

A PROBLEMÁTICA DO FEMININO NA LÍRICA DE CHICO BUARQUE

Marcela Ulhôa Borges Magalhães (UNESP/Araraquara; CAPES)

Introdução

O objeto de estudo sobre o qual recai nosso olhar é a poética de Chico Buarque de Holanda. Encantou-nos a possibilidade de lançar a um autor e compositor aparentemente popular um olhar sistematicamente poético. Partindo do pressuposto de que o texto também é construído pelo leitor, nosso trabalho irá desautomatizar o olhar que, em geral, recai sob letras de canção da música popular brasileira, com o fim de desvendar uma poética essencialmente verbal na obra de Chico Buarque.

O termo *canção*, consoante aos estudos semióticos de Luiz Tatit, implica numa classe de linguagem, a qual não deve ser abordada unicamente pelos princípios da Teoria Literária, tampouco pelos da Teoria Musical, pois se constitui por meio do casamento entre letra e música, que convivem numa relação de eterna compatibilidade. Para estudar o sentido da canção sem mutilá-lo, tornou-se fundamental o desenvolvimento de uma semiótica da canção, a qual considera essa classe de linguagem em sua natureza mútua, apontando as devidas correspondências entre letra e música.

Entretanto, neste trabalho, nossas indagações cercam somente a esfera da letra, motivo pelo qual deixamos claro que não temos como pretensão desnudarmos o sentido da canção como um todo, mas somente da parcela verbal que a engendra. Esse estudo legitima-se ao passo que acreditamos no valor poético intrínseco de muitas letras de canção brasileiras, especialmente no que diz respeito à obra de Chico Buarque, que potencializa de sentido suas letras, as quais, através de um olhar que as desautomatiza do todo da canção, tornam-se verdadeiros poemas. A sonoridade das canções de Chico Buarque não é tributo apenas da melodia, mas do trabalho com a palavra, que é lapidada de modo a construir verdadeiros poemas. Propomos, aqui, um estudo da letra, observando como se dá seu estilo e seu requinte literário, de forma a demonstrar que se assumem, tranquilamente, como poemas.

1- Poeta das imagens

Ezra Pound, em seu ABC da literatura, distingue três espécies diferentes de poesia, que nomeia de molopéia, fanopéia e logopéia (POUND, 2001, p. 63). A melopéia é aquela que potencializa a qualidade musical dos vocábulos acima e além de seus significados; a fanopéia recorre à imaginação visual ao explorar as imagens poéticas ilimitadamente; enquanto a logopéia é a *dança do intelecto entre as palavras*. Chico Buarque é um poeta completo, pois mobiliza essas três instâncias em sua obra, no entanto, preocupa-se, *a priori*, com as imagens.

Antes de quaisquer debates teóricos, faz-se essencial esclarecer dois conceitos terminológicos que serão bastante explorados adiante. Trata-se dos termos figura e imagem poética. É comum encontrar as duas expressões como sinônimas, já que, de fato, são muito semelhantes, no entanto, não as utilizaremos indiscriminadamente. Por figuras, entendemos unidades semióticas do mundo natural que recobrem discursos temáticos; enquanto por imagem poética, entendemos um conceito muito mais genérico e abrangente; não só figuras são mobilizadas para criar uma imagem, mas diversos recursos como sonoridade (rimas, assonâncias, aliterações), métrica, disposição gráfica das palavras, o branco da página dentre outros elementos contribuem para engendrar a imagem poética.

Como matéria-prima para a poesia, Chico Buarque tem as imagens da realidade, mas a criação literária só acontece, de fato, no momento em que a realidade é transformada pela palavra poética, a qual reorganiza o real, convertendo-o em imagens que não devem obedecer mais à ordem do mundo exterior, e sim ao código semântico do texto literário, que exige apenas verossimilhança interna. As imagens buarquianas são potencializadas ao máximo grau possível, já que subvertem a realidade de modo a desautomatizar o olhar do leitor, com a finalidade única de sensibilizá-lo para a poesia.

O poético não está naquilo que se diz, mas, sobretudo, no modo de dizer. Os temas e motivos poéticos são sempre os mesmos, pois conduzem, pela universalidade que lhes é intrínseca, ao real, já que sempre buscam inspiração na essência humana. É o trabalho sobre a expressão, no entanto, que particulariza cada discurso, diferenciando-o de tantos outros que tratam sobre o mesmo tema. A manipulação de figuras pertence tanto ao plano de conteúdo, como também ao plano da expressão textual. Em geral, o conteúdo de

um poema poderia ser dito tranquilamente por meio da linguagem referencial, e sem dúvida, seria muito mais facilmente compreendido. O poeta, no entanto, não pretende transmitir informações, mas provocar um efeito estético a ser apreendido pelo leitor. Nesse sentido, Hjelmslev já apontava ser um grande erro separar o plano do conteúdo do plano da expressão, já que essas duas grandezas pressupõem-se e só existem enquanto correlacionadas:

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

Suponhamos o seguinte programa narrativo: um sujeito disjuncto de um objeto investido de um valor como, por exemplo, o poder (GREIMAS *et* COURTÉS, 2008, p. 211) . Até então, temos uma estrutura absolutamente genérica, a qual poderá ser figurativizada de diversas maneiras e por meio de diversos textos, como o literário, o cinematográfico, o televisivo etc. Há, dessa forma, muitas maneiras de contar a mesma história. Até então já sabemos *o que* será dito, falta-nos, agora, descobrir *como* o sujeito da enunciação irá dizer. O objeto valor pode ser um automóvel, uma mulher, um cargo na empresa etc. Conforme a coerência interna do texto, são as escolhas do sujeito da enunciação que revestirão as estruturas narrativas com figuras do mundo natural, instalando percursos figurativos no discurso.

Se essas isotopias revelam, de fato, as escolhas do sujeito da enunciação, estão intimamente relacionadas ao modo de dizer poético. De acordo com Roman Jakobson, “A função poética projeta o princípio de equivalência do eixo de seleção sobre o eixo de combinação.” (JAKOBSON, 1969, p. 130). A seleção é realizada com base na equivalência, semelhança, dessemelhança, sinonímia e antonímia, enquanto a combinação pauta-se na contiguidade. Inicialmente, o poeta precisa selecionar os constituintes de seu discurso para, só depois, combiná-los poeticamente. É como no quebra-cabeça: primeiro, devemos selecionar as peças que possuem certa relação para, depois, combiná-las, de modo a formar uma tela com significado. Por mais que a figuratividade esteja relacionada ao campo semântico, do conteúdo, o fato de haver uma seleção de figuras já denuncia um processo de escolhas, que, sem dúvida, reflete o modo de dizer do poeta, mais precisamente, seu estilo. Nesse sentido, Jakobson novamente pontua: “Em poesia, não apenas a sequência fonológica, mas, de igual maneira, qualquer sequência de unidades semânticas tende a construir uma equação.” (JAKOBSON, 1969, p. 149).

As letras de canção, durante longo período, não eram bem aceitas dentro dos estudos literários. Hoje, apesar de a situação ter progredido bastante, ainda existem alguns preconceitos e rejeições quando lançamos um olhar poético sobre as letras de canção, tal qual foi o propósito de nosso trabalho. Todas as considerações realizadas até o momento tiveram como utilidade provar que as letras de canção de Chico Buarque têm, ao contrário do que popularmente se fala, grande rigor formal e, conseqüentemente, desmitificar a impressão de que, dentre as três espécies de poesia descritas por Pound, melopéia, fanopéia e logopéia, a fanopéia possui menor rigor formal. São poucos os poetas que criaram imagens poéticas tão fortes e, ao mesmo tempo, sensíveis à percepção do leitor como Chico Buarque.

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

Construção

Amou daquela vez como se fosse a última
 Beijou sua mulher como se fosse a última
 E cada filho seu como se fosse o único
 E atravessou a rua com seu passo tímido
 Subiu a construção como se fosse máquina
 Ergueu no patamar quatro paredes sólidas
 Tijolo com tijolo num desenho mágico
 Seus olhos embotados de cimento e lágrima
 Sentou pra descansar como se fosse sábado
 Comeu feijão com arroz como se fosse um príncipe
 Bebeu e soluçou como se fosse um náufrago
 Dançou e gargalhou como se ouvisse música
 E tropeçou no céu como se fosse um bêbado

E flutuou no ar como se fosse um pássaro
 E se acabou no chão feito um pacote flácido
 Agonizou no meio do passeio público
 Morreu na contramão atrapalhando o tráfego
 Amou daquela vez como se fosse o último
 Beijou sua mulher como se fosse a única
 E cada filho como se fosse o pródigo
 E atravessou a rua com seu passo bêbado
 Subiu a construção como se fosse sólido
 Ergueu no patamar quatro paredes mágicas
 Tijolo com tijolo num desenho lógico
 Seus olhos embotados de cimento e tráfego
 Sentou pra descansar como se fosse um príncipe
 Comeu feijão com arroz como se fosse o máximo
 Bebeu e soluçou como se fosse máquina
 Dançou e gargalhou como se fosse o próximo
 E tropeçou no céu como se ouvisse música
 E flutuou no ar como se fosse sábado
 E se acabou no chão feito um pacote tímido
 Agonizou no meio do passeio náufrago
 Morreu na contramão atrapalhando o público
 Amou daquela vez como se fosse máquina
 Beijou sua mulher como se fosse lógico
 Ergueu no patamar quatro paredes flácidas
 Sentou pra descansar como se fosse um pássaro
 E flutuou no ar como se fosse um príncipe
 E se acabou no chão feito um pacote bêbado
 Morreu na contra-mão atrapalhando o sábado
 (BUARQUE, 2007, p.190)

Há uma sequência sonora que se mantém em toda a estrutura composicional de “Construção”. Todos os versos possuem exatamente doze sílabas poéticas, são, portanto, alexandrinos perfeitos, os quais terminam, sem exceção, em palavras proparoxítonas, espécie vocabular mais rara na língua portuguesa. Essa equação rítmica é, sem dúvida, proposital, já que confere uma homologia entre a expressão e o conteúdo do texto.

“Construção” tece uma crítica à sociedade capitalista que prioriza o sistema e a máquina em detrimento do individual e do humano. Para criar esse efeito, utiliza-se das mais belas e inusitadas imagens poéticas, engendrando uma isotopia figurativa que causa no leitor o efeito pretendido. A letra de canção vai do particular ao universal. Retrata o dia de um indivíduo que sai para trabalhar numa construção, tropeça do alto do edifício, cai no asfalto e morre, atrapalhando o tráfego, o público e o sábado. A temática da letra de canção é a (des)construção da vida moderna. Eis a ironia do título.

O texto faz-se icônico ao homologar a expressão do poema ao seu conteúdo. Os vocábulos paroxítonos que finalizam cada verso do poema são simétricos – possuem o mesmo número de sílabas – e dispostos verticalmente, um após o outro, no mesmo alicerce tal qual tijolos numa construção. O produto, no entanto, é diferente: palavras sobre palavras constroem um poema; tijolos sobre tijolos, amontoados de concreto. O título da letra de canção, desse modo, faz-se ambíguo ao remeter também à *construção* poética.

O ritmo da leitura assemelha-se ao martelar das construções, bem como ao tumulto da vida na metrópole: o ir e vir de pessoas, o congestionamento do trânsito, o barulho das máquinas etc. Essa correspondência potencializa a imagem poética de “Construção”, que causa no leitor uma impressão referencial. É válido observar também que a letra de canção mantém o mesmo alicerce, principalmente no que se refere às duas primeiras estrofes, invertendo apenas a última palavra de cada verso. Essa forma de composição evidencia o cotidiano tedioso comum à maioria dos trabalhadores brasileiros, invisíveis dentro do sistema e da sociedade capitalista. A inversão dos últimos vocábulos é tão inusitada que passa a refletir um nível imagéticos que se aproxima do surrealismo, já que os elementos associados praticamente possuem uma quantidade mínima de semas em comum.

Essa é uma dentre as várias letras de canção de Chico Buarque que mobiliza, na mesma proporção, as estruturas sonoras e figurativas do texto, homologando-as até o grau da iconicidade, já que o investimento das figuras no discurso é potencializado. A imagem poética não é construída apenas pela manipulação de figuras do mundo natural, o trabalho com a materialidade gráfica e sonora da palavra também é fundamental para que o leitor apreenda, sensivelmente, uma dada imagem no poema. Esse foi apenas um exemplo de

como não existem apenas melopéias, fanopéias e logopéias, mas uma espécie dominante, tal qual ocorre quando pensamos nas seis funções da linguagem de Jakobson.

2 – O feminino no texto

Dentre a vasta produção artística de Chico Buarque, intrigaram-nos e instigaram-nos, especialmente, as letras de canção que traziam a voz da figura feminina, pois apesar de ser um tema bastante comentado pela fortuna crítica do autor, o estudo do feminino ficou, por muito tempo, restrito aos estudos psicanalíticos e culturais; pouco foi estudado sob a perspectiva do discurso, mais coerente quando se trata o texto do *ponto de vista* linguístico e poético. Como teoria diretriz para estudar o feminino, elegemos a semiótica greimasiana, a qual nos auxilia a depreender o processo de construção efeito de sentido de feminino nos textos cujos eu líricos são femininos.

Quando afirmamos estudar o feminino na obra de Chico Buarque, é comum nos questionarem sobre a natureza do feminino, como se fosse necessário delinear um conceito estereotipado de feminino e, posteriormente, buscar a presença desse referente na análise dos textos do autor. Esse processo de investigação seria incoerente com a semiótica, visto que utilizaríamos um processo exógeno de análise, já que nos enveredaríamos pelo caminho realidade-texto. Temos como pressuposto conceber o texto – literário ou não – como unidade de sentido:

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

Realizaremos, assim, um processo endógeno de análise. É o texto, como “código semântico”, que descortinará, aos olhos do leitor, sua concepção de feminino. É desleal com o discurso obrigá-lo a enquadrar-se em determinado estereótipo criado a partir da realidade extra-texto, já que, por meio da linguagem, o discurso tem a possibilidade de criar sua própria visão de mundo: sua verdade. E é essa, a verdade do texto, que buscamos incessantemente, tal qual pode ser observado na análise da letra de canção “Com açúcar, com afeto”:

COM AÇÚCAR,
COM AFETO

Chico Buarque
1966

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

Sei que alguém vai sentar junto
Você vai puxar assunto

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

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

“Com açúcar, com afeto” canta os artifícios construídos por um casal que busca manter o contrato social do casamento, quando já se instalou, de fato, a ruptura na essência do relacionamento amoroso. As fraturas das relações humanas e a busca da continuidade quando os olhares do homem e da mulher já não caminham na mesma direção são reveladas a partir da voz feminina presente no texto.

A letra de canção é dividida em três etapas narrativas, as quais correspondem, exatamente, às três etapas do percurso narrativo canônico: manipulação, performance e sanção. Nos quatro primeiros versos da canção, temos a presença de dois sujeitos, o “eu” do discurso, a esposa, e o “você”, que corresponde ao marido. O primeiro sujeito exerce sobre o segundo uma tentativa de manipulação por sedução:

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

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

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

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

Com seu terno mais bonito

Você sai, não acredito
 Quando diz que não se atrasa
 Você diz que é um operário
 Vai em busca do salário
 Pra poder me sustentar
 Qual o quê
 No caminho da oficina
 Há um bar em cada esquina
 Pra você comemorar
 Sei lá o quê

Sei que alguém vai sentar junto
 Você vai puxar assunto
 Discutindo futebol
 E ficar olhando as saias
 De quem vive pelas praias
 Coloridas pelo sol
 Vem a noite e mais um copo
 Sei que alegre ma non troppo
 Você vai querer cantar
 Na caixinha um novo amigo
 Vai bater um samba antigo
 Pra você rememorar
 (BUARQUE, 2007, p.148)

Inicialmente, ele lança uma contra-manipulação na esposa, ele não nega diretamente os valores que ela lhe propõe, apenas diz que precisa sair de casa para trabalhar – “Você diz que é um operário/ Vai em busca do salário/ Pra pode me sustentar” –. A esposa não acredita na verdade das palavras do marido, mas também não nega a contra-manipulação – “Com seu terno mais bonito/ você sai, não acredito/ Quando diz que não se atrasa” –, mesmo sabendo que ele mente, ela parece aceitar essas mentiras.

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

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

Por fim, na última etapa do texto, é dado o momento da sanção. O eu lírico que, no início, assume a posição sujeito-manipulador, agora desempenha o papel de sujeito-julgador:

Quando a noite enfim lhe cansa
 Você vem feito criança
 Pra chorar o meu perdão
 Qual o quê
 Diz pra eu não ficar sentida
 Diz que vai mudar de vida
 Pra agradar meu coração
 E ao lhe ver assim cansado
 Maltrapilho e maltratado

Ainda quis me aborrecer
 Qual o quê
 Logo vou esquentar seu prato
 Dou um beijo em seu retrato
 E abro os meus braços pra você
 (BUARQUE, 2007, p. 148).

Ao perceber que será sancionado pela esposa, o marido vale-se, novamente, de uma contra-manipulação: incorpora traços infantis, assume os erros e promete não repeti-los – “Você vem feito criança/ Pra chorar o meu perdão; Diz que vai mudar de vida/ Pra agradar meu coração” – Como a performance do homem não agradou a esposa, era de se esperar que ela executasse uma sanção negativa, repreendendo-o de alguma forma. No entanto, ela finge, mais uma vez, aceitar a contra-manipulação do marido como forma de evitar a fratura do relacionamento amoroso e sanciona-o positivamente.

No momento em que profere a sanção, a esposa emite uma sentença um tanto curiosa e, a princípio, inverossímil com a letra de canção: “Logo vou esquentar seu prato/ Dou um beijo em seu retrato/ E abro meus braços pra você”. Durante todo o texto, a esposa lamenta-se por estar em disjunção com o marido, mas quando ele finalmente retorna ao lar, ela interage, primeiramente, com a imagem – “dou um beijo em seu retrato” – e somente depois com o homem real – “E abro os meus braços pra você” –. Retrato é imagem, e imagem, representação mental de objetos sensíveis. A imagem pode se aproximar mais ou menos da realidade. Dentro do código semântico do texto, há certa distorção da realidade, no sentido de que a figura adora a *imagem* idealizada do marido, já que ele, como ser real e humano, há muito, já não partilha dos mesmos valores que ela, motivo que os impede de permanecer em eterna conjunção. Consoante Alfredo Bosi (2004, p.20): “O nítido ou o esfumado, o fiel ou o distorcido da imagem devem-se menos aos anos passados que à força e à qualidade dos afetos que secundaram o momento de sua fixação.”

A imagem do amante construída pelo eu lírico do poema foi fixada de tal forma em dado momento, que independentemente do tempo passado, os contornos delineados no momento da fixação permanecem intactos todas as vezes em que é invocada no presente. No contexto específico de “Com açúcar, com afeto”, dá-se a ironia, já que a imagem do amante é invocada para substituir a figura em presença do homem real. Essa paixão *às avessas* é fruto, sem dúvida, da não aceitação por parte da figura feminina da quebra do contrato amoroso. O eu lírico, então, passa a conservar apenas a imagem do amante fixada *nos tempos da delicadeza*, a qual, no momento da enunciação, não mais existe, afinal, de acordo com Bosi, “(...) a imagem é um modo da presença que tende a suprir o contato direto e a manter, juntas, a realidade do objeto em si e sua existência em nós.” (BOSI, A. 2004. p. 19).

Nessa trilha de pensamento, podemos inferir que o objeto-valor do sujeito, eu lírico do poema, não é simplesmente o marido, mas a imagem do marido tal qual ela foi fixada no momento em que o contrato do casal ainda era válido. A figura feminina vive uma ilusão: por mais que domine os meandros da manipulação, não conseguirá, jamais, fundir-se ao objeto-valor, já que ela não almeja senão o eco do homem real. Eis a eterna busca pelos *tempos*, longínquos, *da delicadeza*.

Após traçarmos os esquemas narrativos do texto, fica evidente que há uma oposição semântica no nível das estruturas fundamentais que será o andaime para o sentido do texto: interior *versus* exterior. Todas as figuras que engendram a isotopia ligada ao universo exterior à casa são disforizadas: “sai”, “atrasa”, “caminho”, “bar”, “esquina”, “saías”, “praias”, “noite” “copo”, “cantar”, “samba” etc.; enquanto a rede de figuras que compõe o universo interior, do lar, é euforizada: açúcar”, “afeto”, “doce predileto”, “casa”, “perdão”, “prato”, “beijo”, “retrato”, “abro meus braços”. Como aponta, ainda, Luiz Tatit, as figuras do ambiente exterior compõem um universo de entretenimento tipicamente masculino, ao mobilizar figuras estereotipadas como “bar”, “amigo”, “futebol”, “samba”, “praia”, “copo” dentre outras (TATIT, 2002, p. 195). Nessa linha de pensamento, inferimos que as figuras já citadas do mundo interior à casa são tipicamente femininas, percepção que nos conduziu à dicotomia masculino *versus* feminino, também presente no texto. Se pensarmos essa última oposição de forma particularizada, chegaremos a uma dicotomia estabelecida entre os dois sujeitos do texto, o homem e a mulher, a qual imbrica-se à oposição entre o sistema axiológico desses sujeitos, bem como ao consequente distanciamento do casal.

É interessante perceber que o elemento interior, euforizado pela figura feminina, influencia também nas estratégias de manipulação, já que, para fazer o marido “parar em casa”, a esposa lançará mão de valores domésticos, sempre ligados ao lar, como indica-nos a figura do *doce*. A mulher que ganha voz nessa letra de canção é diferente de outras figuras femininas buarquianas, como as de “Meu Amor” (2007) ou de “Folhetim” (2007), que, para chamarem a atenção dos homens, exploram os artifícios do próprio corpo, dando vazão à sensualidade e à sexualidade.

O eu lírico é marcado, acima de tudo, pela aceitação. Através das marcas da enunciação presente no enunciado, observamos, inclusive, que a imagem desse eu lírico projetada no discurso remete, em diversos aspectos, à figura materna. Aqui, a mulher e a mãe fundem-se em uma imagem resignada, que tudo aceita e perdoa. A própria símile “Você vem feito criança/ Pra chorar o meu perdão” comprova que o eu lírico, de fato, atribuiu ao marido um tratamento maternal próximo ao que uma mãe daria a um filho – “Logo vou esquentar seu prato/ Dou um beijo em seu retrato/ E abro os meus braços pra você” –, assentado muito mais no cuidado do que na paixão. Se acreditamos na submissão e resignação da mulher de “Com açúcar, com afeto”, não é por enquadrá-la numa realidade extra-texto, comparando-a a estereótipos femininos presentes na sociedade, mas, antes, por evidências do próprio texto. O objeto valor da figura feminina é a imagem do marido que não mais existe na realidade. Assim, por mais que tente, ela está sempre disjunta desse objeto valor. Ao invés utilizar seu poder de manipulação para entrar em conjunção com o marido de forma legítima, ela apenas aceita a disjunção com o homem real como único meio de assegurar o contrato amoroso, o casamento, por mais que esse ocorra apenas no plano das aparências.

O bom poeta não se vale da obra de literária com a única finalidade de tecer críticas sociais. Seria absolutamente inverossímil se uma voz que destoasse daquela do eu lírico de *Com açúcar com afeto* surgisse no texto para criticar a condição submissa e resignada da figura feminina, da mesma forma como não é necessário que o eu lírico possua características feministas e instaure um discurso de ruptura. Ora, Chico Buarque, como excelente poeta que é, apenas descreve uma situação com a finalidade de conduzir o leitor às próprias conclusões. Mostrar a realidade da maioria das mulheres brasileiras não é ser machista tampouco desleal com a figura feminina. Descrever aquilo que se passa também não seria uma forma de contestação? Tchêkhov, romancista e contista russo, responde a essa pergunta em correspondência a Aleksei Suvórin (2007, p.83-84), ao refletir sobre diversos aspectos do fazer literário: “Você quer que, ao representar ladrões de cavalos, eu diga: roubar cavalos é um mal. Mas isso, mesmo sem que eu o diga, já é sabido de longa data. Deixemos aos jurados julgá-los, a minha função é apenas mostrar como eles são”.

Conclusão

Buscamos trilhar um percurso investigativo que abarcasse o processo de produção do sentido nos textos buarquianos. Para tanto, estruturamos nosso texto de modo a evidenciar, inicialmente, a literariedade das letras de canção do autor, atribuindo destaque aos aspectos formais, para, posteriormente, verificar como se homologam ao conteúdo dos textos de modo a sugerir um efeito de sentido feminino.

Na análise de “Com açúcar, com afeto” atribuímos total autonomia ao objeto literário e consideramos seus elementos pertencentes a um código semântico que emana diretamente do texto. Nossa leitura foi orientada, dessa forma, a partir do próprio texto, cujas fissuras e carências são sempre preenchidas por nós, leitores, que também atuamos como sujeito da enunciação. “Com açúcar, com afeto” cria um eu lírico feminino que não deve ser contraposto ao estereótipo de feminino presente na sociedade já que

- 1) o texto poético não tem como obrigação ser fiel a realidade, tampouco refletir os estereótipos fossilizados culturalmente,
- 2) e mesmo quando busca a função referencial - causar a impressão ao leitor de, realmente, ouvir, no texto, a voz feminina – tem total liberdade para criar a sua própria imagem do feminino, já que, na realidade, o feminino nada mais é do que uma extensão do humano, cuja característica fundamental é a singularidade, que não permite estereotipá-lo, já que o humano é instável e mutável no tempo e no espaço.

Essa instabilidade da voz feminina, humana por natureza, é construída nas letras de canção de Chico Buarque; nosso trabalho foi perseguir o processo de significação e observar como esse efeito de sentido desenvolve-se no texto a partir das estratégias enunciativas.

Referências bibliográficas

- BERTRAND, D. *Caminhos da semiótica literária*. Bauru, SP: EDUSC, 2003.
- BOSI, A. *O Ser e o Tempo na Poesia*. 7ª Ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.
- BUARQUE H. C. *Tantas Palavras*. São Paulo: Companhia das letras. 2007.
- GREIMAS, A. J. & COURTÈS, J. *Dicionário de semiótica*. Trad. A. D. Lima et al. São Paulo: Cultrix, 1983.

HJEMSLEV, Louis. *Prolegômenos a uma teoria da linguagem*. Trad. J. Teixeira Coelho Netto. São Paulo: Perspectiva, 1975.

JAKOBSON, R. *Linguística e comunicação*. 6^a ed. Trad. Isidoro Blikstein e José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 1973.

POUND, E. *Abc da literatura*. 9^a ed. Trad. Augusto de Campos e José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 2001.

TATIT, L. “Abordagem do texto” in *Introdução à Linguística I: Objetivos teóricos*. São Paulo: Contexto, 2002.

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