modelo*. Rio de Janeiro: Ed. Civilização Brasileira, 1974. 119 p.

_____. *Leite derramado*. São Paulo: Ed. Companhia das Letras, 2009. 195 p.

_____. *Ulisses*. Suplemento Literário de O Estado de São Paulo, 1966. Disponível em: <http://www.chicobuarque.com.br/livros/conto_ulisses.htm>. Acesso em: 13 jul. 2013.

À FLOR da pele. Direção: Roberto de Oliveira, Manaus: Music Brasil Ltda, 2005.1 DVD.

ENTREVISTAS

BUARQUE, Chico. *A dupla vida de Chico*. São Paulo: Revista Língua Portuguesa n. 8, ano 1, 2006 a. Entrevista concedida a Josué Machado.

_____. *A vingança da música*. São Paulo: Revista Vip Exame, n. 10, ano 5, p. 44-49, out. 1992 a. Entrevista concedida a Heloisa Campos.

_____. *Chico Buarque: a primeira entrevista sobre o romance Leite derramado*. Rio de Janeiro: Blogues. 18 jul. 2009 b. Entrevista concedida a Isabel Coutinho. Disponível em: <<http://blogues.publico.pt/ciberescritas/2009/07/18/chico-buarque-a-primeira-entrevista-sobre-o-romance-leite-derramado/>>. Acesso em: 21 fev. 2013.

_____. *Chico Buarque de Holanda: o homem que não gosta de escutar música*. Revista Bundas, 19 jun. 2000 a. Disponível em: <<http://www.chicobuarque.com.br/texto/entrevistas/bundas.htm>>. Acesso em: 23 fev. 2012.

_____. *Chico Buarque e suas namoradas*. Rio de Janeiro: Revista GOL Linhas aéreas inteligentes. n. 53, ago. 2006 b. Entrevista concedida a Fernando Eichenberg. Disponível em: <http://www.chicobuarque.com.br/texto/mestre.asp?pg=entrevista`s/entre_gol_082006.htm>. Acesso em: 23 fev. 2013.

_____. *Chico Buarque fala sobre seu pai: uma entrevista exclusiva em que o autor fala sobre Sérgio Buarque de Holanda*. Folha de São Paulo, 05 de julho de 1992 b. Entrevista concedida a Melquíades Cunha Júnior. Disponível em: <http://almanaque.folha.uol.com.br/sergiobuarque_chico.htm>. Acesso em: 19 jan. 2013.

_____. *Chico Buarque revê sua relação com o Rio*. São Paulo: Folha de São Paulo, Ilustrado F5. Domingo, 3 dez. 2006 c. Entrevista concedida a Luís Fernando Vianna.

_____. *Chico Buarque volta ao samba e comemora 30 anos de carreira*. São Paulo: Folha de São Paulo, 09 jan.1994 a. Entrevista concedida a Augusto Massi. Disponível em: <http://www.chicobuarque.com.br/texto/mestre.asp?pg=entrevistas/entre_09_01_94.htm>. Acesso em: 12 mar. 2013.

_____. *Chico quer ser um sambista que escreve*. São Paulo: Folha de São Paulo. 06 de out. 1994 b. Disponível em: <http://www.chicobuarque.com.br/texto/entrevistas/entre_06_10_94.htm>. Acesso em: 16 dez. 2012.

_____. *Diálogo entre Chico Buarque e Paul Auster abre festival de Nova York*. UOL, 18 abr. 2005 b. Entrevista concedida a Alejandra Villasmill. Disponível em: <http://www.chicobuarque.com.br/texto/mestre.asp?pg=entrevistas/entre_uol_180405.htm>. Acesso em: 28 fev. 2013.

_____. *Entrevista com Chico Buarque*. São Paulo: Estorvo: civilização encruzilhada, 2000 b. Entrevista a Bárbara Guimarães ARÁNYI.

_____. *Entrevista exclusiva*. 06-09 nov. 1998 a. Entrevista concedida ao Editor. Disponível em: <http://www.chicobuarque.com.br/texto/mestre.asp?pg=entrevistas/entre_exclusiva.htm>. Acesso em: 16 dez. 2012.

_____. *Entrevista TV Cultura*. 1976. Disponível em: <http://www.jobim.org/chico/search?order=DESC&rpp=10&sort_by=0&page=8&query=mulheres+de+atenas&etal=0> Acesso em 15 jun. 2013.

_____. *Já estou pegando o violão*. Rio de Janeiro: Revista Ocas, 24 jul. 2004. Entrevista concedida a Marcela Franco. Disponível em: <http://www.chicobuarque.com.br/texto/mestre.asp?pg=entrevistas/entre_ocas_240704.htm>. Acesso em: 23 fev. 2013.

_____. *O bruxo do Leblon: especial Chico Buarque*. São Paulo: Folha de S.Paulo, 28 mar. 2009 c. Entrevista a Sílvia Colombo. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq2803200907.htm>>. Acesso em: 16 jan. 2013.

_____. *O eterno mistério*. Revista Marie Claire, 1999. Entrevista a Carlos Calado. Disponível em: <http://www.chicobuarque.com.br/texto/mestre.asp?pg=entrevistas/marie_claire_99.htm>. Acesso em: 02 out. 2013

_____. *“O meu mundo é dos músicos.”* 11 ago. 2009 d. Entrevista concedida a Ana Cristina Leonardo. Disponível em: <<http://expresso.sapo.pt/chico-buarque-o-meu-mundo-e-o-dos-musicos=f530183>>. Acesso em: 22 jan. 2014.

_____. *O som do Pasquim*. Rio de Janeiro, O Pasquim, 1975. 27p. Entrevista concedida à equipe de O Pasquim. Disponível em: <http://www.chicobuarque.com.br/texto/mestre.asp?pg=entrevistas/entre_1976.htm>. Acesso em: 23 fev. 2013.

_____. *Sobre Benjamim*. Entrevista para a Folha de São Paulo, 02 dez. 1992 c. Entrevista concedida a Augusto Massi.

_____. *Triste é minha voz*. São Paulo: Folha de S. Paulo, 06 nov. 1998 b. Entrevista concedida a Pedro Sanches. Disponível em: <http://www.chicobuarque.com.br/texto/mestre.asp?pg=entrevistas/entre_voz.htm>. Acesso em: 28 fev. 2012.

HOLANDA, Sérgio Buarque de. *Sou apenas o pai de Chico*. Revista Manchete. 05 nov. 1966. Entrevista concedida a Roberto Garcia. Disponível em: <<http://www.jobim.org/chico/bitstream/handle/2010.2/303/CB3%20PrR%20039-60%202-2.jpg?sequence=2>>. Acesso em: 16 dez. 2012.

SOBRE O AUTOR:

ALBUQUERQUE, Pedro Wilson Carrano. *Chico Buarque e seus antepassados*. 15 mai. 2000. Disponível em: <<http://www.usinadeletras.com.br/exibelotexto.php?cod=188&cat=Ensaio>>. Acesso em: 28 set. 2011.

AMORIM, Alexandre. Brincando no quintal das palavras. In: Chico Buarque 60 anos. *Jornal do Brasil*, Caderno B, Rio de Janeiro, 13 jun 2004.

ARRUDA, Mariana Mendes. *Em cartaz, Chico Buarque: a adaptação do romance Benjamin para o cinema*. 2007. 100 f. Dissertação (Mestrado em Teoria da Literatura) – Programa de pós-graduação em Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2007. Disponível em: <http://www.bibliotecadigital.ufmg.br/dspace/bitstream/handle/1843/ECAP-73MFMF/disserta_o_mariana_arr.uda_em_cartaz_chico_buarque.pdf?sequence=1>. Acesso em: 23 mar. 2012.

AZEREDO, Genilda. Leite derramado, de Chico Buarque, e a memória em espiral. 2009. In: *Graphos*. João Pessoa, Vol 11, N. 1, p. 313-316 jun. 2009. Disponível em: <<http://periodicos.ufpb.br/ojs/index.php/graphos/article/viewFile/4241/3204>>. Acesso em: 25 ago. 2014.

AZEVEDO, Reinaldo. *Querem que eu fale a sério sobre o Jabuti do sambista Chico Buarque? Pois não! Então vamos lá*. 14 nov. 2010 às 17:31. Post de Reinaldo Azevedo no blog de Veja.com. Disponível em <<http://observatoriodacritica.com.br/wp-content/uploads/2011/01/8.-Post-de-Reinaldo-Azevedo-em-14.11.2010-com-comentarios-sobre-o-Jabuti.pdf>>. Acesso em: 24 jun. 2012.

_____. *Pergunta a Chico Buarque: “Seria a angústia da influência uma frescura?”* 13 jan. 2011 às 17:13. Post de Reinaldo Azevedo no blog de Veja.com. Disponível em: <<http://www.observatoriodacritica.com.br>>. Acesso em: 13 set. 2012.

BACHINI, Lucas. O ginógrafo de Francesco. In: DE CARLI, Ana Mery Sehbe & RAMOS, Flávia Brocchetto Ramos (Org.). *Palavra prima: As faces de Chico Buarque*. Caxias do Sul, RS: Educus, 2006, p. 21-47.

_____. “Renata Maria” ou a fenomenologia de um momento de sublime danação. In: FERNANDES, Rinaldo (Org.). *Chico Buarque: O poeta das mulheres, dos desvalidos e dos perseguidos*. São Paulo: Leya, 2013. p. 138-153.

BARBATO Jr., Roberto. Referências, homenagens e plágios. *Post de Roberto Barbato Jr.* 24 ago. 2013, Disponível em: <http://lapisimpreciso.blogspot.com.br/2013_08_01_archive.html>. Acesso em: 20 dez. 2014.

BARROS, Leila Cristina. *Desencontro: amor e feminino em Benjamin, de Chico Buarque*. 2001. 89 f. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) – Programa de Pós-Graduação em Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2001.

_____. *Desencontro: amor e feminino em Chico Buarque*. *Em tese*, Belo Horizonte, v.6. p. 203-210, Belo Horizonte, ago.2003. Disponível em: <http://www.letras.ufmg.br/poslit/08_publicacoes_pgs/Em%20Tese%2006/23-Leila.pdf>. Acesso em: 10 ago. 2012.

_____. *Urdidura fílmica na trama literária: os romances de Chico Buarque e as adaptações cinematográficas de Estorvo e Benjamin*. 2008. 167 f. Tese (Doutorado em Literatura comparada). - Programa de pós-graduação em Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2008.

BLOCH, Arnaldo. Chico Zsoze Kósta Buarque. *O Globo*, 2º caderno, 14 de setembro de 2003. p.1-2.

CARVALHO, Nilson Pereira de Carvalho. *O percurso literário da literatura de Chico Buarque*. 2008. 223 f. Tese (Doutorado em Estudos Literários) - Programa de Pós-graduação em Letras e Linguística, Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2008.

CASTELLO, José. O carrossel luminoso. In: FERNANDES, Rinaldo (Org.). *Chico Buarque do Brasil: textos sobre as canções, o teatro e a ficção de um artista brasileiro*. Rio de Janeiro: Garamond: Fundação Biblioteca Nacional, 2004, p. 73-82.

_____. Vazio que define o mundo. *O Globo*, Rio de Janeiro, 28 mar. 2009. Disponível em: <http://www.chicobuarque.com.br/critica/crit_leite_globo_cast.htm>. Acesso em: 20 set. 2013.

FARIA, Alexandre Garcia. *Chico Buarque: cidade-tempo*. In: *Literatura de subtração: a experiência urbana na ficção contemporânea*. 2008. 189 f. Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira) - Departamento de Letras, Pontifícia Universidade Católica, Rio de Janeiro, 1998. p. 111-143.

FARIAS, Sônia L. Ramalho de. Budapeste: as fraturas identitárias da ficção. In: FERNANDES, Rinaldo (Org.). *Chico Buarque do Brasil: textos sobre as canções, o teatro e a ficção de um artista brasileiro*. Rio de Janeiro: Garamond: Fundação Biblioteca Nacional, 2004. p. 387-408.

FISCHER, Luís Augusto. A Iracema de Chico. In: FERNANDES, Rinaldo (Org.). *Chico Buarque do Brasil: textos sobre canções, o teatro e a ficção de um artista brasileiro*. Rio de Janeiro: Garamond: Fundação Biblioteca Nacional, 2004. p. 285-296.

FONTES, Maria Helena Sansão. *Sem fantasia: masculino-feminino em Chico Buarque*. 2 ed. Rio de Janeiro: Graphia, 2003. p. 191.

GABRIEL, Glória Cristina Ferreira. *A recepção das músicas de Chico Buarque na ditadura militar: o universo feminino não cala, fala*. 2005. 164 f. Dissertação (Mestrado em História) - Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul - PUC-RS. 2005.

GIANNETTI, Eduardo. A vida desde o fim. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 28 mar. 2009. Disponível em: <http://www.chicobuarque.com.br/critica/crit_leite_fsp_giannetti.htm>. Acesso em: 24 mai. 2011

GIRON, Luís Antonio. *Chico bebe o leite amargo da mulher amada*. Disponível em: <<http://revistaepoca.globo.com/Revista/Época/0,,ERT66044-1522-66044-3934,00.html>>. Acesso em: 24 mai. 2011.

GONÇALVES, Marcos Augusto; BARROS E SILVA, Fernando de. Chico. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 18 mar. 1999.

HOMEM, Wagner. *Chico Buarque: História de canções*. São Paulo: Leya, 2009.

KASPARI, Tatiane & SARAIVA, Juracy Assman. Estratégias do processo narrativo e suas significações em Leite derramado. *Antares*, n. 5, Jan.-Jun. 2011. Disponível em: <<file:///C:/Users/User/Downloads/769-3139-1-PB.pdf>>. Acesso em: 12 jul. 2012.

KOHLRAUSCH, Regina. Leite derramado. *Navegações*, Porto Alegre: v. 2, n. 2, p. 176-186. Jul. 2009.

LEVINO, Rodrigo. Novo Chico Buarque dá saudades do velho. *Revista Veja*. 23 jul. 2011. Disponível em: <<http://veja.abril.com.br/noticia/entretenimento/novo-chico-buarque-da-saudade-do-velho>>. Acesso em: 06 abr. 2012.

MARTINS, Wilson. A imprecisão da literatura de amadores. *O Globo*. Rio de Janeiro, 10 fev. 1992. Disponível em: <http://www.chicobuarque.com.br/critica/crit_benj_martins.htm>. Acesso em: 21 jan. 2013.

MASSI, Augusto. [Crítica do livro Estorvo] *Revista Novos estudos Cebrap*. 1991. Disponível em: <<http://www.chicobuarque.uol.com.br/critica/critestomassi.htm>>. Acesso em: 21 nov. 2012.

MASSON, Celso & LEITE, Virginie. Gotas de inspiração. *Revista Veja*, 11 nov. 1998. Disponível em: <<http://www.jobim.org/chico/bitstream/handle/2010.2/481/CB3%20PrR%20003-90.pdf?sequence=1>>. Acesso em: 26 jun. 2013.

MENESES, Adélia Bezerra (Org.). *Chico Buarque de Holanda*. São Paulo: Abril Educação, 1980. 106 p.
 _____. *Figuras do feminino na canção de Chico Buarque*. São Paulo: Boitempo Editorial, 2000. 164 p.

NAME, Daniela. CHI60 Buarque. Segundo caderno. *O Globo*. Rio de Janeiro, 18 de junho de 2004. p. 12.
 Disponível em: <<http://www.jobim.org/chico/handle/2010.2/80>>. Acesso em: 28 ago. 2014.

NUNES, Benedito. *Folha de São Paulo*. São Paulo, 3 ago. 1991. Disponível em:
 <<http://chicobuarque.com.br>>. Acesso em: 05 out. 2012.

OLIVEIRA, Aloísio Barros de. Evocações machadianas em Leite derramado de Chico Buarque. *Revista Odisseia*, PpgEL/UFRN, nº 6, p. 1-8, 2010. ISSN 1983-243.

OLIVEIRA, Ana Maria Abrahão dos Santos. Entre a memória e a história: Leite derramado, de Chico Buarque de Holanda. ENCONTRO DO FÓRUM DE LITERATURA BRASILEIRA CONTEMPORÂNEA, 1, 2011, Rio de Janeiro: *Anais Poesia e Prosa: hoje, agora*. Rio de Janeiro: UFRJ, 2011.

OLIVEIRA, Joaquim Benedicto de. *A representação do universo feminino nas canções de Chico Buarque de Holanda*. 2002. 206f. Tese (Doutorado em Letras) - Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, Araraquara, 2002.

PARAIZO, Mariângela de Andrade. A cidade no espelho: breve recorte na obra de Chico Buarque. *Revista Alceu*, V.6, n. 11, p. 139-152, jul./dez. 2005.
Passando à História. Jornal do Brasil. Rio de Janeiro, 12 nov. 66. Disponível em:
 <<http://www.jobim.org/chico/bitstream/handle/2010.2/1001/CB3%20PrJ262-60.jpg?sequence=1>>.
 Acesso em: 22 mai. 2013.

PAULO, Laudicéia. “Eus” e “Outros”: A identidade e alteridade em Budapeste de Chico Buarque. 2007. 111 f. Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira e Teorias da Literatura) - Pós-Graduação em Letras, Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2007. p. 15-33.

PAZ, Ravel Giordano. O naufrago da rua Toth. *O eixo e a roda*, Belo Horizonte, v. 9/10, p. 15-33.
 Disponível em: <<http://www.lettras.ufmg.br/poslit>>. Acesso em: 14 de dez. 2014.

PEREIRA, Gil Carlos. *Estorvo*: uma alegoria sobre o homem moderno. *Vértices*, ano 4, n. 1, 2002. p. 27-31.

PERES, Ana Maria Clark. A França de Chico Buarque. *O eixo e a roda*: v. 18, n. 1, p. 15-36. Belo Horizonte: UFMG, 2009.

_____. A sabaença de Chico Buarque: um diálogo com Mário de Andrade. *Revista do Centro de Estudos Portugueses*, v. 31, p. 53-80, Belo Horizonte: UFMG, 2011.

_____. Chico Buarque e o futebol. *Aletria*, n. 2, v. 22. p. 11-28. Belo Horizonte: UFMG, 2012.
 Disponível em: <<http://www.periodicos.lettras.ufmg.br/index.php/aletria/article/view/3117/3066>>. Acesso em: 09 de dez. 2014.

_____. Chico Buarque, leitor de Dante. In: COLÓQUIO “DIÁLOGOS COM VIRGÍLIO E DANTE”, 1., Belo Horizonte: UFMG, 2012.

_____. Chico Buarque: um lugar êxtimo na cultura brasileira? In: SOUZA, Eneida Maria de; LAGUARDIA, Adelaine; MARTINS, Anderson (Org.). *Figurações do íntimo*: ensaios. Belo Horizonte: Autêntica, 2013. p. 96-97.

PERES, Tânia Maria de Matos. Estorvo, de Chico Buarque: uma leitura alegórica. In: CONGRESSO INTERNACIONAL DA ABRALIC, 12, 2011, Curitiba. *Centro, Centros: Ética. Estética*. Paraná: Universidade Federal do Paraná. Disponível em:
 <<http://www.abralic.org.br/download/anaiseventos/cong2011/AnaisOnline/resumos/TC0623-1.pdf>>. Acesso em: 25 mar. 2012.

- PERRONE-MOISES, Leyla. O leite derramado de Matilde. 2009. *Trópico (on-line)*. Disponível em: <<http://uol.com.br/tropicos/html/textos/3077>>. Acesso em: 23 mai. 2011.
- PESSOA, Marcelo. *Estorvo: uma crônica interrompida*. Revista eletrônica *História em reflexão*. Dourados, v. 2, n. 3, 2008.
- PIZA, Daniel. Tropismo literário. *Blog Daniel Piza*, 28 mar. 2009. Disponível em: <http://www.chicobuarque.com.br/critica/crit_leite_Blog_pizza.htm>. Acesso em: 23 mai. 2011.
- PÓLVORA, Hélio. Os bois de Chico Buarque: Crítica do livro *Fazenda Modelo*, de Chico Buarque. Rio de Janeiro: *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 08 jan.1975. Caderno B, p. 2. Disponível em: <<http://www.jobim.org/chico/bitstream/handle/2010.2/510/CB3%20PrJ018-70.jpg?sequence=1>>. Acesso em: 18 dez. 2012.
- PRADO, Elaine Laura Fernandes. *O discurso moderno em Budapeste*. 2007. 124 f. Dissertação (Mestrado em Literatura e Crítica literária). Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2007.
- REBELLO, Ilma da Silva. *O eu estilizado e o nós interdito: a crise de identidade em Estorvo, Benjamin e Budapeste*, de Chico Buarque. 2006. 189 f. Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira e Teorias da Literatura). Universidade Federal Fluminense, Rio de Janeiro, 2006.
- RIBEIRO, Amador Neto. *As cidades*. In: FERNANDES, Rinaldo (Org.). *Chico Buarque do Brasil: textos sobre as canções, o teatro e a ficção de um artista brasileiro*. Rio de Janeiro: Garamond, 2004. p. 167-171.
- RUFINO, Janaína de Assis. *As mulheres de Chico: uma análise modular de canções produzidas no período de ditadura*. 2006. 134 f. Dissertação (Mestrado em Estudos Linguísticos) – Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2006.
- RUFINO, Janaína de Assis; MARINHO, Janice Helena Silva de Resende Chaves; LANNA, Oiliam. *As minhas meninas: análise de estratégias discursivas em canções buarqueanas produzidas no período da ditadura militar*. 2011. 334 f., Tese (Doutorado em Estudos Linguísticos) – Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2006. Disponível em: <<http://hdl.handle.net/1843/DAJR-8MRG2K>>. Acesso em: 07 mai. 2012.
- SCHWARZ, Roberto. Brincalhão, mas não ingênuo. *Folha de São Paulo*. São Paulo, 28 mar. 2009.
- SALLES, Cecília Almeida. A literatura do Estorvo. In: FERNANDES, Rinaldo (Org.). *Chico Buarque do Brasil: Textos sobre as canções, o teatro e a ficção de um artista brasileiro*. Rio de Janeiro: Garamond: Fundação Biblioteca Nacional, 2004. p. 205-210.
- SECCHIN, Antonio Carlos. “As vitrines”: a poesia no chão. In: FERNANDES, Rinaldo (Org.). *Chico Buarque do Brasil: Textos sobre as canções, o teatro e a ficção de um artista brasileiro*. Rio de Janeiro: Garamond: Fundação Biblioteca Nacional, 2004. p. 179-183.
- SILVA, Maria Analice Pereira da. *Os mecanismos estéticos da modernidade em Estorvo e Benjamin*. 2000. 163 f. Dissertação (Mestrado em Literatura e Cultura) - Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2000.
- SOARES, Dith Baptista. *Do pedestal ao purgatório social: o discurso “com” e “sem” açúcar sobre o feminino no universo paratópico de Chico Buarque*. 2006. 138 f. Dissertação (Mestrado em Cognição e Linguagem) - Universidade Estadual do Norte Fluminense Darcy Ribeiro, Rio de Janeiro, 2006.
- SOUZA, Roseli Cerqueira Ribeiro de. *Os romances de Chico Buarque em uma ótica benjaminiana: os silêncios da memória*. 2002. 117 f. Dissertação (mestrado em Estudos Literários) – Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Espírito Santo, Vitória, 2002.
- TRAMONTINA, Mariana. Em novo disco, Chico Buarque narra suas crônicas em canções delicadas de gêneros diversos; veja faixa-a-faixa. *Uol Entretenimento*. Disponível em: <<http://musica.uol.com.br/ultmot/2011/07/14/em-novo-disco-chico-buarque-narra-suas-cronicas-em-cancoes-delicadas-de-generos-diversos-veja-faixa-a-faixa.jhtm>>. Acesso em: 13 ago. 2014.

- VALE, Sérgio. Deusas castas. In: *Discutindo literatura*. n 16, p. 21. São Paulo: Escala educacional, s/d.
- WERNECK, Humberto. *Tantas palavras: todas as letras*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006. 478 p.
- WISNICK, José Miguel. *O autor do livro (não sou eu)*. 2003 Disponível em: <http://www.chicobuarque.com.br/critica/crit_budapeste_wisnik.htm>. Acesso em: 23 abr. 2012.
- _____. *O artista e o tempo*. In: Chediak, Almir. *Chico Buarque: Songbook*. 2, Rio de Janeiro: Lumiar Editora, 1999. 223 p.
- _____. Afrossamba assombroso. *O Globo*. Rio de Janeiro, 28 jul. 2011. Disponível em: <<http://paginadoenock.com.br/jose-miguel-wisnik-o-chico-buarque-que-muitas-das-pessoas-querem-com-frisson-escutar-nao-e-o-chico-que-esta-diante-delas-agora>>. Acesso em: 20 jul. 2013.
- ZAPPA, Regina. *Cancioneiro Chico Buarque*. v.1:biografia = Songbook Chico Buarque, v.1. Coord. Geral Ana Lontra Jobim; coord. Musical Paulo Jobim; Organização, projeto gráfico e direção de arte Elianne Canetti Jobim; texto Regina Zappa; prefácio Lorenzo Mammi; versão para o inglês Renato Rezende. Rio de Janeiro: Jobim Music, 2008. 192 p.
- _____. *Para seguir a minha jornada*. Julio Silveira (Org.). Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2011. 608 p.
- ZILBERMAN, Regina. Não é conversa mole pra boi dormir. In: FERNANDES, Rinaldo (Org.). *Chico Buarque do Brasil: textos sobre as canções, o teatro e a ficção de um artista brasileiro*. Rio de Janeiro: Garamond: Fundação Biblioteca Nacional, 2004. p. 363-370.

GERAL

- ALENCAR, José Martiniano de. *Iracema*. Porto Alegre: L&PM, 2001. 143 p.
- _____. *Diva*. São Paulo: Núcleo, 1993. 96 p.
- AMADO, Jorge. *Mar morto*. 57 ed. Rio de Janeiro: Editora Record, 1978. 223 p.
- ANDRADE, Carlos Drummond de. *Nova Reunião: 19 livros de poesia*. v. 1. 3 ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1987. 420 p.
- ASSIS, Machado de. *D. Casmurro*. São Paulo: Editora Ática, 1997. 159 p.
- AUERBACH, Erich. *Dante: Poeta do Mundo Secular*. Trad. Raul Barbosa de Sá. Rio de Janeiro: Topbooks, 1997. 232 p.
- AUGÉ, Marc. *Não-Lugares: Introdução a uma antropologia da supermodernidade*. São Paulo: Papirus, 1994. 111 p.
- BACHELARD, Gaston. *A água e os sonhos: ensaios sobre a imaginação da matéria*. Trad. Antônio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1989. 208 p.
- BANDEIRA, Manuel. *Libertinagem*. 2 ed. São Paulo: Global, 2013. 122 p.

BARAFUNDA. Pano da costa: ponto rendinha. Disponível em:

<http://africapontoaponto.blogspot.com.br/2013/03/colecao-2013_9348.html> Acesso em: 26 set. 2013.

BARBOSA, Maria de Lourdes Dias Leite. *Luzia- homem*: força e delicadeza num romance trágico, 2002. p. 265-274. Disponível em:

<http://www.ceara.pro.br/acl/revistas/Colecao_Diversos/Panorama_Literario/ACL_Panorama_Literario_24_Luzia_homem_forca_e_delicadeza_num_romance_tragico_MARIA_DE_LOURDES_DIAS_LEITE_BARBOSA.pdf>. Acesso em: 25 fev. 2014.

BARBOSA, Orestes. *Samba*: sua história, seus poetas, seus músicos e seus cantores. Rio de Janeiro: Livraria Educadora, 1933. 212 p.

BARROS, José D'Assunção. *O campo da história*. Especialidades e abordagens. Petrópolis: Vozes, 2004. 220 p.

BATAILLE, Georges. *O erotismo*. Trad. Cláudia Fares. São Paulo: Arx, 2004. 440 p.

BAUDELAIRE, Charles. *As flores do mal*. 5 ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985. 658 p.

BECHARA, Evanildo. *Dicionário da língua portuguesa Evanildo Bechara*. 1 ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2011.

BELISÁRIO, Adriano. Raízes dos Buarques. *Revista de historia da biblioteca nacional*. Rio de Janeiro, 01 mar. 2010. Disponível em: <<http://buarqueumafamiliabrasileira.blogspot.com.br/>>. Acesso em: 26 set. 2012.

BENJAMIN, Walter. *Charles Baudelaire*: um lírico no auge do capitalismo. Obras escolhidas v.3. São Paulo: Brasiliense, 1994. 271 p.

_____. *Obras escolhidas I*: Magia e Técnica, Arte e Política. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. Prefácio de Jean Marie Gagnebin. São Paulo: Brasiliense, 1985. 256 p.

_____. Parque central. In: *Obras escolhidas III*: Charles Baudelaire — Um lírico no auge do capitalismo. São Paulo: Brasiliense, 1995. p. 151-181.

_____. *Passagens*. Organização Willi Bolle; colaboração na organização Olgária Chain Feres Matos; tradução do alemão Irene Aron; Tradução do francês Cleonice Paes Barreto Mourão. Belo Horizonte: Editora UFMG; São Paulo: Imprensa oficial do Estado de São Paulo, 2006. 1168 p.

_____. Sobre o conceito de história. In: *Obras escolhidas I*: Magia e técnica, arte e política. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. 1 ed. São Paulo: Brasiliense, 1987. p. 222-232.

BERMAN, Marshall. *Tudo o que é sólido desmancha no ar*: a aventura da modernidade. São Paulo: Companhia das Letras, 1996. 472 p.

BÍBLIA SAGRADA DE APARECIDA: Jubileu Áureo da Diocese de São João Del Rei. Aparecida do Norte: Ed. Santuário, 2006. 1920 p.

BONARES, Charles. À la garçon: comportamento feminino e MPB nos anos vinte. In: *Chiadofone blogspot*. Grandes armazéns do chiado. 20 de jul. de 2008. Disponível em: <<http://chiadofone.blogspot.com.br/2008/07/la-garonne-comportamento-feminino-e-mpb.html>>. Acesso em: 26 fev. 2015.

BORDO, Susan R. O corpo e a reprodução da feminidade: uma apropriação feminista de Foucault. In: JAGAR, Alison M. e BORDO, Susan (Org.). *Gênero, corpo, conhecimento*. Rio de Janeiro: Ed. Record, 1988, p. 19-31.

BORGES, Jorge Luís. *Ficções*. 3. Ed. São Paulo: Globo, 2001. 197 p.

_____. *Sete noites*. São Paulo: Max Limonad, 1983. 198 p.

BOURDIEU, Pierre. A escola conservadora: as desigualdades frente à escola e a cultura. *Educação em revista*, Belo Horizonte, n. 10, p.3-15, dez. 1989.

_____. *Los três estados do capital cultural*. Disponível em: <<http://sociologia.net/biblio/bordieu-LosTresEstadosdelCapitalCultural.pdf>>. Acesso em: 15 mai. 2012.

BRANDÃO, Ruth Silviano. *Mulher ao pé da letra: a personagem feminina na literatura*. Belo Horizonte: Secretaria Municipal de Cultura/Ed. UFMG, 1993. 321 p.

BRANDÃO LOPES, Ruth Silviano. A narrativa literária: um jogo de espelhos. *O eixo e a roda*, v. 21, n.1, p. 109-115, 2012. Disponível em: <http://periodicos.letras.ufmg.br/index.php/o_eixo_ea_roda/article/view/3440>. Acesso em: 15 nov. 2014.

BUENO, Ana Alice. *A gramática do descontínuo: uma leitura de Inácio, de Lúcio Cardoso*. 2007. 101 f. Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira) - Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2007.

CALVINO, Ítalo. *Se um viajante numa noite de inverno*. Trad. Nilson Moulin. São Paulo: Companhia das Letras, 1999. 280 p.

CANDIDO, Antonio. *O recado dos livros*. In: Recortes. 3 ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre o azul, 2004. p. 234-241.

CARDOSO, Lucio. *A crônica da casa assassinada*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1979. 536 p.

CARMO, Joana D'arc Santos de Oliveira. A figura feminina e o insólito no conto sibila, de Mendéz Ferrin. *Caderno Seminal Digital*. Ano 16, n. 14, v. 14, p. 32-43, 2010. Disponível em: <http://www.google.com.br/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=1&ved=0CCMQFjAA&url=http%3A%2F%2Fwww.epublicacoes.uerj.br%2Findex.php%2Fcadernoseminal%2Farticle%2Fdownload%2F10286%2F8082&ei=-DZCVeTFJOiMsQSEn4DICg&usq=AFQjCNGvkiPmmW0foipbVNex54-kkqI_0A>. Acesso em: 30 ago. 2013.

CASTELO BRANCO, Lúcia. *A traição de Penélope*, São Paulo: Annablume, 1994. 98 p.

CASTRO, Marilda de Sousa. Redesenhando a identidade. In: MENDES, Lauro Belchior (Org.). *Memórias do presente: Ensaio de literatura contemporânea*. Belo Horizonte: Pós-lit/FALE/UFMG, 2000. p. 115-130.

CHAVES, Ernani. A cabeça da Medusa (Sigmund Freud, 1940/1922). *Revista clínica e cultura*, n. 2, v. 2, p. 91-93, 2013. Disponível em: <<http://scholar.google.com.br/scholar?hl=pt-BR&q=cabelos+medusa&btnG=&lr>>. Acesso em: 19 fev. 2014.

CHEVALIER, Jean. *Dicionário dos símbolos*, 1990. São Paulo. Ed. José Olympio. 996 p.

COMPAGNON, Antoine. *O demônio da teoria: literatura e senso comum*. Tradução de Cleonice Paes Barreto Mourão, Consuelo Fortes Santiago. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2001. 303 p.

CORRÊA, Fernando Satt. *Crônicas musicadas de uma cidade: representações do Rio de Janeiro nas letras de música popular brasileira do século XX*. 2009. 126 f. Monografia (Bacharelado em Comunicação Social, habilitação em Jornalismo) - Faculdade de Comunicação Social, Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2009.

COSTA, Ana Maria Medeiros Costas. Marcas invisíveis. *Scientific American: Mente cérebro: psicologia, psicanálise, neurociência*. Janeiro de 2008. Disponível em: <http://www2.uol.com.br/vivermente/reportagens/marcas_invisiveis.html>. Acesso em: 22 set. 2013.

CURY, Maria Zilda Ferreira. Novas Geografias narrativas. *Letras de Hoje*. Porto Alegre, v. 42, n. 4, p. 7-17, dez. 2007.

- DÄLLENBACH, Lucien. *El relato especular*. Trad. Ramón Buenaventura. Madrid: Rogar, 1991. 232 p.
- DAMIÃO, Carla Milani. Pequena incursão sobre as imagens femininas nos escritos benjaminianos. *Artefilosofia*, Ouro Preto, n. 4, p. 54-60, 2008.
- DEBOIS, Phillipe. *O ato fotográfico e outros ensaios*. Trad. Marina Appenzeller. Campinas: Papirus, 1993. 362 p.
- DEBORD, Guy. *A sociedade do espetáculo*. Rio de Janeiro: Ed. Contraponto, 1997. 240 p.
- DEL PRIORE, Mary. *Ao sul do corpo: condição feminina, maternidades e mentalidades no Brasil colônia*. São Paulo: Ed. UNESP, 2009. 302 p.
- _____. *Corpo a corpo com a mulher*. São Paulo: Ed. SENAC, 2000. 108 p.
- DUARTE, Eduardo Assis. Mulheres marcadas: literatura, gênero e etnicidade. *Scripta*, Belo Horizonte, v. 3, n. 25, p. 63-78, 2009.
- DUMOULIÉ, Camille. *Medusa in Myth and Literary History*. Disponível em: <http://www.english.illinois.edu/maps/poets/a_f/bogan/medusamyth.htm>. Acesso em: 06 ago. 2013.
- ERICEIRA, Ronald. O discurso das marchinhas carnavalescas e as relações de gênero no Rio de Janeiro (1930-1940). *Cadernos de linguagem e sociedade*, v. 2, n. 13, p. 84-101, 2012. Disponível em: <<http://www.red.unb.br/index.php/les/article/view/7874/6022>>. Acesso em: 20 jun. 2013.
- FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Dicionário Aurélio básico da língua portuguesa*. 1 ed. Rio de Janeiro: Nova fronteira, 1988.
- FREITAS, Luiz Alberto Pinheiro de. Eu não amo; é ela que o ama! In: MONTENEGRO, Fernanda et al. *Quem é Capitu?* SCHPREJER, Alberto (Org.). Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2008. p. 127-131.
- FONTES, Maria Helena Sansão. *Sem fantasia: masculino e feminino em Chico Buarque*. 2 ed. Rio de Janeiro: Graphia, 2003. 191 p.
- FREUD, S. O estranho (1919). In: _____ *Obras psicológicas completas*. Edição standard brasileira. Tradução: Jaime Salomão. v. 17 (1917-1919). Rio de Janeiro: Imago, 1976. p. 273-318.
- GAGNEBIN, Jeane Marie. Prefácio: Walter Benjamin ou a história aberta. In: *Obras escolhidas*. Vol. 1. Trad. Sérgio Paulo Rouanet, 3 ed. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1987. p. 17-19.
- GALLOP, Jane. *Reading Lacan*. Ithaca/London: Cornell University Press, 1985. 200 p.
- GAMA, Basílio. *O Uruguai*. Disponível em: <<http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/bn00094a.pdf>>. Acesso em: 15 mai. 2014.
- HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. 9 ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2004. 102 p.
- HANCIAU, Núbia Jacques. Escrituras e migrações. In: Walty, I. L.C, CURY, M.Z.F & ALMEIDA, S.R.G. (Org.) *Mobilidades Culturais: agentes e processos*. 1.ed. Belo Horizonte: Veredas & cenários, 2009. Disponível em: <http://www.hanciau.net/arquivos/Escrituras_e_migracoes_-_Coloquio_Mobilidades_Culturais_-_UFMG--_2006.pdf>. Acesso em: 23 mai. 2012.
- HAUDENSCHILD, André Rocha Leite. *O denço que a nega tem: representações de gênero e raça em Dorival Caymmi*. CONGRESSO LUSO-AFRO-BRASILEIRO DE CIÊNCIAS SOCIAIS, 11: Diversidade e (Des)Igualdades. Salvador, 2011. Disponível em: <http://www.xiconlab.eventos.dype.com.br/resources/anais/3/1306347527_ARQUIVO_ODENGOQUE_ANEGATEMAndreRochaLeiteHaudenschild.pdf>. Acesso em: 25 jun. 2013.

HAZIN, Elisabeth. *O aproveitamento de resíduos literários em Grande Sertão: Veredas*. 2007. Disponível em: <<http://periodicos.bce.unb.br/index.php/cerrados/article/viewFile/8374/6370>>. Acesso em: 10 jun. 2014.

HELENA, Lucia. *A solidão tropical: o Brasil de Alencar e a Modernidade*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2006. 239 p.

HOLANDA, Sérgio Buarque de. *Raízes do Brasil*. 26 ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1996. 200 p.

HOUAISS, Antônio. *Dicionário Houaiss Conciso*. Instituto Antônio Houaiss (Org.), Editor responsável Mauro de Salles Villar. São Paulo: Moderna, 2011.

KANGUSSU, Imaculada. O último limiar. *Cadernos benjaminianos*, p. 1-13, 2013. Disponível em: <<http://www.lettras.ufmg.br/cadernosbenjaminianos/data1/arquivos/04%20Imaculada%20Kangussu.pdf>>. Acesso em: 19 ago. 2014.

KERN, Daniela. Charlie Baudelaire e o palácio de Cristal: Repercussões contemporâneas da transparência na paisagem. In: *Palíndromo*, Teoria e História da Arte, 2011, n. 6. p. 77-91. Disponível em: <http://ppgav.ceart.udesc.br/revista/edicoes/6_teor%C3%ADa_hst_arte/PALINDROMO_6_artigo_3.pdf>. Acesso em: 15 jan. 2015.

KRISTEVA, Júlia. *Estrangeiros para nós mesmos*. Trad. Maria Carlota Gomes: Rio de Janeiro: Rocco, 1994. 205 p.

_____. *Introdução à Semanálise*. São Paulo. Editora Perspectiva, 2005. 199 p.

LACAN, Jacques. O estádio do Espelho como Formador da Função do [Eu] tal qual ela nos é revelada na experiência psicanalítica (1948/1949) In: *Cadernos de Lacan*. 1ª parte. Publicação não-comercial. Documento Interno da Associação Psicanalítica de Porto Alegre. Sem data.

LEÃO, Jaqueline Oliveira. Migrações do eu: recurso a autoficção de Sérgio Kokis. Belo Horizonte: *Aletria*, n.3, v. 22, set.-dez. 2012, p. 187. Disponível em: <<http://periodicos.lettras.ufmg.br/index.php/aletria/article/view/3858/3801>>. Acesso em: 20 mai. 2012.

LEMINSKI, Paulo. *Metamorfose: uma viagem pelo imaginário grego*. São Paulo: Iluminuras, 1994. 72 p.

LISPECTOR, Clarice. As águas do mundo. In: *felicidade clandestina*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998. p. 144-145.

LLANSOL, Maria Gabriela. *Onde vais drama-poesia?* Lisboa: Relógio D'Água, 2000. 230 p.

MACEDO, Joaquim Manuel de. *A Moreninha*. 30. ed. São Paulo: Ática, 1991. 118 p.

MATOS, Gregório de. *Obra poética*. Edição James Amado e notas de Emanuel de Araújo. 2 v. Rio de Janeiro: Record, 1990. 1312 p.

MATOS, Júlia Silveira. *Cartas trocadas: Sérgio Buarque de Holanda e os bastidores da Revista Klaxon*, 2010. Disponível em: <http://repositorio.furg.br:8080/jspui/1/784_30/08/2012>. Acesso em: 25 nov. 2014.

MATOS, Maria Zilda & FARIA, Fernando A. *Melodia e sintonia em Lupicínio Rodrigues: O feminino, o masculino e suas relações*. 2 ed. Bertrand Brasil: Rio de Janeiro, 1999. 178 p.

MISSAC, Pierre. *Passagem de Walter Benjamin*, São Paulo: Iluminuras, 1998. 255 p.

MORAES, Vera Lúcia Albuquerque de. A criança, a mulher e o mar: rituais de cura em Clarice Lispector. *Aletria*, n. 2, v. 20, p. 57-65, mai.-ago. 2010. Disponível em: <http://www.lettras.ufmg.br/poslit/08_publicacoes_pgs/Aletria%2020/n%202/04-Vera%20Moraes.pdf>. Acesso em: 26 jun. 2014.

MOSSI, Cristian Poletti. *Vestes incorporadas: possíveis leituras da obra para o trabalho de Cláudia Casarino*. COLOQUIO DE MODAS. Universidade Federal de Santa Maria. 2008. Disponível em: <http://www.coloquiomoda.com.br/anais/anais/4-Coloquio-de-Moda_2008/42489.pdf>. Acesso em: 30 abr. de 2014.

NIETZSCHE, F. (2005), “Genealogia da moral: uma discussão”. In: Leila Navarro de Santana. Memória: Construção Sangrenta. *Revista Eletrônica em Ciências Humanas - Conhecimento e Sociedade*, n. 6. Rio de Janeiro: UNIRIO. Disponível em: < www.unirio.br/morpheusonline/Leila%20Navarro.htm>. Acesso em: 24 nov. 2013.

OLÍMPIO, José. *Luzia-homem*. 9 ed. São Paulo: Ática, 1983. 225 p.

OLIVAL, Moema de Castro e Silva. Intertextualidade ou plágio? Considerações teórico-práticas. *Revista Signótica*. v. 2, n. 1, 153-161, jan./dez. 1990. Disponível em: <<http://www.revistas.ufg.br/index.php/sig/article/view/7228/5120>>. Acesso em: 25 fev. 2013.

OLIVEIRA, Marina Trench de. Cabelos: da etologia ao imaginário. *Revista Brasileira de Psicanálise*. São Paulo, v. 41, n. 3, p. 135-145, set. 2007. Disponível em: <http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?pid=S0486-641X2007000300012&script=sci_arttext&tlng=en>. Acesso em: 15 ago. 2013.

OSTROWER, Fayga. *Universo da arte: 1920-2001*. Edição comemorativa. 24 ed. Rio de Janeiro: Elsevier, 2004. 385 p.

OTTE, Georg. *Linha, choque e mônada: tempo e espaço na obra tardia de Walter Benjamin*. 277 f. Tese (Doutorado em Literatura Comparada) – Programa de Pós-graduação em Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 1994.

_____. Rememoração e citação em Walter Benjamin. *Revista de estudos de literatura*. Belo Horizonte, v.4, p. 211-223, out. 1996. Disponível em: http://www.letras.ufmg.br/poslit/08_publicacoes_txt/ale_04/ale04_go.pdf. > Acesso em: 20 de mar. 2013.

OTTE, Georg & VOLPE, Miriam Lídia. Um olhar constelar sobre o pensamento de Walter Benjamin. In: *Fragmentos*, n. 18, p. 35-47, Florianópolis, Jan.-Jun. de 2000. Disponível em: <<http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=3493376>>. Acesso em: 07 mai. 2012.

OVÍDIO, *Metamorfoses*. Trad. Bocage. São Paulo: Hedra, 2007. 234 p.

PENIDO, Stella. *Walter Benjamin: a História como Construção e Alegoria*. s/d. Disponível em: <http://www.oquenosfazpensar.com/adm/uploads/artigo/walter_benjamin: a historia como construcao e alegoria/n1stella_Walter_Benjamin.pdf>. Acesso em: 25 fev. 2015.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. *O Novo Romance Francês*. São Paulo, Coleção Burity, 1966. 161 p.

_____. Prefácio. In: DURAS, Marguerite. *O amante*. São Paulo: Cosac Naif, 2007.

PESAVENTO, Sandra Jatahy. Muito além do espaço: por uma história cultural do urbano. *Estudos históricos*, Rio de Janeiro, v. 8, n. 16, p. 279-290, 1995 a.

_____. Relação entre história e literatura e representação das identidades urbanas no Brasil (Séculos XIX e XX). *Anos 90*, Porto Alegre, n. 4, p. 115-127, dez. 1995 b.

_____. *O imaginário da cidade: visões literárias do urbano*. Porto Alegre: Ed. UFRGS, 1999. 393 p.

PESSOA, Fernando. *Poemas de Ricardo Reis*. Coleção Biblioteca Nacional. São Paulo: Ed. Atlântico Press. s/d. Disponível em: <https://books.google.com.br/books?id=OHJPAgAAQBAJ&printsec=frontcover&hl=pt-BR&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false>. Acesso em: 20 ago. 2013.

PIGLIA, Ricardo. *Tres propuestas para el próximo milenio - y cinco dificultades*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2001. 80 p.

PISTOLATTE, Michelângelo. *Divisão e multiplicação do espelho, 1975-1978*. Moldura e espelho, 150 x 80 cm, Menil Collection, Boston. Apud. Ineselo69.blogspot. Disponível em: <<http://ineselo69.blogspot.com.br/2010/12/michelangelo-pistoletto.html>>. Acesso em: 09 out. 2014.

PLASTINO, Carlos Alberto. Os horizontes de Prometeu. Considerações para uma crítica da modernidade. In: *Physis*. Ver. Saúde Coletiva, Rio de Janeiro, v. 6, n. 1, p. 195-216, 1996. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/physis/v6n1-2/10.pdf>>. Acesso em: 13 fev. 2014

PLATÃO. Fedro. Trad. J. Ribeiro Ferreira. Lisboa: Verbo, 1973.

PRADO, Danda. *Ser esposa: a mais antiga profissão*. São Paulo: Brasiliense, 1979. 334 p.

QUEIROZ, Dinah Silveira de. *A Muralha*. Rio de Janeiro: Record, 2000. 416 p.

RABAN, Jonathan. *Soft city: a psychological handbook for urban survive*. London: The harvill press, 1974. 246 p.

RAZIN, Elizabeth. *O aproveitamento de resíduos literários em Grande Sertão Veredas*. 2008. Disponível em : <<http://periodicos.unb.br/index.php/cerrados/article/viewFile/8374/6370>>. Acesso em: 20 jan. 2015.

ROSA, Guimarães. *Grande Sertão: Veredas*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001. 624 p.

SANT'ANNA, Afonso Romano de. *O canibalismo amoroso: O desejo e a interdição em nossa cultura através da poesia*. 2 ed. São Paulo: Brasiliense, 1985. 322 p.

SANTIAGO, Silviano. Uma linhagem esquisita. In: MONTENEGRO, Fernanda et al. *Quem é Capitu?* SCHPREJER, Alberto (Org.). Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2008. p. 83-98.

SANTOS, Milton. *Metamorfose do espaço habitado: fundamentos teóricos e metodológicos da geografia*. São Paulo: HUCITEC, 1991. 136 p.

_____. *Espaço e método*. São Paulo: Nobel, 1992. 88 p.

SCHMIDT, Rita Terezinha. O fim da inocência: medusas de ontem e de hoje. *Signs: Journal of Women in Culture and Society*, n. 1. v. 7. p. 95-111, 1981. Disponível em: <<file:///C:/Users/User/Downloads/443-1350-1-PB.pdf>>. Acesso em: 30 out. 2014.

SCHNEIDER, Michel & FRANCO, Luiz Fernando P. N. *Ladrões de palavras: ensaio sobre o plágio, a psicanálise e o pensamento*. Campinas: Ed UNICAMP, 1990. 503 p.

SCHWARZ, Roberto. Posfácio de O nome do bispo. In: TAVARES. Zulmira Ribeiro, *O nome do bispo*. São Paulo: Brasiliense, 1992. 184 p.

SEEMAN, John. O espaço da memória e a memória do espaço: algumas reflexões sobre a visão espacial nas pesquisas sociais e históricas. *Revista da Casa da Geografia de Sobral*, v. 4/5, p. 43-53, 2002/2003.

SIGNIFICADO DOS NOMES. 2012 . Disponível em:

<<http://www.significado.origem.nom.br/nomes/matilde.htm>> Acesso em: 28 abr. 2012.

_____. 2013. Disponível em:< <http://www.terra.com.br/esoterico/anjos/anjos/anjo46.htm>> Acesso em: 15 jun. 2013.

SILVA, Márcio Seligman. Double Bind: Walter Benjamin: A tradução como modelo de criação absoluta e crítica. In: *Leituras de Walter Benjamin*. SILVA, Seligman Silva (Org.). São Paulo: Annablume, 2007. p. 17-50.

SÜSSEKIND, Flora. Escalas e ventríloquos. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 23 jul. 2000, p. 4- 11. Caderno Mais!

TEIXEIRA, Níncia Cecília Ribas Borges. *Crônicas de Machado de Assis e Lima Barreto: a cidade e as letras*. 2010. Disponível em:

<https://www.google.com.br/search?newwindow=1&biw=1366&bih=657&q=cronicas+de+machado+de+assis+e+Lima+Barreto%3A+a+cidade+e+&oq=cronicas+de+machado+de+assis+e+Lima+Barreto%3A+a+cidade+e+&gs_l=serp.12...283686.332358.0.334918.122.73.7.0.0.7.589.10591.0j7j27j7j0j1.42.0.mse.dr...0...1c.1.64.serp..100.22.4246.dUEIUFjV9R4>. Acesso em: 28 ago. 2013.

VERNANT, Jean- Pierre. *A morte no espelho, figuração do outro na Grécia antiga: Artemis e Gorgó*. Rio de Janeiro: J. Zahar, 1985. 46 p.

VIANNA, Hermano. *O mistério do samba*. 6 ed. Rio de Janeiro: Zahar/UFRJ, 1996. 194 p.

VIANNA, Lúcia Helena. *Cenas de amor e morte na ficção brasileira: o jogo dramático da relação homem/mulher na literatura*. Niterói: EdUFF, 1999.196 p.

VIDAL & SOUSA, Candice. Brasileiros e brasileiras: gênero raça e espaço para a construção da nacionalidade em Cassiano Ricardo e Alfredo Ellis Jr. *Cadernos de Pagu*, v. 6, n. 7, p. 83-108, 1996.

VILLAÇA, Nízia. *A edição do corpo: tecnociência, artes e moda*. Barueri: Estação das Letras Editora, 2007. 272 p.

WOODWARD, Kathrym. Identidade e diferença: uma introdução teórica e conceitual. In: SILVA, Tomaz Tadeu da (Org.). *Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais*, 2000. p. 2-76.

SITES

CHICO BUARQUE. Desenvolvido por Wagner Homem. Apresenta produtos e serviços oferecidos por várias fontes e pesquisadores. Disponível em: <<http://www.chicobuarque.com.br/>>. Acesso em: 20 ago. 2013.

ACERVO CHICO Buarque de Holanda. Desenvolvido pelo Instituto Antonio Carlos Jobim. 2010. Disponível em:< <http://www.jobim.org/chico/>> Acesso em 20

CANÇÕES

ALVES, Ataulfo & LAGO, Mario. *Ai, que saudades da Amélia*. 1942. Intérprete: Mario Lago. Disponível em: <http://letras.mus.br/mario-lago/377002/>. Acesso em: 27 jun.2014.

BABO, Lamartine. *Hino do carnaval brasileiro*. 1939. Intérprete: Lamartie Babo. Disponível em: < <http://letras.mus.br/marchinhas-de-carnaval/473883/>>. Acesso em: 05 ago. 2014.

_____. *O teu cabelo não nega*. 1929. Intérprete: Lamartini Babo. Disponível em: <<http://letras.mus.br/marchinhas-de-carnaval/473883/>>. Acesso em: 05 ago. 2014.

BARBOSA, Adoniran. *Apaga o fogo Mané*. 1956. Intérprete: Adoniran Barbosa. Disponível em: <<http://letras.mus.br/adoniran-barbosa/559067/>> Acesso em: 28 jul. 2014.

BARCELOS, Alcebíades & MARÇAL, Armando. *Madalena*. 1942. Intérprete: Alcebíades Barcelos. Disponível em: <https://www.google.com.br/?gws_rd=ssl#q=Madalena+-+Bide+e+Armando+Mar%C3%A7al+letra> , Acesso em: 27 jul. 2014.

BRAGUINHA. Antônio Almeida. *A morena é a tal*. 1947. Intérprete: Braguinha. Disponível em: <<http://musica.com.br/artistas/braguinha/m/a-mulata-e-a-tal/letra.html>> . Acesso em: 05 ago. 2014.

CAYMMI, Dorival. *A vizinha do lado*. 1944. Intérprete: Dorival Caymmi. Disponível em: <<http://letras.mus.br/dorival-caymmi/45583/>>. Acesso em: 05 ago. 2014.

_____. *Dora*. 1941. . Disponível em: <<http://letras.mus.br/dorival-caymmi/45583/>>. Acesso em: 05 ago. 2014.

_____. *No tabuleiro da baiana*. 1936. Intérprete: Carmen Miranda. Disponível em: <<http://letras.mus.br/dorival-caymmi/45583/>>. Acesso em: 05 ago. 2014.

_____. *O mar*. 1957. Intérprete: Dorival Caymmi. Disponível em: <<http://letras.mus.br/dorival-caymmi/45583/>>. Acesso em: 05 ago. 2014.

_____. *Rosa*. 1941. Intérprete: Dorival Caymmi. Disponível em: <<http://letras.mus.br/dorival-caymmi/45583/>>. Acesso em: 05 ago. 2014.

_____. *Vatapá*. 1942. Intérprete: Carmen Miranda. Disponível em: <<http://letras.mus.br/dorival-caymmi/45583/>>. Acesso em: 05 ago. 2014.

FILHO, André. *O meu amor tem*. 1930. Intérprete: André Filho. Disponível em: <<http://letras.mus.br/carmen-miranda/1716564/>> Acesso em: 05 ago.2014.

MADI, Tito. *Balanço zona sul*, 1962. Intérprete: Tito Madi. Disponível em: <<https://ouvirmusica.com.br/wilson-simonal/49349/>>. Acesso em: 08 ago. 2014.

MENESCAL, Roberto & BÔSCOLI. *Rio*. 1963. Intérprete: Roberto Menescal. Disponível em: <<http://letras.mus.br/roberto-menescal/1130066/>> Acesso em: 03 ago. 2014.

MESQUITA, Custódio. *Por amor desse branco*. 1933. Intérprete: Custódio Mesquita. Disponível em: <http://www.carmen.miranda.nom.br/grv_193.html> Acesso em: 06 ago. 2014.

RODRIGUES, Lupicínio. *Coquetel de sofrimento*, 1947. Intérprete: Lupicínio Rodrigues. Disponível em: <http://www.letras.com.br/#!/lupicinio-rodrigues/coquetel-de-sofrimento>. Acesso em: 24 jun. 2014.

RODRIGUES, Lupcínio & GONÇALVES, Alcides. *Quem há de dizer*. 1948. Intérprete: Lupicínio Rodrigues. Disponível em: <http://www.paixaeromance.com/40decada/quem_ha_de_dizer/h_quem_ha_de_dizer.htm> . Acesso em: 26 jul. 2014.

RODRIGUES, Lupicínio. *Rainha do show*. 1954. Intérprete: Lupicínio Rodrigues. Disponível em: <<http://letras.mus.br/dorival-caymmi/45583/>> Acesso em: 04 ago. 2014.

_____. *Sozinha*. 1949. Intérprete: Lupicínio Rodrigues. Disponível em: <http://letras.mus.br/lupcinio-rodrigues/1523055/>. Acesso em: 24 jun. 2014.

ROSA, Noel. *Eu sei sofrer*, 1937. Intérprete: Noel Rosa. Disponível em: <http://letras.mus.br/noel-rosa-musicas/1117662/> Acesso em: 26 jun. 2014.

_____. *Mentiras de mulher*. 1932 a. Intérprete: Noel Rosa. Disponível em: <http://letras.mus.br/noel-rosa-musicas/1117662/>. Acesso em: 26 jun. 2014.

_____. *Mulher indigesta*. 1932 b. Intérprete: Noel Rosa. Disponível em: <http://letras.mus.br/noel-rosa-musicas/1117662/>. Acesso em: 26 jun. 2014.

_____. *Vou te repar*. 1930. Intérprete: Noel Rosa. Disponível em: <http://www.carmen.miranda.nom.br/grv_193.html> Acesso em: 26 jun. 2014.

FILMES

O LIVRO de cabeceira. Direção: Peter Greenaway. França/Holanda/Inglaterra/Japão: Films Productions, em associação com Channel Four Films, Studio Canal Plus, De Lux Prods, 1996. 126 min,