

AS RELAÇÕES ERÓTICAS NA CRIAÇÃO POÉTICO-MUSICAL DE CHICO BUARQUE DE HOLLANDA

Rita de Cássia Cavalcante*

RESUMO

Partindo de pressupostos teóricos, embasados principalmente em Georges Bataille, para enfatizar a temática do erotismo, o presente estudo utiliza-se de conceitos do pensador francês, que são usados como elementos para a análise da criação poético-musical de Chico Buarque de Hollanda.

Identificam-se na criação do autor tipos humanos e as relações que se estabelecem entre eles, sendo possível afirmar que aqueles estão inseridos dentro de três processos no que tange ao envolvimento erótico: o da conquista, o da união e o da ausência. As canções são focalizadas através dessas três categorias analíticas, elaboradas a partir do próprio *corpus* abordado e apoiadas em Roland Barthes e outros pensadores.

Palavras-chave: erotismo, relações eróticas, Chico Buarque de Hollanda.

ABSTRACT

The present study is based in the theoretical ideas of Georges Bataille to focus the eroticism, which are used to analyse Chico Buarque de Hollanda's poetic-musical creation.

In the author's work some human characters and the connections established among them are identified, and they are insert in three erotic processes: the seduction, the union and the abandonment. Chico Buarque de Hollanda's songs are analysed having in mind these three analytical categories, organised in the corpus itself, studied and based in Roland Barthes' as well as other philosophers.

Key words: eroticism, erotical relationships, Chico Buarque de Hollanda.

* Acadêmica do Curso de Letras da Universidade de Santa Cruz do Sul – UNISC.

La pequeña muerte

No nos da risa el amor cuando llega a lo más hondo de su viaje, a lo más alto de su vuelo: en lo más hondo, en lo más alto, nos arranca gemidos y quejidos, voces del dolor, aunque, sea jubiloso dolor, lo que pensándolo bien nada tiene de raro, porque nacer es una alegría que duele. Pequeña muerte, llaman en Francia a la culminación del abrazo, que rompiéndonos nos junta y perdiéndonos nos encuentra y acabándonos nos empieza. Pequeña muerte, la llaman; pero grande, muy grande ha de ser, si matándonos nos nace. (Eduardo Galeano, em *Mujeres*)

Para a abordagem do tema, as relações eróticas, estabeleceram-se três categorias analíticas: a conquista, a união e a ausência. Dentro de cada uma dessas categorias, buscou-se identificar os tipos humanos predominantes nas canções de Chico Buarque de Hollanda.

Para não incorrer em repetições, selecionaram-se textos poéticos do autor que melhor ilustrassem as classificações, ora referidas, sendo que, em muitos casos, repetem-se em outras os mesmos elementos.

A CONQUISTA

Entende-se por conquista o processo que envolve o desejo de um ser por outro e a estratégia usada pelo sujeito para alcançar o objeto de seu desejo. O conquistador pode assumir duas intenções: a da conquista autêntica, que é o mesmo que preparação para o enamoramento¹ onde o desejante identifica o desejado como seu complemento, ou a conquista inautêntica, quando conquistar equivale apenas ao sentido de concorrer, pelo simples prazer de atingir o objeto de seu desejo, não envolvendo o sentimento do enamoramento.

Em ambos os casos, não haverá certeza de que o ser desejado ceda aos apelos do desejante. Por seu turno, o processo de conquista autêntica configura-se como um jogo, em que não existe superioridade: conquistador e conquistado têm papéis de mesma importância. Não há nesse jogo um que domine e outro que se submeta.

¹ Para Alberoni, o enamoramento é "o estado nascente de um movimento coletivo, tal como as grandes revoluções", porém envolvendo apenas dois indivíduos. Cf. ALBERONI, Francesco. *Enamoramento e amor*. Rio de Janeiro: Rocco, 1988. p. 5.

Segundo Nabor Nunes Filho, a sedução, que nos interessa aqui, equivale à conquista e possui algumas regras muito peculiares, a mais importante das quais é a liberdade, implicando não obedecer a normas restritivas em relação a quem seduz quem: "A sedução desconhece as noções de direito e de dever"²; idéia essa também abordada por Alberoni quando afirma que "o que conta não é um tipo de obstáculo especial, mas a existência de um impedimento"³, ou seja, de uma proibição. Lembrando o pensamento de Georges Bataille: "A proibição existe para ser violada"⁴. Outra regra, de acordo com Nabor Nunes Filho, refere-se ao resultado da sedução: "Não há um vencedor e um perdedor... ambos são ao mesmo tempo ganhadores ou perdedores"⁵.

O processo da conquista é presença marcante na obra buarqueana, representado, predominantemente, por dois tipos humanos: o conquistador e a musa.

Em Chico Buarque, o conquistador é geralmente homem, que tenta através de uma série de artifícios, entre eles a declaração amorosa,⁶ conquistar a mulher desejada. A musa, por sua vez, é apresentada sob a ótica de seu admirador, mostrando-se distante, não cedendo facilmente aos seus apelos.⁷ Vale lembrar que a intenção da conquista pode ser para o encontro de sua outra metade ou para satisfação pessoal, uma espécie de "donjuanismo".

Algumas canções de Chico lembram as cantigas de amor da lírica trovadoresca portuguesa, em que um autor masculino, através de um eu-lírico também masculino, declarava-se a uma mulher inatingível na tentativa de conquistar seu amor.

Esses dois tipos humanos (o conquistador e a musa) entrecruzam-se, diversas vezes, nas mesmas canções, visto sua ligação intensa. Um exemplo em que pode ser identificado o típico conquistador, está na canção "Juca"⁸. Observe:

² NUNES FILHO, Nabor. *Eroticamente humano*. Piracicaba: Unimep, 1994. p. 128.

³ ALBERONI, Francesco, op. cit., p. 15.

⁴ BATAILLE, Georges. *O erotismo*. Tradução de João Bénard da Costa. Lisboa: Antígona, 1988. p. 56.

⁵ NUNES FILHO, Nabor, op. cit., p. 128.

⁶ Barthes assim define "declaração": "Propensão do sujeito apaixonado a alimentar o ser amado, fartamente, com contida emoção, do seu amor, dele, de si, deles: a declaração não diz respeito à confissão do amor, mas à forma, infinitamente comentada, da relação amorosa". Cf. BARTHES, Roland. *Fragmentos de um discurso amoroso*. 10. ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1990. p. 64.

⁷ Sabemos que no processo de conquista não se estabelece realmente nenhuma relação de poder. Porém, aquele que busca conquistar vislumbra o ser desejado como superior e inatingível.

⁸ O corpus analisado será retirado do *songbook: Chico Buarque*: letra e música, incluindo "Gol de Letras", de Humberto Werneck, e "Carta ao Chico", de Tom Jobim. São Paulo: Companhia das Letras, 1997. v. 1, constando a partir de agora apenas a página em que poderá ser encontrada. Para o caso de "Juca", consulte-se a página 37.

Juca

Juca foi atestado em flagrante
 Como meliante
 Pois sambava bem diante
 Da janela de Maria
 Bem no meio da alegria
 A noite virou dia
 O seu luar de prata
 Virou chuva fria
 A sua serenata
 Não acordou Maria

Juca ficou desapontado
 Declarou ao delegado
 Não saber se amor é crime
 Ou se samba é pecado
 Em legítima defesa
 Batucou assim na mesa
 O delegado é bamba
 Na delegacia
 Mas nunca fez samba
 Nunca viu Maria

Através de uma sucessão de fatos, o autor descreve um processo de conquista autêntica frustrado pela prisão “como meliante” de Juca (o título da canção), no momento em que se declarava, fazendo uma serenata e “sambava bem diante da janela de Maria”.

A intenção do homem é sincera, conquistar a musa, por quem está apaixonado. A autenticidade de sentimentos pode ser observada através de sua reação, quando tudo se torna sem graça, no momento em que é “atuado em flagrante”. A noite torna-se dia; o luar de prata - chuva fria.

Juca, desiludido, justifica-se com o delegado dizendo “não saber se amor é crime ou se samba é pecado” e, batucando na mesa, tenta convencer a autoridade. A atitude do oficial é entendida como superficial, visto este nunca ter feito samba, nem nunca ter visto Maria, que por esses versos é colocada como única.

Em “Morena dos olhos d’água”, percebe-se com mais força a presença da musa que, desta vez, intitula a canção:

Morena dos olhos d’água

Morena dos olhos d’água
 Tira os seus olhos do mar
 Vem ver que a vida ainda vale
 O sorriso que eu tenho
 Pra lhe dar

Vem ouvir lindas histórias
 Que por seu amor sonhei
 Vem saber quantas vitórias, morena
 Por mares que só eu sei

Descansa em meu pobre peito
 Que jamais enfrente o mar
 Mas que tem abraço estreito, morena
 Com jeito de lhe agradar

O seu homem foi-se embora
 Prometendo voltar já
 Mas as ondas não têm hora, morena
 De partir ou de voltar

Passa a vela e vai-se embora
 Passa o tempo e vai também
 Mas meu cano ainda lhe implora, morena
 Agora, morena, vem

(p. 45)

Nessa canção o eu-lírico masculino busca alcançar o coração de uma morena, que ainda sofre pela perda de outro homem. Outro exemplo de conquista autêntica.

Os olhos da musa, “olhos d’água”, podem ser compreendidos como úmidos de lágrimas, ou ainda, como se fosse possível ao conquistador enxergar o mar, que neles se refletem, o mar que levou o amor da morena e que representa também toda a imensidão. Conforme Chevalier & Gheerbrant, “o mar simboliza o mundo e o coração humano, enquanto lugar das paixões... Uns se afogam, outros o franqueiam”⁹.

O conquistador implora-lhe: “Tira os seus olhos do mar!” E oferece-lhe tudo o que possui: seu sorriso, seu abraço, seus sonhos e vitórias. Oferece-lhe, ainda, a certeza de nunca abandoná-la, pois seu peito “jamais enfrenta o mar”. Para dar maior ênfase ao desejo urgente da conquista, o autor trabalha com diversos verbos no imperativo (tira, vem, descansa), além de usar o vocativo (morena) em todas as estrofes.

O ambiente traz elementos que nos remetem à imagem mais próxima do mar - a água, as ondas, as velas - as últimas indicando a passagem do tempo na canção.

A última estrofe traz o alerta do conquistador, que avisa à sua musa que o tempo passa e está se estendendo em demasia e intensifica seu apelo, através da urgência em atingir a realização de seu desejo, representado pelo uso do advérbio “Agora”.

A canção é rica em assonâncias, marcadas principalmente pelas vogais “e”, “a” e “o”, aliterações, em versos como “Vem ver que a vida ainda vale”, onde há repetição da consoante “v” e metáforas, como exemplifica a denominação da musa - “Morena dos olhos d’água”, elementos esses que servem para reforçar o aspecto poético da criação de Chico Buarque.

Uma canção em que se encontra um tipo de conquistador inautêntico é “A noiva da cidade”:

⁹CHEVALIER, Jean, GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos*. 9. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1995. p. 592.

A noiva da cidade

"Tutu-Marambá não venha mais cá
Que a mãe da criança te manda matar"
"Tutu-Marambá não venha mais cá
Que a mãe da criança te manda matar"

Ai, como essa moça é descuidada
Com a janela escancarada
Quer dormir impunemente
Ou será que a moça lá no alto
Não escuta o sobressalto
Do coração da gente

Ai, quanto descuido o dessa moça
Que papai tá lá na roça
E mamãe foi passear
E todo marmanjo da cidade
Quer entrar
Nos versos da cantiga de ninar
Pra ser um Tutu-Marambá

Ai, como essa moça é distraída
Sabe lá se está vestida
Ou se dorme transparente
Ela sabe muito bem que quando adormece
Está roubando
O sono de outra gente

Ai, quanta maldade a dessa moça
E, que aqui ninguém nos ouça
Ela sabe enfeitiçar
Pois todo malandro da cidade
Quer entrar

Nos sonhos que ela gosta de sonhar
E ser um Tutu-Marambá

"Boi, boi, boi, boi da cara preta
Pega essa menina que tem medo de
[careta]"

(p. 116)

Nessa canção, Chico Buarque resgata as cantigas de ninar apresentadas como abertura e fecho de sua criação, porém dando-lhes outra interpretação, cujo tema é a relação de desejo homem-mulher.

É importante ressaltar o tom de ameaça subjacente nas cantigas. O da primeira, dirigindo-se ao Tutu-Marambá¹⁰ - que na canção de Chico Buarque é retomada pela figura dos conquistadores. A ameaça da segunda cantiga é dirigida à menina, representada pela jovem musa na canção buarqueana.

O principal intuito das cantigas de ninar é provocar sono, elemento resgatado em vários versos, como "Quer dormir impunemente", "Ou se dorme transparente" e ainda "Ela sabe muito bem quando *adormece!* Está roubando/ O sono de outra gente"¹¹.

A moça parece provocar os "marmanjos da cidade" (termo que ao mesmo tempo em que acentua a juventude da musa, indica a coletividade da conquista), sem permitir, entretanto, ser alcançada ("lá no alto"). Sob olhares de desejo, na

¹⁰ "Tutu - Bicho-tutu, papão assombrador de crianças. Citados nos acalantos. Há vários tutus espantosos, tutu-zambeta, tutu-marambá, tutu-do-mato. Na Bahia, confundido com o caítiu, é um porco-do-mato". Cf. CASCUDO, Luís da Câmara. *Dicionário do folclore brasileiro*. Rio de Janeiro: Ediouro, [s.d.], p. 884, grifo meu.

¹¹ Grifos meus.

imaginação de seus admiradores, ela "dorme transparente", provocando-os, enfeitiçando-os, roubando-lhes o sono.

O conquistador assume uma voz coletivizada ("Do coração da gente", "E todo marmanjo da cidade", "E, que aqui ninguém nos ouça", "todo malandro da cidade"). A musa não é desejada pelo fato de o conquistador estar enamorado, mas por ser um objeto de desejo comum de todos os homens, "os malandros da cidade".

Observe-se que no primeiro verso das três primeiras estrofes (excetue-se a apropriação da cantiga inicial) é possível identificar um tom de dúvida por parte do conquistador, que qualifica a musa como "descuidada" e "distraída", para na última estrofe, indicar sua quase certeza em relação ao conhecimento da moça de ser cobiçada ("Ai, quanta maldade dessa moça").

A última estrofe da canção mostra que se intensifica, diante da competição, o desejo dos "Tutu-Marambá", que anseiam estar "nos sonhos que ela gosta de sonhar".

A UNIÃO

Tautologicamente, Barthes define união como "o sonho de total união com o ser amado".¹² Citando Aristóteles, o autor complementa, dizendo que a união "é o prazer simples e único, a alegria sem mácula e sem mistura, a perfeição dos sonhos, a realização de todas as esperanças".¹³ Assim, depois de jogados todos os dados no processo de conquista autêntica, o resultado pode ser o encontro entre o conquistador e seu parceiro.

O ser, descontinuo, vai buscar complementar-se no Outro e através desse encontro alcançar sua continuidade perdida. A união vem a ser a confirmação (mesmo que momentânea e que poderá ser questionada posteriormente) da localização da outra metade.¹⁴

O erotismo dos corpos se realizará com a união dos seres desejantes. A sensualidade, o envolvimento e o amor podem ser encontrados nesse processo. Alberoni¹⁵ denomina essa fase da relação como "enamoramento". Conforme o

¹² BARTHES, Roland, op. cit., p. 194.

¹³ Idem, ibidem, p. 194.

¹⁴ Aqui, resgatam-se novamente as idéias de Georges Bataille sobre a continuidade e a descontinuidade dos seres, constantes em sua obra *O erotismo*, bem como da androginia apresentada por Aristófanes, n' *O Banquete*, de Platão.

¹⁵ ALBERONI, Francesco, op. cit.

autor, no enamoramento o tempo não termina, pois “o presente é a dimensão do amor que encontra seu objeto, é o momento que vale toda a vida passada e todas as coisas do mundo”.¹⁶ É parar o tempo para desfrutar da felicidade. É quando o desejo se reproduz e encontra de novo o seu objeto, tendendo sempre à fusão dos envolvidos, transformando-os em um só. A união, porém, depois de passada a primeira fase de encantamento, pode trazer consigo a rotina e a monotonia.

Chico Buarque desenvolve em sua obra vários tipos de união, desde as convencionais, como o casamento, até as não-convencionais, que é o caso das relações consideradas marginalizadas socialmente, como as que se estabelecem entre homo e bissexuais, as prostitutas e seus clientes e entre os heterossexuais sem vínculo legal, que aqui serão chamados de amantes propriamente ditos.

Para ilustrar o casamento, escolheu-se a canção “Cotidiano”:

Cotidiano

*Todo dia ela faz tudo sempre igual
Me sacode às seis horas da manhã
Me sorri um sorriso pontual
E me beija com a boca de hortelã*

*Todo dia ela diz que é pra eu me cuidar
E essas coisas que diz toda mulher
Diz que está me esperando pro jantar
E me beija com a boca de café*

*Todo dia eu só penso em poder parar
Meio-dia eu só penso em dizer não
Depois penso na vida pra levar
E me calo com a boca de feijão*

*Seis da tarde como era de se esperar
Ela pega e me espera no portão
Diz que está muito louca pra beijar
E me beija com a boca de paixão*

*Toda noite ela diz pra eu não me afastar
Meia-noite ela jura eterno amor
E me aperta pra eu quase sufocar
E me morde com a boca de pavor*

*Todo dia ela faz tudo sempre igual
Me sacode às seis horas da manhã
Me sorri um sorriso pontual
E me beija com a boca de hortelã*
(p. 96)

Em “Cotidiano”, através de um eu-lírico masculino, são narradas as ações do dia-a-dia de um casal, que se apresentam repetidas, o que pode ser verificado por termos como “todo dia”, “sempre igual”, “toda noite”, “como era de se esperar”. Esses mesmos termos servem para indicar que o casal mantém relação estável.

É importante ressaltar que os atos repetitivos estão sempre ligados ao elemento feminino, é ela que “faz tudo sempre igual”, é ela que o recebe no final

da tarde, “como era de se esperar”.

Note-se que em todas as estrofes há uma relação direta com o sabor da boca. É a boca que enfatiza o período de tempo em que se encontra o eu-lírico. Ela estará sempre presente na lembrança desse homem.

De manhã, quando acorda o marido, a boca da mulher tem o gosto de hortelã do dentifício e lhe sorri pontual, indicando que a responsabilidade de acordá-lo para trabalhar é sempre cumprida. Ao despedir-se do marido, protetora, o sabor é do café recém-tomado.

Na terceira estrofe, a única em que a mulher não estará presente, visto ser o horário do almoço do homem, resta na boca o gosto do feijão. Boca essa que se cala, impotente, diante da impossibilidade de mudar a vida.

A próxima estrofe mostra o retorno ao lar, após o trabalho. Ao entardecer, a mulher o “espera no portão” e demonstra seu desejo. A boca apresenta um sabor diferente: o da paixão.

O dia se transforma em noite e a boca é corpo inteiro, que se aperta ao outro. É sensualidade, é união. A boca, agora, morde, com o pavor que somente o maior dos prazeres é capaz de provocar. O dia recomeça, e com ele, novamente, o sabor da hortelã, apresentando assim o caráter cíclico, repetitivo da relação.

Chico Buarque costuma apresentar em algumas de suas canções uma visão rotineira do casamento, como em “O casamento dos pequenos burgueses” e “Biscate”, que apresentam, como “Cotidiano”, uma acomodação. Porém isso não é uma regra. Em canções como “Sem açúcar” e “Logo eu?”, há um sentimento de insatisfação de uma das partes ou de ambas, deixando, assim, aberta a possibilidade de mudança, seja ela dentro ou fora da relação.

O casamento, na obra de Chico Buarque, é uma mistura de doce e salgado. A relação entre os amantes no casamento é mais rotineira que a que se estabelece nos relacionamentos não-convencionais, apresentando porém seus momentos de intensidade erótica.

Entre os amantes não-convencionais, a monotonia, as ações repetitivas não têm espaço. Em seu lugar, as ardentes carícias e os desejos exaltados. Enfim, esse tipo de relação é apresentado por Chico Buarque como mais prazerosa, predominando a emoção auferida do lúdico envolvimento do erotismo dos corpos.

Um dos tipos de relação frequente na obra do autor é a que se estabelece entre a prostituta e seus clientes. A mulher vende prazer e tem clientela fiel, porém por trás do corpo-mercadoria, existe uma outra, sensível, que não se mostra. Uma canção que compara as “mulheres do dia” e as “mulheres da noite” é “Umás e Outras”, porém para análise selecionou-se “Las muchachas de

¹⁶ Idem, *ibidem*, p. 24.

Copacabana”, que representa o tom alegre com que Chico trata as relações não-convencionais.

Las muchachas de Copacabana

*Se o cliente quer rumbeira, tem
Com tempo da baiana
Somos las muchachas de Copacabana
(bis)*

*Se quer uma pecadora, tem
Uma loura muçulmana
Somos las muchachas de Copacabana
(bis)*

*Cubanita brasileira, tem
Com sombreiro à mexicana
Somos las muchachas de Copacabana
(bis)*

*“Mamãe,
Pro mês eu lhe mando umas economia
Lembrança da filha
Que brilha aqui na capital
É uma estreita internacional
Tua filha na capital
É uma estreita internacional”*

*“Mamãe,
Desculpa meus erro de caligrafia
Lembrança da filha
Que brilha aqui na capital
É uma estreita internacional
Tua filha na capital
É uma estreita internacional”*

*Aração da Martinica, tem
Uma chica sergipana
Paraguaia da Jamaica, tem
Balataica peruana
Corcovado em Mar Del Prata, tem*

*Quer uma amazona, o gringo tem
Um domingo com a havaiana
Somos las muchachas de Copacabana*

*Catarata de banana
Índia canibal, na certa tem
E é a oferta da semana
Somos las muchachas de Copacabana
(bis)*

(p. 226)

Numa linguagem coloquial, o autor dá voz às prostitutas de Copacabana, que se colocam como mercadoria. Utilizando-se de artifícios e de uma linguagem publicitária, que promete agradar a todos os gostos (“Se o cliente quer ..., tem”), as mulheres se propõem a realizar qualquer fantasia do cliente: tem baiana rumbeira, brasileira de sombreiro, amazona e até odalisca loira. O tipo latino é o que parece ser a preferência, deixando pairar no ar algo de “mercadoria falsificada”.

Entre essas descrições escapa o passado, o proibido, a mentira para a mãe no interior, a falta de estudo. A garota não deixa de ser, falsa e ironicamente, “uma estreita internacional”, pois que seu trabalho atende aos “gringos”, turistas estrangeiros que visitam a cidade do Rio de Janeiro.

As próprias prostitutas colocam-se como mercadoria, produto a ser

consumido (e com público consumidor exigente). Daí surgem as associações mais disparatadas: uma baiana fantasiada de rumbeira, “cubanita brasileira”, “chica sergipana”, “paraguaia da Jamaica”. Importante ressaltar que o autor utiliza-se de palavras da língua espanhola, como “cubanita”, “las muchachas” e “chica” e que o sufixo -ita representa nessa língua, diminutivo feminino, o que poderia traduzir um tratamento carinhoso, indicando até a idade das prostitutas: meninas. A oferta da semana será o produto brasileiro legítimo (“Índia canibal, na certa tem”).

Observe-se também que, na primeira estrofe, o autor utiliza uma palavra ortograficamente incorreta: “tempeiro”. Esse mesmo recurso também é utilizado a fim de se manter a rima interna: tempeiro/sombreiro.

Através do mercado de prazeres e realizações do mundo transgressor de “las muchachas de Copacabana”, o autor delata, mais uma vez, uma sociedade que tenta coibir o erotismo, mas que o permite em situações que lhe sejam convenientes, que admite a transgressão das regras impostas. Nesse caso, a atração de capital estrangeiro através do turismo em Copacabana, praia mais conhecida da cidade do Rio de Janeiro.

Outro tipo de relação não-convencional é aquela entre um casal que não mantenha nenhum vínculo legal, os amantes propriamente ditos, ou seja, aqueles em que predomina na relação o erotismo dos corpos:

Caçada

*Não conheço seu nome ou paradeiro
Adivinho seu rastro e cheiro
Vou armado de dentes e coragem
Vou morder sua carne selvagem
Varo a noite sem cochilar, aflito
Amanheço imitando o seu grito
Me aproximando rondando a sua toca
E ao me ver você me provoca
Você canta a sua agonia louca
Água me borbulha na boca
Minha presa rugindo sua raça
Pernas se debatendo e o seu fervor
Hoje é o dia da graça
Hoje é o dia da caça e do caçador*

*Eu me espicho no espaço feito um gato
Pra pegar você, bicho do mato
Saciar a sua avidez mestiça
Que ao me ver se encolhe e me atiça
Que num mesmo impulso me expulsa e abraça
Nossas peles gurdando de suor
Hoje é o dia da graça
Hoje é o dia da caça e do caçador*

*De tocaia fico a espreitar a fera
Logo dou-lhe o bote certo
Já conheço seu dorso de gazela
Cavalo brabo montado em pelo
Dominante, não se desembaraça
Ofegante, é dona do seu senhor
Hoje é o dia da graça
Hoje é o dia da caça e do caçador*

(p. 100)

A primeira estrofe dessa letra volta-se para o momento inicial, pré-união: o momento da conquista. O eu-lírico masculino, tomado de desejo, a ponto de não conseguir dormir ("Varo a noite sem cochilar, aflito") mantém com seu objeto um jogo altamente erótico, em que são retomados os instintos animais, o primitivo, a ponto de todo processo ser comparado a uma caçada.

Em toda a canção, apesar de mostrar-se como dominante no processo de conquista, o eu-lírico cede ao poder de sua presa. Parodiando um dito popular - "Um dia é da caça e outro é do caçador", com os últimos versos de cada estrofe ("Hoje é o dia da graça/ Hoje é o dia da caça e do caçador"), o autor coloca homem e mulher dentro do mesmo patamar na relação, confirmando as idéias de Nabor Nunes Filho, anteriormente citado, que não há na sedução a determinação de quem seduz quem, pois ambos são sedutor e seduzido.¹⁷

A canção inicia com a identificação da "presa", através do olfato do eu-lírico, que a segue, cheio de desejo, a fim de atingir o seu corpo. A mulher consciente do poder de atração que exerce sobre o homem, escapa, provocando.

Os corpos se tocam e se agitam. A perseguição continua. A mulher deseja ser caçada, participa da luta corporal ("Que num mesmo impulso me expulsa e abraça"). O momento do encontro dos corpos pertence aos dois, pois "hoje é o dia da caça e do caçador".

Na última estrofe, o amor começa e a fera-mulher é atacada. Seu corpo, agora conhecido, domina. Segura e em êxtase, a caça transforma-se em caçador.

A união que se estabelece nessa canção é tão intensa que brinca com a posição de domínio de um e de outro na relação. O homem, eu-lírico da canção, coloca-se ora como poderoso, ora como dominado, para na última estrofe assumir-se serviçal diante da sensualidade feminina.

É importante destacar os elementos do universo animal que se encontram ao longo da canção (o cheiro, os dentes, a saliva, o grito, o rugido), trazendo a imagem do homem como um animal predador, que procura arrebatá-la sua vítima, a ágil gazela. Observe-se que, nesse momento, são resgatados os cinco sentidos humanos: olfato, a visão, o paladar, a audição e principalmente o tato. Os corpos dos amantes, explodindo em desejo, recuperam sua animalidade.

As expressões que remetem ao instinto animal encontram-se presentes em toda a canção: "rondando sua toca", "rugindo sua raça", "feito um gato", "você, bicho do mato", "espreitar a fera", "o bote certo", "seu dorso de gazela", "cavalinho brabo montado em pélo". O erotismo dos corpos se estabelece e exterioriza nos seres humanos sua animalidade contida.

¹⁷ NUNES FILHO, Nabor, op. cit., p. 128.

É fundamental lembrarmos a afirmação de Georges Bataille de que a caça é uma forma de transgressão, porém, "nem a caça, nem a atividade sexual puderam ser efectivamente proibidas, pois que a proibição não pode suprimir actividades necessárias à vida".¹⁸ Segundo o autor, "os motivos da pletora em que os animais são possuídos pela febre sexual são momentos de crise do seu isolamento. Nesses momentos o temor da morte e da dor é ultrapassado".¹⁹ Nos versos finais de cada estrofe, caça e caçador, encontrados na continuidade, destituídos momentaneamente de sua descontinuidade, tornam-se um só, o que é reforçado pelo componente de soma, de união: a conjugação aditiva "e".

Para exemplificar os casos de homo e bissexualismo, selecionaram-se as canções "Mar e Lua", representando o homossexualismo, e "Geni e o zepelim", representando o bissexualismo, que serão analisadas a seguir:

Mar e Lua

<i>Amaram o amor urgente</i>	<i>E foram ficando marcadas</i>
<i>As bocas salgadas pela maresia</i>	<i>Ouvindo risadas, sentindo arrepios</i>
<i>As costas lanhadas pela tempestade</i>	<i>Olhando pro rio tão cheio de lua</i>
<i>Naquela cidade</i>	<i>E que continua</i>
<i>Distante do mar</i>	<i>Correndo pro mar</i>
<i>Amaram o amor serenado</i>	<i>E foram correnteza abaixo</i>
<i>Das noturnas praias</i>	<i>Rolando no leite</i>
<i>Levantavam as saias</i>	<i>Engolindo água</i>
<i>E se enluaravam de felicidade</i>	<i>Boiando com as algas</i>
<i>Naquela cidade</i>	<i>Arrastando folhas</i>
<i>Que não tem luar</i>	<i>Carregando flores</i>
<i>Amavam o amor proibido</i>	<i>E a se desmanchar</i>
<i>Pois hoje é sabido</i>	<i>E foram virando peixes</i>
<i>Todo mundo conta</i>	<i>Virando conchas</i>
<i>Que uma andava tonta</i>	<i>Virando seixos</i>
<i>Grávida de lua</i>	<i>Virando areia</i>
<i>E outra andava nua</i>	<i>Prateada areia</i>
<i>Ávida de mar</i>	<i>Com lua cheia</i>
	<i>E à beira-mar</i>

(p. 186)

Em "Mar e lua", a indicação de que a união se estabelece entre mulheres²⁰ encontra-se na primeira estrofe, nos seguintes versos: "Levantavam as saias",

¹⁸ BATAILLE, Georges, op. cit., p. 63.

¹⁹ Idem, ibidem, p. 86.

²⁰ Outra composição de Chico Buarque de Hollanda tratando das relações eróticas entre mulheres

“Que uma andava tonta/ ... E outra andava nua”.
Gilberto de Carvalho comenta que,

segundo o próprio Chico, ele a fez baseando-se numa crônica que tinha lido (pelo que a letra parece mostrar, essa crônica devia versar sobre o suicídio de duas moças do interior, que se amavam). Um detalhe importante aí é o próprio título (mar: masculino; e lua: feminino), que configura não só o contraste na relação amorosa das duas moças como também deixa transparecer a atração tão forte dessa relação, comparável à do mar em relação à lua (e vice-versa).²¹

O título da canção indica dois elementos da natureza: o mar, elemento masculino, que simboliza “uma situação de ambivalência, que é de incerteza, de dúvida, de indecisão, e que se pode concluir bem ou mal”²² e a lua, elemento feminino, que também apresentará instabilidade, porém relacionada à mudança de suas fases, e “por isso que ela simboliza a dependência e o princípio feminino (salvo exceção) assim como a periodicidade e a renovação”.²³ Como já foi apontado quando da análise de “Morena dos olhos d’água”, o mar também “simboliza o mundo e o coração humano, enquanto lugar das paixões”, e retorna de forma recorrente, na canção ora em pauta.

Na incerteza de ser na outra metade, desenvolve-se a relação de cumplicidade entre Mar e Lua, elementos distintos, mas complementares.

O amor que se realiza tem pressa (“Amaram um amor urgente”), pois é discriminado (“amavam o amor proibido”). Os elementos da natureza, a maresia, a areia, o luar, se confundem e tomam conta das amantes. A elas somente a outra importa, visto “Que uma andava tonta/ Grávida de lua/ E outra andava nua/ Á vida de mar”.

O suor dos corpos e a pele salgada são representados pela “maresia” e seus carinhos intensos deixam “costas lanhadas pela tempestade”.

No encontro dos corpos, as duas fogem da insegurança. O preconceito, porém, atinge as amantes, deixando-as inseguras (“E foram ficando marcadas/ Ouvindo risadas, sentindo arpejos”). Juntos, os olhares se perdem (“Olhando pro

é “Bábara” (1972-1973), em parceria com Ruy Guerra, para a peça *Calabar*: o elogio da traição, onde Anna de Amsterdam, uma prostituta holandesa, tenta seduzir Bárbara, viúva de Calabar, oferecendo-lhe sua proteção, seu corpo, seu prazer.

²¹ CARVALHO, Gilberto de. *Chico Buarque*: análise poético-musical. Rio de Janeiro: Codecri, 1982. p. 95.

²² CHEVALIER, Jean, GHEERBRANT, Alain, op. cit., p. 592.

²³ Idem, ibidem, p. 561.

rio tão cheio de lua”) e uma busca completar-se na outra (“E que continua/ Correndo pro mar”).

O amor vai tornando-se pleno, e uma tomando-se a outra, para enfim alcançarem a unidade.²⁴ E vão “correnteza abaixo”, “Rolando no leito” (observe que leito aqui pode adquirir dois sentidos: o local onde corre o rio ou onde se deitam os corpos), virando masculino (“seixos”) e feminino (“conchas”) e, como se morresse, perdem-se, transformam-se, acabam-se, para retornarem, enfim, em êxtase, corpos virando areia, que reflete o tom da lua e que está à beira-mar.

Na canção a seguir, rica em metáforas, Chico Buarque desenvolve uma relação erótica entre duas amantes, que transgridem as regras impostas pela sociedade para realizarem-se em um amor completo:

Geni e o zepelim

<i>De tudo que é nego torto</i>	<i>Um dia surgiu, brilhante</i>
<i>Do manguê e do cais do porto</i>	<i>Entre as nuvens, fluuante</i>
<i>Ela já foi namorada</i>	<i>Um enorme zepelim</i>
<i>O seu corpo é dos errantes</i>	<i>Pairou sobre os edifícios</i>
<i>Dos cegos, dos retirantes</i>	<i>Abriu dois mil orifícios</i>
<i>É de quem não tem mais nada</i>	<i>Com dois mil canhões assim</i>
<i>Dá-se assim desde menina</i>	<i>A cidade apavorada</i>
<i>Na garagem, na cantina</i>	<i>Se quedou paralisada</i>
<i>Atrás do tanque, no mato</i>	<i>Pronta pra virar geléia</i>
<i>É a rainha dos detentos</i>	<i>Mas do zepelim gigante</i>
<i>Das loucas, dos lazarentos</i>	<i>Desceu o seu comandante</i>
<i>Dos moleques do internato</i>	<i>Dizendo - Mudei de idéia</i>
<i>E também vai amide</i>	<i>- Quando vi nesta cidade</i>
<i>Co'os velinhos sem saúde</i>	<i>- Tanto horror e iniquidade</i>
<i>E as viúvas sem porvir</i>	<i>- Resolvi tudo explodir</i>
<i>Ela é um poço de bondade</i>	<i>- Mas posso evitar o drama</i>
<i>E é por isso que a cidade</i>	<i>- Se aquela formosa dama</i>
<i>Vive sempre a repetir</i>	<i>- Esta noite me servir</i>
<i>Joga pedra na Geni</i>	<i>Essa dama era Geni</i>
<i>Joga pedra na Geni</i>	<i>Mas não pode ser Geni</i>
<i>Ela é feita pra apanhar</i>	<i>Ela é feita pra apanhar</i>
<i>Ela é boa de cuspir</i>	<i>Ela é boa de cuspir</i>
<i>Ela dá pra qualquer um</i>	<i>Ela dá pra qualquer um</i>
<i>Maldita Geni</i>	<i>Maldita Geni</i>

²⁴ Aqui, novamente, recupera-se a idéia de Georges Bataille, de que no momento do gozo o ser encontra finalmente sua continuidade. BATAILLE, Georges, op. cit., p. 16.

Mas de fato, logo ela
 Tão coitada e tão singela
 Cativara o forasteiro
 O guerreiro tão vistoso
 Tão temido e poderoso
 Era dela, prisioneiro
 Acontece que a donzela
 - e isso era segredo dela
 Também tinha seus caprichos
 E a deitar com homem tão nobre
 Tão cheirando a brilho e a cobre
 Prefere amar com os bichos
 Ao ouvir tal heresia
 A cidade em romaria
 Foi beijar a sua mão
 O prefeito de joelhos
 O bispo de olhos vermelhos
 E o banqueiro com um milhão
 Vai com ele, vai Geni
 Vai com ele, vai Geni
 Você pode nos salvar
 Você vai nos redimir
 Você dá pra qualquer um
 Bendita Geni

Foram tantos os pedidos
 Tão sinceros, tão sentidos
 Que ela dominou seu asco
 Nessa noite lancinante
 Entregou-se a tal amante
 Como quem dá-se ao carrasco
 Ele fez tanta sujeira
 Lambuzou-se a noite inteira
 Até ficar saciado
 E nem bem amanhecia
 Partiu numa nuvem fria
 Com seu zepelim prateado
 Num suspiro aliviado
 Ela se virou de lado
 E tentou até sorrir
 Mas logo raiou o dia
 E a cidade em cantoria
 Não deixou ela dormir
 Joga pedra na Geni
 Joga bosta na Geni
 Ela é feita pra apanhar
 Ela é boa de cuspir
 Ela dá pra qualquer um
 Maldita Geni
 (p. 160)

Essa canção foi escrita para a personagem Geni, da peça *A ópera do malandro*, esta última baseada na *Ópera dos mendigos* (1978), de John Gay e na *Ópera dos três vinténs* (1928), de Bertold Brecht e Kurt Weill.²⁵ Geni ou Genival é um travesti que, na peça, conta sua própria história.

Em "Geni e o zepelim" estabelece-se uma relação de dominação.²⁶ Aquela, que é "um poço de bondade", que prefere entregar seu corpo aos mais necessitados e somente assim sente prazer, é induzida a submeter-se ao

²⁵ Cf. Nota do autor. In: BUARQUE, Chico. *A ópera do malandro*. São Paulo: Cultura, 1978.

²⁶ Maria Helena Sans-o Fontes afirma que essa poesia baseia-se no conto "Bola de sebo", de Guy de Maupassant transferindo "para o cenário brasileiro o heroísmo do protagonista do conto francês, Elizabeth Rousset, que, como Geni, teve que dominar seu asco, entregando-se ao guerreiro prussiano "como quem dá-se ao carrasco" para libertar os concidadãos, que igualmente a repelem após seu gesto heróico". Cf. FONTES, Maria Helena Sans-o. *Sem fantasia: masculino e feminino em Chico Buarque*. Rio de Janeiro: Graphia, 1999, p. 82.

poderoso comandante do zepelim, a fim de salvar a cidade.

O comandante "do zepelim gigante" decide não destruir a cidade se "aquela formosa dama" lhe cedesse uma noite. E qual não será a surpresa quando todos os habitantes da cidade percebem quem é a dama: Geni, que até a presença dessa ameaça, era repudiada pelos mesmos que agora imploram e a idolatram, que estão em suas mãos (beijadas "em romaria"). Geni passa de "boa de cuspir", "feita pra apanhar", a sinônimo de salvação.

Ela, enfim, emocionada com os pedidos "tão sinceros, tão sentidos", entrega-se com nojo ao homem que, após "ficar saciado", parte. A donzela tentará dormir, mas será impedida pela população que, em segurança, retoma seu comportamento inicial, ordenando: "Joga pedra na Geni", "Joga bosta na Geni", que torna a ser maldita.

Percebe-se, em muitos versos, a ironia com que o autor denuncia a situação de preconceito e poder, presente na mudança das reações do povo da cidade em relação a Geni. Além disso, nessas situações o autor se utiliza de termos que indicam intensidade, fazendo uso inclusive de hipérbolos. O zepelim é "enorme" e "gigante", com "dois mil canhões assim", o comandante "tão vistoso", "poderoso" e, em oposição, Geni, "tão coitada e tão singela".

É retratada uma sociedade que julga pela opção sexual, que condena a transgressão erótica (nesse caso é um homossexual, que "dá pra qualquer um") mas que quando lhe convém, a permite e até a apóia.²⁷

Quanto ao aspecto formal, "Geni e o zepelim" é formada por quatro estrofes de vinte e quatro versos cada. Os primeiros vinte e três versos seguem o esquema rítmico E.R. 7[3-7] e o último verso de cada estrofe, o esquema rítmico E.R. 5 [2-5]. A alteração no esquema rítmico do último verso serve para reforçar a voz da população, que gritando (note-se a estridência provocada pela assonância marcada pelo /i/ em "maldita/bendita Geni") ora a agride, ora a ataga.

A AUSÊNCIA

As relações eróticas, como a vida, são cíclicas, passando por períodos de nascimento, desenvolvimento e morte! Todavia, a morte nas relações eróticas não é necessariamente definitiva, visto que os relacionamentos passam por diversas fases, que podem ser consideradas como novos ciclos. Assim, quando um relacionamento pretensamente acaba, de alguma maneira ficamos envolvidos

²⁷ Aqui, tem-se novamente a idéia de Georges Bataille, que afirma que "frequentemente uma transgressão é admitida, e, às vezes, até recomendada". Cf. BATAILLE, Georges, op. cit., p. 55.

a lembrança, a recordação das situações compartilhadas a dois, o que gera, muitas vezes, a sensação de ausência.

Barthes define a ausência como “todo episódio de linguagem que põe em cena a ausência do objeto amado – quaisquer que sejam a causa e a duração – e tende a transformar essa ausência em prova de abandono”²⁸. Ainda sustentada, baseando-se em Hugo, que “históricamente o discurso da ausência é sustentado pela Mulher: a Mulher é sedentária, o Homem é caçador, viajante; a Mulher é fiel (ela espera), o homem é conquistador (navega e aborda). É a mulher que dá forma à ausência”,²⁹ sendo ela a que canta o seu sofrer. E continua: “de onde resulta que todo homem que espera e sofre está milagrosamente feminizado. Um homem não é feminizado por ser invertido sexualmente, mas por estar apaixonado”³⁰.

A ausência pode ocorrer por diversos motivos, desde o simples desinteresse de um dos envolvidos pelo outro como pelo interesse de um deles por outra pessoa, formando assim um triângulo amoroso. Independente do motivo, o sentimento de perda permanece.

O sofrimento gerado pela ausência é outro aspecto que se destaca na obra de Chico Buarque de Hollanda. Aqui, os sofrimentos são representados pelo eu-lírico feminino e masculino e podem estar envolvidos em duas situações: o abandono ou a traição. Em ambos os momentos resta em uma das partes a sensação de perda, fazendo com que carreguem consigo fortes sentimentos relacionados a esse fato: a raiva, o despeito, a dor, a vontade de reencontrar-se no outro. Observe-se a canção abaixo:

A Rita

*A Rita levou meu sorriso
No sorriso dela
Meu assunto
Levou junto com ela
E o que me é de direito
Arrancou-me do peito
E tem mais
Levou seu retrato, seu prato, seu prato
Que papel!
Uma imagem de São Francisco
E um bom disco de Noel*

²⁸ BARTHES, Roland, op. cit., p. 27.

²⁹ Idem, ibidem, p. 27.

³⁰ Idem, ibidem, p. 28.

*A Rita matou nosso amor
De vingança
Nem herança deixou
Não levou um tostão
Porque não tinha não
Mas causou perdas e danos
Levou os meus planos
Meu pobres enganos
Os meus vinte anos
O meu coração
E além de tudo
Me deixou mudo
Um violão
(p. 41)*

Nos três primeiros versos da primeira estrofe, a Rita parte deixando na infelicidade o eu-lírico, que é masculino. Para o abandonado, a mulher que partiu é o sinônimo da alegria de viver, seu único pensamento. Ao partir, ela desvincula da relação todos os seus objetos pessoais (“seu retrato”, “seu trapo”, “seu prato”, “uma imagem de São Francisco”, “um bom disco de Noel”), não deixando rastros materiais de sua passagem.

Para o eu-lírico, a mulher que ainda deseja é vingativa. Por não haver dinheiro para levar, ela mata o amor que existia, carregando consigo o próprio abandonado, seus sonhos, sua vida, seu coração. Atente-se que a perda da amada é relacionada diretamente com a incapacidade de cantar, pois a Rita lhe tomou a inspiração. A musa parte e deixa-lhe “mudo um violão”.

É possível perceber no eu-lírico o sofrimento causado pela mulher que o abandonou, porém é possível verificar, também, que ele continua amando, pois ora fala dela tentando indicar sua mágoa (“Que papel!”), ora assume o sentimento de ausência provocado pela separação.

Em “Mil perdões”, encontra-se o sentimento do abandonado deflagrado pela traição:

Mil perdões

*Te perdôo
Por fazeres mil perguntas
Que em vidas que andam juntas
Ninguém faz
Te perdôo
Por pedires perdão
Por me amares demais*

Mil perdões

*Te perdôo
Te perdôo por ligares
Pra todos os lugares
De onde eu vim
Te perdôo
Por ergueres a mão
Por bateres em mim*

Te perdôo
Quando anseio pelo instante de sair
E rodar exuberante
E me perder de ti
Te perdôo
Por queres me ver
Aprendendo a mentir (te mentir, te
mentir)

(p. 212)

Nesse poema, os sentimentos do abandonado são contemplados paralelamente às ações da mulher traidora, que tem a certeza de possuir o amor desse homem, a ponto de ironizá-lo. Observe-se que todas as estrofes da canção começam com o mesmo verso, "Te perdôo", e a ironia está no fato de que é o sujeito-traidor quem perdoa o sujeito-traído.

A mulher mostra-se onipotente, julgando e perdoadando. Partindo-se do princípio de que algo é perdoado quando considerado impróprio, proibido, os papéis aqui se invertem. Ela não se considera culpada por trair, mas, culpa seu companheiro, que a reprime, fazendo-a desejar "rodar exuberante" e ausentar-se da presença sufocante do Outro.

As reações do traído são variadas. Inseguro, ele tenta de todas as maneiras manter a amada junto a si. O homem assume uma postura extremamente emocional, feminizado, como quer a visão barthesiana acerca do sentimento masculino quando apaixonado e em estado de carência do objeto amado: bisbilhota os passos da figura feminina e depois implora perdão pelo excesso de amor; tenta comprovar as mentiras dela e depois a agride; ele chora, enquanto ela, ironizando-o, ri.

Nessa canção, de maneira criativa, Chico Buarque inverte de forma transgressora os papéis culturalmente impostos. A mulher, aqui, toma o papel aceito socialmente apenas para o elemento masculino. Ao homem é permitida a traição, papel que nesse caso pertence à mulher, que trai e perdoa seu companheiro, que fica impotente diante de tal desprendimento e segurança. O homem é o abandonado, o que sofre.

Em "Olhos nos olhos", ocorre mais um caso de ausência, só que desta vez quem sofre o revés de ser abandonada é a mulher:

Olhos nos olhos

Quando você me deixou, meu bem
Me disse pra ser feliz e passar bem
Quis morrer de ciúme, quase enlouqueci
Mas depois, como era de costume, obedeci

Quando você me quiser rever
Já vai me encontrar refeita, pode crer
Olhos nos olhos, quero ver o que você faz
Ao sentir que sem você eu passo bem demais

E que venho até remoçando
Me pego cantando
Sem mais nem porque
E tantas águas rolaram
Quantos homens me amaram
Bem mais e melhor que você

Quando talvez precisar de mim
'Cê sabe que a casa é sempre sua, venha sim
Olhos nos olhos, quero ver o que você diz
Quero ver como suporta me ver tão feliz

(p. 145)

A primeira estrofe da composição indica o fim do relacionamento, a separação, e a abandonada, o eu-lírico do poema, insiste em lembrar de todo o seu sofrimento, da despedida polida do companheiro ("ser feliz e passar bem"), da desorientação que sua ausência lhe causou e também de sua passividade, ao afirmar ter-lhe obedecido. Constatam-se no terceiro verso, indícios de que o motivo do abandono teria sido o interesse da figura masculina por outra pessoa ("Quis morrer de ciúme").

Na segunda estrofe do poema, desviando o interesse de reencontro para a figura masculina ("quando você me quiser rever"), ela afirma sua força, avisando estar recuperada de toda dor e ainda provoca, pedindo um enfrentamento direto ("Olhos nos olhos"), tentando obter alguma reação da parte do sujeito que a abandonou.

Na terceira estrofe, o eu-lírico continua fazendo questão de apresentar sua mudança, contando de sua nova vida, repleta de rejuvenescimento, felicidade e prazeres eróticos. Note-se que ela insiste em provar algo que o sensibilize, que o magoe, como se pretendesse fazê-lo sentir-se da mesma maneira como ela se

sentiu quando foi abandonada.

Uma possível leitura para o discurso final da mulher é vê-lo através de uma tensão: ela prevê a volta do homem e o aceita, quase desejando sua presença (“a casa é sempre sua, venha sim”), ao mesmo tempo em que ironiza a situação se ela eventualmente vier a ocorrer, retomando orgulhosa o seu discurso de superação da ausência que a figura masculina lhe causou.

CONCLUSÃO

Conforme a proposta inicial deste trabalho, que foi buscar identificar na criação poético-musical de Chico Buarque de Hollanda os tipos humanos e as relações eróticas que se estabelecem entre eles, é possível afirmar que os tipos humanos encontrados estão inseridos em três processos no que tange ao envolvimento erótico: o da conquista, o da união e o da ausência.

Na conquista, foram identificados dois tipos humanos: o conquistador e a musa. O conquistador, que é geralmente homem, pode apresentar-se de duas maneiras: com intenções reais de enamoramento ou buscando conquistar apenas pelo prazer da sedução, não se envolvendo emocionalmente. A musa mostra-se sempre como inatingível, exigindo do conquistador o uso de muitos artifícios. Nas canções, nunca encontramos a musa sem a presença do conquistador, que é também, geralmente, o sujeito-lírico.

Na união, dois tipos de relação se estabelecem: entre amantes considerados convencionais, que são aqueles em que há indicação de um encontro diário, um vínculo legal como o casamento, e os não-convencionais, universo que abarca todos os casais considerados socialmente transgressores, que é o caso das prostitutas e seus clientes, dos homo e bissexuais e dos amantes propriamente ditos, que configuram uma união sem indício de vínculo legal entre eles.

Nas relações convencionais, foi possível perceber a predominância de elementos rotineiros, indicando monotonia, ainda que tenham sido observados alguns momentos de paixão ardente.

Em contraste, estão as relações não-convencionais, em que o clima de erotismo é muito mais intenso, a sensualidade explode, predominando o erotismo dos corpos. Levando-se em conta que estas são proibidas (não são aceitas, com naturalidade, socialmente), é possível afirmar que a intensidade erótica deve-se ao fator transgressor que nelas existem.

Na ausência, o sentimento de falta é causado pela situação de abandono ou de separação de um par ou de uma de suas partes. Foram identificados, a partir do momento em que a relação erótica falta, dois tipos humanos: os abandonados

e os traídos.

Quando há uma situação de abandono, ou seja, a ausência de uma das partes sem indicação do envolvimento de uma terceira pessoa, as reações dos abandonados, tanto dos homens como das mulheres, são as mesmas: de inconformidade, profunda infelicidade e sentimento de perda do sentido de viver. Ao mesmo tempo em que degradam a imagem do outro, procuram encontrar um fio de esperança, vivendo, muitas vezes, em função da lembrança daquele que partiu.

Na traição, homem e mulher reagem de maneira diferenciada. A mulher, quando traída, é orgulhosa. Por vezes, irá até demonstrar todo o sofrimento causado pela descoberta da traição, porém, passado o primeiro choque, se esforçará em não mais demonstrá-lo, pois, para essa mulher que não aceita perder seu homem para outra, sofrer significaria dar-se por vencida, admitir sua incapacidade. Ela tentará insistir na reconquista, mesmo que seja apenas para provar sua feminilidade.

O homem traído mostra-se passivo. Apesar da dor que lhe causa, ele, ainda que não aceite a traição, convive com ela, chegando, por vezes, ao extremo de enganar-se, fingindo que tal situação não está acontecendo.

Através da análise das canções de Chico foi possível identificar a presença de elementos poéticos. Suas letras são ricas em metáforas, aliterações, assonância e ironias. Uma imagem recorrente nas canções analisadas é o mar ou elementos ligados a ele, transmitindo, assim, toda a carga de significação erótica que a ele pertence.

Freqüentemente, o autor, ao mesmo tempo em que usufrui do erotismo para retratar, com sucesso, os sentimentos envolvidos nos diversos tipos de relação, faz, através do universo transgressor, uma crítica social às instituições com suas normas repressoras.

Além disso, é capaz de trabalhar com riqueza a linguagem do eu-lírico feminino, dando realidade às palavras de amor, angústia e dor de cada uma das mulheres presentes nas canções do *corpus* analisado.

As letras de música de Chico Buarque de Hollanda apresentam ainda poeticidade e plurissignificação, aspectos esses que permitem aqui afirmar que a sua criação, pelo menos com base no *corpus* analisado, pode ser considerada como texto poético.

Resta, para finalizar este estudo, apontar em Chico Buarque de Hollanda a plena sensibilidade poética no enfoque das relações eróticas, ilustrando – em seu trabalho de criação – o universo múltiplo e contraditório dos envolvimento humanos. Assim, por todos os elementos plurissignificativos constantes em suas canções e pela profunda compreensão dos sentimentos amorosos, reafirma-se

aqui a importância de Chico Buarque de Hollanda tanto no contexto sócio-cultural brasileiro quanto no campo da criação poético-literária que alcança a universalidade.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALBERONI, Francesco. *Enamoramento e amor*. 9. ed. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.
- ARANGO, Ariel C. *Os palavrões: virtudes terapêuticas da obscenidade*. São Paulo: Brasiliense, 1991.
- BARTHES, Roland. *Fragments de um discurso amoroso*. 10. ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1990.
- BATAILLE, Georges. *O erotismo*. 3. ed. Tradução de João Bénard da Costa. Lisboa: Antígona, 1988.
- BOLLE, Adélia Bezerra de Meneses. *Chico Buarque de Hollanda*. São Paulo: Abril Cultural, 1980. (Literatura Comentada)
- BOSI, Alfredo. *O ser e o tempo da poesia*. São Paulo: Cultrix, 1997.
- CALDAS, Waldenyr. *Iniciação à música popular brasileira*. São Paulo: Ática, 1985.
- CARA, Salete de Almeida. *A poesia lírica*. 2. ed. São Paulo: Ática, 1986.
- CARVALHO, Gilberto de. *Chico Buarque: análise poético-musical*. 2. ed. Rio de Janeiro: Codecri, 1982.
- CASCUDO, Luís da Câmara. *Dicionário do folclore brasileiro*. Rio de Janeiro: Ediouro, [s.d.].
- CHEVALIER, Jean, GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos*. 9. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1995.
- DURIGAN, Jesus Antônio. *Erotismo e literatura*. São Paulo: Ática, 1985.
- FONTES, Maria Helena Sansão. *Sem fantasia: masculino e feminino em Chico Buarque*. Rio de Janeiro: Graphia, 1999.
- GOLDSTEIN, Norma. *Versos, sons, ritmos*. 9. ed. São Paulo: Ática, 1995.
- HOLLANDA, Chico Buarque. *Chico Buarque: letra e música, incluindo "Gol de Letras"*, de Humberto Werneck e "Carta ao Chico", de Tom Jobim. São Paulo: Companhia das Letras, 1997. v.1.

_____. *A ópera do malandro*. São Paulo: Cultrix, 1978.

_____. *Chico Buarque responde às perguntas dos internautas*. 1998. In: <http://www.chicobuarque.com.br>

JAEGGER, Werner. *Paidéia: a formação do homem grego*. São Paulo: Martins Fontes, 1986.

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

MORAIS, Eliane R., LLAIPEIZ, Sandra M. *O que é pornografia*. São Paulo: Brasiliense/Abril Cultural, 1985.

NUNES FILHO, Nabor. *Eroticamente humano*. Piracicaba: Unimep, 1994.

PAZ, Octavio. *El arco y la lira*. 7. ed. México: Fondo de Cultura Económica, 1990.

PERKOSKI, Norberto. Aspectos teóricos relativos ao erotismo. In: *A transgressão erótica na obra de João Gilberto Noll*. Santa Cruz do Sul: Edumisc, 1994.

_____. *O erotismo no sistema literário brasileiro*. Porto Alegre, 1995. [Tese - Doutorado em Teoria da Literatura - PUC/RS]

PLATÃO. *Diálogos: O banquete, Fédon, Sofista, Político*. 2. ed. São Paulo: Abril Cultural, 1979.

PRETI, Dino. *A linguagem proibida: um estudo sobre a linguagem erótica*. São Paulo: T.A. Queiroz, 1983.

SANT'ANNA, Afonso Romano de. *Música popular e moderna poesia brasileira*. Petrópolis: Vozes, 1978.

SCHURMANN, Ernest F. *A música como linguagem: uma abordagem histórica*. São Paulo: Brasiliense/CNPq, 1989.

SILVA, Anazildo Vasconcelos da et al. *Desconstrução/construção no texto lírico*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1975.

_____. *A poética de Chico Buarque: a expressão subjetiva como fundamento da significação*. Rio de Janeiro: Sophos, 1974.

STAIGER, Emil. Estilo lírico: a recordação. In: *Conceitos fundamentais da poética*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1975.

TATIT, Luiz. *A canção: eficácia e encanto*. 2. ed. São Paulo: Atual, 1987.