



<http://dx.doi.org/10.30681/23588403v13i0188108>

PERFIL DE MULHERES NAS CANÇÕES DE CHICO BUARQUE NA ÓPERA DO MALANDRO

Data de recebimento: 07/10/2018

Aceite: 06/03/2019

Nad Pereira LEITE (CEFET/MG)¹

RESUMO: Este trabalho tem a função primordial de não só estudar a temática das músicas com eu-lírico feminino compostas por Chico Buarque e também aquelas com eu-lírico masculino dedicadas às mulheres da obra *A Ópera do Malandro* - 1978, bem como difundir e incentivar o estudo de sua poética lírico-amorosa. Este artigo estuda, com o intuito investigativo, os mistérios da poesia de Chico Buarque nas canções que ele construiu sobre a psicologia feminina. O método de pesquisa literária foi utilizado e as descobertas expostas aqui permitem se compreender melhor o universo feminino visto do ponto de vista de um gênio que uniu inteligência e sensibilidade. A leitura deste trabalho se faz importante não só para os homens curiosos de conhecer os mistérios femininos, não só para professores com intenções de disseminar a poesia de Chico Buarque, mas principalmente para as mulheres, que conseguirão ver transpostos aqui, todos os sentimentos mais absurdos, inquietações hormonais e uma transcrição de amor que só mulheres são capazes de sentir, porque são mães, amantes, companheiras, solidárias, guerreiras e se reconhecem em cada uma de suas letras e se identificam perfeitamente e sabem, que um poeta assim, que não idolatra e não ofende, não as coloca acima, nem abaixo do homem, porque sabe que estas são naturezas diferentes, apenas cria como se lesse os mais profundos sentimentos da mulher, só mesmo Chico Buarque.

Palavras-Chave: Mulher, poesia, sensibilidade, inteligência, mistérios.

Abstract: This work has the primary function of not only studying the theme of the songs with female lyrical composed by Chico Buarque but also those with lyrical male dedicated to the women of the “*Ópera do Malandro*” - 1978, as well as diffusing and encouraging the study of his lyrical-loving poetics. This article studies, with the investigative intent, the mysteries of the poetry of Chico Buarque in the songs that he built on the female psychology. The method of literary research was used and the discoveries exposed here allow to better understand the feminine universe seen from the point of view of a genius with intelligence and sensitivity. The reading of this work is important not only for men curious to know the feminine mysteries, not only for teachers with intentions to disseminate the poetry of Chico Buarque, but especially for women, who will be able to see themselves here, with all the most absurd feelings, hormonal worries and a transcription of love that only women are able to feel, because they are mothers, lovers, companions, solidary people, warriors and recognize each other in their letters and perfectly identify themselves and know that a poet like that, who does not idolize and does not offend, does not place them above or below the man, because he knows that these are different natures, only creates because Chico Buarque can read the deepest feelings of the woman.

Keywords: Woman, poetry, sensitivity, intelligence, mysteries.

¹ Doutoranda em Estudos de Linguagens pelo Centro Federal de Educação Tecnológica – BH/MG, Brasil.
e-mail: nad.leite@gmail.com



INTRODUÇÃO

Há algumas unanimidades ao redor de Chico Buarque de Holanda. A primeira: a coerência política e poética, ao longo de 40 anos de carreira, num país afeito a tenebrosas transações. Outra: a beleza de seus olhos verdes. A terceira: é o mais perfeito intérprete da alma feminina, e são elas que dizem isso.

Fábio Altman

Chico Buarque sempre foi reconhecido, conforme reforça a trecho transcrito acima, como um dos poetas que mais sensivelmente conseguiu captar os sentimentos das mulheres, traduzindo-os em palavras e canções. Sua lírica é estranhamente corporal, compõe o ser e a fala da mulher, de uma perspectiva espantosamente feminina.

A beleza de suas canções, sua linguagem poética, seu estilo inconfundível de descrever o universo feminino serviram de motivação para a elaboração deste trabalho. Aponta-se, também, traços importantes de sua obra, como a ruptura com o discurso habitual e a sobreposição da mulher na sociedade em que esta se encontra, mesclando traços afetivos e sociais, sexuais e políticos. Ele faz isso, partindo da vinculação do tema mulheres ao da marginalidade social, chegando à questão do desejo, sendo neste contexto de intensas emoções que se flagra o fundamental do feminino.

Todas as nuances e todas as personagens de Chico Buarque acabam deslizando, inescapavelmente, do terreno dos afetos. Todas giram em torno do amor, ora reprovando-o, ora desejando-o, ora sofrendo por ele. Assim sendo, reconhecer e pesquisar essas mulheres empreendedoras e submissas, políticas e analfabetas, honestas e desonestas, mães e prostitutas é o objetivo maior a ser alcançado, bem como a comparação, de forma abrangente, das diversas nuances presentes nas personagens dos poemas de suas melodias.

A proposta desta pesquisa é o estudo temático das letras musicais feitas por Chico Buarque para as personagens femininas da obra: *A Ópera do Malandro* – 1978, utilizando uma abordagem sociológica e psicanalítica, buscando a aproximação natural entre estas personagens, uma vez que todas elas, com modos diferentes, giram, emergem ou submergem em torno da mesma coisa: o amor. Assim como seu distanciamento, pois são mulheres infinitamente diferentes e com sua própria personalidade e seu modo peculiar de encarar a vida e os afetos: Terezinha, Mimi Bibelô, Vitória Régia, Geni, as prostitutas da Lapa, em sua maioria retirantes nordestinas, em relação ao eixo de feminilidade vigente na sociedade brasileira.

Não há como fugir da ideia de que a obra de Chico Buarque é complexa: um espelho da sociedade de todas as décadas, uma representação de momentos históricos, substância de



uma cultura em constante transformação. E por que não infinita, retomando o que já foi dito, por se tratar de um “reflexo” das mudanças e mutações humanas.

Com efeito, é impossível estudar a mulher, sem que se desvende também o homem, por isso, o elemento masculino terá participação neste trabalho, porém com a função de melhor explicar e relacionar estas mulheres e estes contextos.

Despertar o interesse dos jovens e adultos para a Literatura e poética de Chico Buarque não é só tarefa dos professores de Literatura e Língua Portuguesa, mas de toda a sociedade, já que seu patrimônio literário e musical é um dos mais vastos, extensos, interessantes e inteligentes de nosso país e serve para um aprofundamento histórico do povo brasileiro e como forma de estudo sociológico apurado.

Chico Buarque tornou-se um dos símbolos vivos da nacionalidade: sambista de primeira, letrista acima de todas as suspeitas, músico em pacto de intimidade constante com toda musa inspiradora. Mas existe, por trás disto, uma ambição mais ampla e mais generosa: a de tentar falar e explicar aos seus ouvintes, ao povo, se possível, o que está certo e o que anda mal, rimando vida do Brasil não, necessariamente, com um céu de anil, mas, quem sabe, com a mira de um fuzil.

A ópera é uma comédia, quase farsa, sobre o processo de desenvolvimento político e social do país, surpreendido numa situação limite: o momento da passagem do agônico autoritarismo estado-novista para uma incerta democracia; uma vez que a história ocorre durante a Segunda Guerra Mundial, quando O Brasil teria que optar entre os “Aliados” ou o “poder da linha central”.

Na obra estudada aqui, o autor mergulhou na história do Brasil e faz um retrato do país em 1943, um ano antes de seu nascimento, tendo que beber do manancial inesgotável de Bertold Brecht (1898-1956), sua principal inspiração.

Ainda que, na peça, o deslocamento de tempo possa ter sido estrategicamente condicionado por naturais cautelas relacionadas à censura, é inevitável que a escolha do ano de 1943, para o desenrolar da ação, tenha sido também determinada por outros fatores. Inclusive, algumas analogias que tornam tão semelhantes, politicamente, os anos 40 e os 70 no Brasil, a começar por aquela zona de sombra, típica dos tempos de transição, que embaça a nitidez dos contornos, confunde as perspectivas e introduz uma ambiguidade que deixa ver o que passou, mas nem sempre o que virá. O que se passa na trama, de certa maneira, se parecia com o que acontecia em 1978, ano em que a obra foi escrita.

Nestes dois momentos, o país assistiu ao esgotamento de um modelo de regime e de uma forma de governo, que, de repente, mas não tão de repente, se tornaram incapazes de



acompanhar os movimentos da sociedade, de responder aos anseios da nação e de se adaptar às mudanças de escala do próprio sistema, registrando, quase documentalmente ou, pelo menos, sem julgamento, os reflexos da decadência de um sistema pré-capitalista, mas já excludente, sobre um microorganismo marginal onde contrabandistas, travestis, prostitutas, policiais corruptos e malandros se debatem pela posse de um capital capaz, então, de gerar conflitos de interesses menores comparados aos de hoje: inofensivas transgressões, pequenas contravenções, ingênuos subornos, ridículas corrupções. É uma sociedade ainda simples, de divertidas hipocrisias e risíveis astúcias.

CAPÍTULO I – VITÓRIA RÉGIA: PRA SE VIVER DO AMOR

A canção entoada por Vitória Régia chama-se *Pra Se Viver do Amor* e o nome faz alusão ao modo como Vitória Régia ganha a vida. Como cafetina, tira o seu sustento do amor, explora-o e tenta ensinar a uma novata, através desta música, como se deve fazer para sobreviver do sentimento, sempre deixando bem claro que, ou a mulher se aproveita dele para viver, ou será maltratada por ele, como se não houvesse escapatória para nenhuma mulher.

*Pra se viver do amor
Há que esquecer o amor
Há que se amar
Sem amar
Sem prazer
E com despertador
Como um funcionário*

Nesta estrofe ela começa a descrever a árdua profissão de ganhar a vida como prostituta, deixando bem claro, que, pode-se viver de amor, como um ganha-pão, mas deve-se esquecê-lo, e para que a aprendiz possa fazer isso, deve esquecer também dos prazeres, pois nele é que se encontra o perigo de não se levar a sério a profissão e deixar-se iludir pelas falsas promessas românticas. O despertador faz alusão ao fato de que as prostitutas cobram as horas passadas ao lado do cliente e que se deve estar atento a isto, pois, quando há sentimento perde-se a noção do tempo.

*Há que penar no amor
Pra se ganhar no amor
Há que apanhar
E sangrar
E suar
Como um trabalhador*



Mais uma vez, Vitória Régia alerta que não é uma profissão fácil, pois se lida com sentimentos muito profundos e que se enganam aqueles que pensam assim. Os verbos utilizados, penar, apanhar, sangrar e suar fazem alusão a um profundo sofrimento que só o amor pode trazer à mulher, e ela deve conhecê-lo antes de querer trabalhar e sobreviver disso, mas que, invariavelmente, se a novata ainda não passou por isso, passará, mas sairá mais forte para só, assim, poder “ganhar no amor”.

São verbos de alta intensidade sensorial, evocando poderosamente o sofrimento, tudo levando, paradoxalmente, a um efeito assustador e singular, porque completamente oposto ao ideal de amor.

*Ai, o amor
Jamais foi um sonho
O amor, eu bem sei
Já provei
É um veneno medonho*

Aqui ela desfaz completamente qualquer ilusão que a moça possa ter à respeito do amor, afirmando que se enganam aqueles que pensam que amar possa ser um sonho, e se não se toma cuidado, ele pode causar estragos medonhos nas mais fortes mulheres.

*É por isso que se há de entender
Que o amor não é um ócio
E compreender
Que o amor não é um vício
O amor é sacrifício
O amor é sacerdócio
Amar é iluminar a dor
Como um missionário*

Nesta parte da música, ela chama a atenção da menina como uma verdadeira patroa e diz que o trabalho que ela irá desempenhar ali, não é um ócio, e sim trabalho duro. Que quem quiser se sair bem nesta vida deve se sacrificar, sem querer saber de prazeres e contradiz o que se imaginava da prostituição, afirmando que esta vida não é feita de luxúrias e mordomias, e faz uma referência ousada chamando-a de sacerdócio à luz do abajur. A conclusão é de que, se para ser mestra no amor, como ela é, deve-se ter sofrido com ele. Vitória Régia tem esta impressão do amor devido aos grandes sofrimentos vividos na juventude, pois ela também foi prostituta antes de ser casada com Fernandes de Duran e, hoje, é só uma cafetina que dá valiosos conselhos às suas funcionárias.



O poema deixa bem claro que a menina deve precaver-se e cuidar-se para não amar, pois o amor ali é encarado como um simples bom negócio e que, se ela conseguir compreender tudo que a patroa lhe disse, poderá viver muito bem com dinheiro, mas sem amor. O sofrimento e miséria por que Vitória Régia passou, na juventude, por amar demais, fazem com que ela pense que é impossível ter as duas coisas.

CAPÍTULO II: TEREZINHA

Terezinha é a canção em que Chico Buarque traça o percurso do desenvolvimento da afetividade feminina. O autor insere-se no universo da mulher com tamanha suscetibilidade que consegue captar seus desejos, sentimentos, medos e amarguras, transmitindo-os com uma veracidade única e espantosa. “...Ele consegue pôr-se no lugar da mulher, tem extrema sensibilidade para perceber a opressão como ela percebe, sem partir de um ponto de vista estritamente masculino, mas usando seu eu-masculino, de homem esclarecido do seu tempo, para enriquecer as experiências...” Maria Helena, Professora de Literatura em sua tese de doutorado pela Universidade Federal do Rio de Janeiro, defendida em 1997.

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

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



*O terceiro me chegou
Como quem chega do nada
Ele não me trouxe nada
Também nada perguntou
Mal sei como ele se chama
Mas entendo o que ele quer
Se deitou na minha cama
E me chama de mulher
Foi chegando sorrateiro
E antes que eu dissesse não
Se instalou feito um posseiro
Dentro do meu coração*

Esta composição se baseia em dupla linhagem: de um lado, na folclórica canção de roda *Terezinha de Jesus*; de outro lado, em *Barbara's Lied*, da *Ópera dos Três Vinténs*, que parece ter oferecido a Chico Buarque o esquema narrativo básico, que sofre, no entanto, fundamentais alterações.

Em primeiro lugar, a transcrição da cantiga de roda, verdadeira matriz melódica da canção em estudo.

*Terezinha de Jesus
de uma queda foi ao chão
acudiram 3 cavaleiros
todos 3 chapéu na mão*

*o primeiro foi seu pai
o segundo seu irmão
o terceiro foi aquele
que a Tereza deu a mão
quanta laranja espalhada
quanto limão pelo chão
quanto sangue derramado
dentro do meu coração*

Pode-se decodificar nesta cantiga infantil um núcleo inconsciente referente ao complexo de Édipo. Segundo essa teoria freudiana, entre o terceiro e quarto ano e até o sexto e sétimo ano, a criança desenvolve um maior interesse pelo genitor.

Deste interesse, surge, nas fantasias infantis, a vontade de monopolizar todo o afeto da pessoa desejada e, conseqüentemente, em um espírito de competição, o desejo de anular o genitor do mesmo sexo. No caso da menina, este interesse seria dirigido à figura paterna e, com isto ela entra em rivalidade com a mãe. Aqui, os postulados freudianos se apresentam de maneira inequívoca, solicitando, impondo uma abordagem mais profunda. Um dos casos em



que o objeto quase impõe e postula o método. Assim, não há como se penetrar neste texto senão por esse caminho.

A queda, o chapéu, dar a mão, o sangue derramado são elementos a serem explorados tomando como base o Complexo de Édipo e Electra.

Primeiramente, a queda referida na cantiga trata do motivo bíblico da *queda*, a aquisição do conhecimento e descoberta da sexualidade, provocando a expulsão do Paraíso e o início de tudo... Por trás desta imagem, temos a idéia do início da vida sexual enquanto descida. “De uma queda foi ao chão.

*acudiram 3 cavalheiros
todos 3 chapéu na mão*

“Chapéu na mão”, que poderia ser visto como uma respeitosa cortesia em uma leitura superficial, torna-se, através da perspectiva freudiana, uma insígnia da virilidade.

*o primeiro foi seu pai
o segundo seu irmão*

Pai e irmão são a liga da afetividade feminina que, em seu processo de amadurecimento, são transpostos. Após essa fase, temos o encontro da mulher com o masculino, que é o “terceiro”, o “outro”. Na prática, encontramos vários exemplos da intercambialidade entre pai/ irmão e mãe/ irmã nas relações edípicas. Dizem os psicanalistas que o complexo incestuoso irmão/irmã é derivativo do complexo fundamental de Édipo: “Quando a barreira do incesto se desenvolve, no começo da vida do rapaz, visa primeiro ao estabelecimento de limites nas relações com a mãe e só depois abrange também as relações com a irmã; com efeito, as experiências eróticas entre irmão e irmã, nos primórdios da infância, são extremamente comuns. A irmã é, comumente, a primeira substituta da mãe como objeto erótico; através dela, o rapaz aprende a descobrir o seu caminho para outras mulheres. As suas relações com a irmã produz como verdadeira duplicata as dos pais entre si; e na vida real, o rapaz e desempenha, muitas vezes, um papel de pai em relação à irmã (proteção, ajuda). (JONES, 1970, p. 136).

Mas é ao “terceiro”, ao que não faz parte da família, que Terezinha dará a mão. Que se entregará afetivamente. “Terezinha vive uma situação oposta à de Antígone que, na tragédia sofocleana, tendo sempre se dedicado a conduzir o pai velho e cego, após a morte de Édipo continua presa nas malhas da *philia* familiar: obrigada a escolher entre enterrar o irmão (infringindo o edito de Creonte) ou obedecer ao rei (podendo ficar com o noivo, Hemon, filho de Creonte), opta pela fidelidade aos seus, aos *philoí*. Vernant aponta na arquitetura do



drama o par antitético *philia* – Eros enquanto oposição afeição familiar – desejo sexual. Diz ele: “Antígone não soube ouvir o apelo para desligar - se dos ‘seus’ e da *philia* familiar, abrindo-se ao outro, para acolher Eros e, na união com um estranho, por sua vez, transmitir a vida” (NAQUET, 1977 VERNANT, 1977, p.26).

Observamos que, nessa cantiga de roda, são apresentados os passos que a afetividade feminina tem que percorrer, uma espécie de pedagogia sexual da mulher.

Sem deixar de mencionar que, no último verso da última estrofe, não se tratará mais de Terezinha, mas de Tereza:

*o terceiro foi aquele
que a Tereza deu a mão*

Houve a transposição da fase infantil para a fase adulta. Tereza tornou-se mulher, está apta a encontrar-se com o masculino. Podemos vislumbrar, ainda, “Tereza” num contexto em que se trata do feminino e do erótico: a mística Santa Tereza. Segundo Bataille (1980, p.30) a experiência erótica talvez seja vizinha da santidade, não porque tenham a mesma natureza (questão que está fora daquilo que este trabalho se propõe a tratar), mas no sentido de que uma e outra experiência, a erótica e a mística, têm uma intensidade extrema. E há ainda um outro ponto comum: o santo e o homem do erotismo não estão movidos por nenhuma procura de eficácia, mas é o desejo, e só o desejo, que os anima. Erotismo e misticismo fornecem momentos de emoção intensa, em que vida e morte se travam: há semelhanças flagrantes entre a prática erótica e mística.

Resta ainda uma imagem a ser trabalhada: a do “quanto sangue derramado / dentro do meu coração”, da terceira e última estrofe. Encontra-se, neste trecho, uma significativa alusão ao amadurecimento não apenas afetivo, mas sexual, orgânico da jovem mulher. A presença de sangue derramado, num processo de deslocamento, derramado “dentro do meu coração”: podemos fazer alusão a primeira menstruação, detentora da puberdade, mescla de coração e útero.

Na canção *Terezinha*, de Chico Buarque, verificamos a abordagem de um desenvolvimento de afetividade feminina. Não é só no nível folclórico, mas ao passar do nível da poesia popular à poesia “cultura” (embora no âmbito da música popular brasileira), as mediações são aumentadas, há uma elaboração formal mais cuidadosa, o complexo edípico torna-se mais camuflado, possui mais nuances que na canção original. Surge então, o desafio



de uma leitura psicanalítica mais instigante e, por isso, o desvendar da Terezinha folclórica se faz tão necessário.

Faz-se necessária uma análise semântica mais profunda da canção. Não podemos deter o estudo ao seu nível narrativo, é preciso abordar o poema de um ângulo mais significativo. (Há um denominador comum entre Psicanálise e Literatura: a importância do significante.) Podemos apontar o valor significativo das rimas, os enlaces semânticos provocados pela homofonia. Por exemplo, nas rimas comida/perdida, florista/ametista, chama/cama, pode-se ressaltar o quanto a sonoridade é capaz de estabelecer relações semânticas entre as palavras, relações de tensão. É assim que se poderia sugerir, também, o eco da palavra “desamada” no termo “desarmada” dos versos 9 da 1ª e 2ª estrofes:

Que tocou meu coração (estrofe 1)

Me encontrou tão desa(r)mada

Que arranhou meu coração (estrofe 2)

Considerando as imagens, encontramos metáforas a serem expostas: “Bicho de pelúcia” e “broche de ametista”, por exemplo, fazem menção à sexualidade da mulher. (Pelúcia e suas alusões aos pêlos pubianos; ametista como um elemento do porta-jóias, metáfora privilegiada para os genitais femininos – bem como “gaveta”, presente no texto.) A imagem “litro de aguardente”, o presente que o segundo homem da vida de Terezinha lhe traz, é vinculada ao símbolo da garrafa, uma extrema alusão fálica. “Aguardente” é, no nível do significante, a condensação de água e fogo. Essa imagem adquire uma poderosa força sugestiva em um contexto em que se trata do encontro sexual. A água e fogo representam, no reino das matérias, o mais perfeito par de contrários. Associados, esses dois elementos deixam ver muito claramente seus traços sexuais: “Se, logicamente, um chama o outro, sexualmente um deseja ao outro” (BACHELARD, 1970, p.133). É, ainda, esse mesmo autor que fala do caráter matrimonial da química comum do fogo e da água. Em face da virilidade do fogo, a feminilidade da água é irremediável. Aguardente: como em toda conciliação de contrários, trata-se de uma metáfora da totalidade. Freud, num belo estudo intitulado “A Aquisição e o Controle do Fogo”, retoma o mito de Prometeu. Parte de um elemento do mito, que é a maneira pela qual Prometeu roubou o fogo dos deuses e o trouxe aos homens, escondendo-o num pau oco, um caule de funcho. Algo que evoca a imagem de um pênis. Evidentemente, a idéia que jaz por baixo desta imagem é a do fogo com um símbolo da libido. Trata-se de uma associação extremamente primitiva: “O calor que se irradia do fogo evoca a mesma sensação que acompanha um estado de excitação sexual e a forma e os movimentos da chama sugerem



um falo em atividade”. (FREUD, 1976, p.230). Pode derivar desta sugestão, uma interpretação paralela: a água apaga o fogo, isto é, a realização do ato sexual (em que entra o elemento feminino água) extingue o calor da excitação. Em *aguardente* estão sugeridos ardor apaixonado e água fecundante.

Retomando *Terezinha*, especificamente ao nível narrativo do poema, é inevitável que se faça uma alusão á Édipo.

Todo o poema parece ser o desenvolvimento da segunda estrofe da cantiga *Terezinha de Jesus*, sendo cada verso inicial de suas três estrofes regido pelos versos da canção matriz.

*o primeiro foi seu pai
o segundo seu irmão
o terceiro foi aquele
que a Tereza deu a mão*

O primeiro homem da vida de Terezinha chegou do florista, trouxe um bicho de pelúcia e um broche de ametista, contou suas viagens e vantagens, mostrou o relógio, chamava de rainha, tocou seu coração; recebeu um não.

O segundo, por sua vez, chegou do bar, trouxe um litro de aguardente, indagou do passado, cheirou sua comida, vasculhou sua gaveta, nada entregava, chamava de perdida, arranhou seu coração; recebeu um não.

O terceiro chegou do nada, nada trouxe, nada perguntou, deitou-se na sua cama, chama de mulher, instalou-se feito um posseiro no seu coração.

Os dois primeiros poderiam ser considerados o desenvolvimento dos vínculos incestuosos de uma relação edípica, segundo um mecanismo que é o oposto da condensação. Trata-se de “decomposição”, que aparece em várias formações míticas: “Ao passo que na condensação os atributos de numerosos indivíduos são fundidos na criação de uma só figura, de um modo semelhante ao de uma fotomontagem, na “decomposição”, pelo contrário, os vários atributos de um mesmo indivíduo são desunidos e mais de um indivíduo são inventados, cada um dotado de um grupo de atributos originais. Dessa maneira, uma pessoa de caráter complexo é dissolvida e substituída por mais de uma, possuindo cada uma delas um aspecto diferente do caráter que, numa forma mais simples de mito, estava combinado em um único ser.” (JONES, 1970, p.129)

Assim, pode-se dizer que amor e tirania estão abreviados, e dão origem a duas figuras separadas, que se caracterizam, respectivamente, por doação e controle.

O “primeiro” é aquele que apresenta a doação absoluta: traz um bicho de pelúcia e um broche de ametista; conta viagens e vantagens; mostra seu relógio; nada nega. Assim, é o pai em um de seus atributos parciais, o do amor de doação.



O “segundo” é aquele que representa o controle. O que ele traz é algo absolutamente desnecessário à mulher, a aguardante de que ele próprio irá tirar proveito. É o controlador absoluto, o inquisidor: indaga o passado, cheira a comida, vasculha a gaveta. A tirania é outro atributo paterno.

A atitude do terceiro, opõe-se aos outros, na medida em que nada traz (não doa, atributo paterno) e nada pergunta (não controla).

Enquanto o primeiro toca o coração de Terezinha, e o segundo o arranha, o terceiro se instala feito um posseiro. Com ele, o entendimento é implícito, subentendido, e a este Terezinha não diz não.

Numa comparação com a canção escrita por Bertold Brecht para *Ópera dos Três Vinténs*, pode-se perceber uma mesma situação:

Barbara's Song

*Antigamente eu acreditava, quando era ainda inocente
e era quase como você
Que talvez chegasse alguém, um dia
e então eu deveria saber o que fazer
E se ele tiver dinheiro
E se ele for simpático
E se seu pescoço cheirar à loção
E se ele souber como se comportar diante de uma dama,
Então eu lhe direi 'não'.
Assim a gente mantém a cabeça no lugar
E não se compromete
Com certeza a lua brilha a noite inteira
Com certeza o barco vai sair da margem
Mais do que isso nada vai acontecer.
Pois é, a gente não pode só se deitar
Pois é, a gente tem que se manter fria e sem coração
Pois é, poderia acontecer muita coisa
Ah, só existiu, exclusivamente: Não.
O primeiro que chegou era um homem de Kent
Ele era como um homem deve ser
O segundo tinha três navios no porto
E o terceiro era louco por mim
E como eles tinham dinheiro
E como eles eram simpáticos
E seus pescoços cheiravam à loção
E como eles sabiam se comportar diante de uma dama
Então eu lhes disse 'não'
Assim mantive minha cabeça no lugar
E não me comprometi
Com certeza a lua brilhou a noite inteira
Com certeza o barco saiu da margem
Mais do que isso nada pode acontecer
Pois é, e a gente não pode só se deitar
Pois é, e a gente deve permanecer fria e sem coração
Pos é, poderia ter acontecido muita coisa*



*Mas só existiu, exclusivamente: 'Não'.
Um dia, e o dia era azul
Apareceu alguém, que nada me pediu
Ele dependurou seu chapéu no prego do quarto
E eu não sabia o que fazia
E como ele não tinha dinheiro
E como ele não era simpático
E com pescoço cheirando à sabão
E como ele não sabia se comportar diante de uma dama
A ele eu não disse 'não'
Assim, não mantive minha cabeça no lugar
E não fiquei sem me comprometer
Ah, a lua brilhou a noite inteira
E o barco ficou atracado à margem
E não podia ser diferente! Pois é, e então a gente deve simplesmente se deitar
Pois é, então a gente não consegue ficar fria e sem coração
Ah, deve ter acontecido muita coisa
Sim, então sobretudo não houve nenhum 'Não'.*

CAPÍTULO III – MIMI BIBELÔ: FOLHETIM

Em *Folhetim* a relação de poder está na base do fenômeno da prostituição. A versão de Mimi Bibelô apresenta término invertido: ao fim, é a mulher, “que só diz sim”, que “aceita uma prenda” “aceita qualquer coisa”, é ela que vai manipular o homem, ludibriando-o com meias verdades, e finalmente, descartando-o. “Assumindo o eu-feminino, Chico Buarque pôde melhor expressar as insatisfações da mulher, exaltar-lhe os poderes, compreender-lhes as transgressões e denunciar as injustiças de que é vítima. A problemática da mulher não constitui uma tônica nas décadas anteriores a Chico Buarque; não se observa nessa época, num mesmo autor, a reincidência de composições em que o poeta assumia a identidade feminina em defesa de seus direitos.” Maria Helena Sansão Fontes no livro *Sem Fantasia - Masculino-Feminino em Chico Buarque* (192 págs. Editora: Graphia).

*Se acaso me quiseres
Sou dessas mulheres
Que só dizem sim
Por uma coisa à toa
Uma noitada boa
Um cinema, um botequim
E, se tiveres renda
Aceito uma prenda
Qualquer coisa assim
Como uma pedra falsa
Um sonho de valsa
Ou um corte de cetim
E eu te farei as vontades
Direi meias verdades
Sempre à meia luz*



E te farei, vaidoso, supor
Que és o maior e que me possuis
Mas na manhã seguinte
Não conta até vinte
Te afasta de mim
Pois já não vales nada
És página virada
Descartada do meu folhetim

É interessante notar como todas as expressões utilizadas por Mimi fazem alusão à falsidade dos sentimentos manifestados tanto pela mulher quanto pelo homem.

Ela diz aceitar qualquer coisa. Noitada boa e cinema lembram a ilusão das mentiras e a beleza que elas podem ter por uma noite. Ela aceita dele pedras falsas, relembrando aquela velha cantiga que diz: “O anel que tu me deste/ era vidro e se quebrou/ o amor que tu me tinhas/ era pouco e se acabou”, ou seja, Mimi não faz questão de amor verdadeiro. Ela compreende e aceita que só pode ganhar pedras falsas e ilusões. Assim como ela, que oferece apenas as meias-verdades que, para ficarem mais sinceras, são ditas à meia-luz do abajur.

CAPÍTULO IV : GENI E O ZEPELIN

A criação da personagem "Geni" absorve, por si só, um incrível leque potencial de análises e analogias com a sociedade atual. Sem dúvida, trata-se de “um contexto humano existencial do século XX”. “...caracterizo a poesia de Chico como universal e não circunstancial.[...] Enquadrar a poesia de Chico Buarque a uma circunstância, qualquer que seja a natureza desta circunstância, é negar-lhe a validade poética e reduzi-la a coisa nenhuma. Acreditamos[...] que a poesia de Chico Buarque não se prende a um contexto circunstancial, mas a um contexto humano existencial do século XX. Sua poesia, como a poesia de um Fernando Pessoa, de um Carlos Drummond de Andrade ou de um João Cabral de Melo Neto, pretende significar o homem do século XX inserido na trajetória da humanidade”. Anazildo Vasconcelos da Silva, professor e ensaísta, no livro *A poética de Chico Buarque* publicado em 1974.

Vejamos a canção:

De tudo que é nego torto
Do mangue, do cais do porto
Ela já foi namorada.
O seu corpo é dos errantes,
dos cegos, dos retirantes.
É de quem não tem mais nada.
Dá-se assim desde menina
na garagem, na cantina,



*atrás do tanque, no mato.
É a rainha dos detentos,
das loucas, dos lazarentos,
dos moleques de internato.
E também vai amiúde
com os velinhos sem saúde,
e as viúvas sem porvir.
Ela é um poço de bondade,
e é por isso que a cidade
vive sempre a repetir:
Joga pedra na Geni!
Joga pedra na Geni!
Ela é feita pra apanhar
ela é boa de cuspir.
Ela dá pra qualquer um.
Maldita Geni.
Um dia surgiu brilhante,
entre as nuvens flutuantes,
um enorme Zepelim.
Pairou sobre os edifícios
abriu dois mil orifícios
com dois mil canhões, assim.
A cidade apavorada
se ficou paralisada,
pronta pra virar geléia
Mas do Zepelim gigante,
desceu o seu comandante
dizendo: mudei de idéia.
Quando vi nesta cidade,
tanto horror e iniquidade
Resolvi tudo explodir!
Mas posso evitar o drama
se aquela formosa dama
esta noite me servir.
Essa dama é a Geni!
Mas não pode ser Geni!
Ela é feita pra apanhar,
ela é boa de cuspir!
Ela dá pra qualquer um.
Maldita Geni!
Mas de fato logo ela,
tão coitada, tão singela,
cativara o forasteiro.
O guerreiro tão vistoso,
tão temido e poderoso.
Era dela prisioneiro.
Acontece que a donzela,
isto era segredo dela,
também tinha seus caprichos.
E a deitar com homem tão nobre,
tão cheirando a brilho e a cobre
preferia 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.
Vá com ele, vá Geni!
Vá com ele, vá 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.
Nesta 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 Zepelin 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.*

Geni é a imagem da marginalização social do indivíduo que sofre perante as leis éticas e morais de uma sociedade que, em si, está já corrompida. Apesar de ser um "poço de bondade", o conceito de prostituição embutido em sua personalidade pela nobreza, que com ela convive, faz dela o bode expiatório em que todos os males sofridos acabam depositados.

Geni é o indivíduo que não cumpre com as normas éticas postuladas por um grupo social e acaba inevitavelmente excluído deste. O personagem viola a denominada "moral vigente" com seu comportamento que exala promiscuidade e libertinagem.

Destacando-se os versos: ... "e a deitar com um homem tão nobre (...) preferia amar os bichos"... percebemos que a personagem possuía um critério seletivo, tinha seus próprios princípios, ou seja, apesar de "dar pra qualquer um" ela "tinha seus caprichos".

Ainda sobre o fator libertinagem, poder-se-ia observar nos versos: ... "é a rainha dos detentos / das loucas, dos lazarentos (...) E também vai a miúde / com os velhinhos sem saúde



/ e as viúvas sem porvir”/ uma sucinta referência ao homossexualismo, havendo espaço para estudos futuros; já que não se evidencia preferência pelo feminino ou masculino, dando margem a interpretação de que Geni apreciava ambos os sexos.

Pode-se perceber que a regulamentação social surgiu apenas como, entre outros fatores, uma forma de controle financeiro perante o matrimônio, dos tempos em que ainda casava-se comercialmente, como no caso da união de Vitória Régia e Fernandes de Duran, que ambicionavam o mesmo destino para a filha.

A sociedade atual cultiva esses mesmos valores, contudo de forma elegantemente oculta e hipócrita. Na história, Geni não é apenas cortada do grupo, mas torturada, excretada, quase decapitada.

A nobreza, como já colocamos, está corrompida internamente. Apesar de expor-se sob imagens santificadas e sacralizadas, o fato é que a comunidade nobre, burguesa, em especial esta, age em oposição a sua própria moral, colocando seu interesse em primeiro lugar, implorando para que Geni saceie o forasteiro para salvação da cidade. Mais uma vez, voltamos às questões do Egocentrismo e do Conforto Social.

Contudo, a questão é que surge inevitavelmente, dentro desta classe específica, um conflito psicológico: se por um lado, tal ato de autocorrupção é vantajoso, garantindo um seguro de grandes amplitudes a própria sobrevivência — algo que todos buscamos instintivamente por outro, a sustentabilidade social é posta em risco e assim, também, são arriscadas estas mesmas condições vitais do ser humano.

É interessante colocar que também reside, aqui, o fator de uma alienação coletiva, o famoso fenômeno "Maria-vai-com-as-outras", em que mais vale para o indivíduo seguir o padrão social normal, para manter-se incluso no grupo ao qual pertence, a fugir deste por princípios próprios, que não lhe serão vantajosos em breve prazo.

Em se tratando de Geni, há um movimento "moralizador" que acaba por gerar uma espécie de união desta comunidade contra um "mal" comum. Gera uma relação de afeto, justamente o elemento precípuo que deriva de tais conjunturas psicológicas por garantir a manutenção do que é a maior necessidade humana para sua sobrevivência: a proteção. Geni passa então de “maldita” a “bendita”, perante os olhos sociais; após atender a “tantos pedidos / tão sinceros / tão sentidos” feitos pela cidade “em romaria”. Após não ser mais necessária, depois que o problema já havia sido resolvido, a sociedade retoma em “cantoria”, não mais em “romaria”, o conceito inicial e volta a rotular a personagem como “maldita”.

Mas isso apenas justificaria a oposição e não, de fato, a agressão física. Por um lado, esta violência poderia ser justificada por certa ausência de conhecimento de formas



perspicazes de oposição a esta "oprobriedade" singela, até porque suas argumentações seriam hipócritas. Contudo, trata-se da nobreza social e a agressão consciente, como forma substituta do argumento e ao tradicional embargo econômico sobre a prole, seria um desgaste desnecessário, dado os reais motivos que descrevem a situação. Porém, a sociedade espanca e cospe em Geni.

É o momento em que, finalmente, aflora o inconsciente irracional e instintivo e a agressão física passa a ser arma última pela proteção e segurança do indivíduo. Se Geni for eliminada, está-se seguro, a problemática é encerrada.

Por fim, a Histeria torna-se generalizada, tanto por ser deveras um processo coletivo, como pela própria alienação coletiva que resulta consecutivamente.

Geni, enfim, é alvo de um desencadeamento de uma série de processos psicológicos coletivos. Se a oposição depois se transfere ao Zepelim, é apenas uma questão de priorização diante dos perigos imediatos. Este abatido, a transferência é desfeita, tanto que Geni volta a ser "maldita". É evidente que se trata de uma luta entre a vida e a morte. Ou pelo menos assim pensa a loucura dos humanos, que Geni jamais poderá compreender.

Considerações Finais

"O que quer a mulher?" Essa pergunta que norteou a Psicanálise e a Literatura também é a do presente estudo. Uma pergunta que remete ao desejo feminino, ao desejo humano em si. Não há objeto que o cumule, que o sacie que o satisfaça. Desejo que na confluência do pensamento filosófico, psicanalítico e mítico, forja as imagens da vida intrauterina, do Paraíso Perdido: Completude e Plenitude. Não há desejo na vida uterina, como não haveria desejo no Jardim do Éden, casos em que não há falta, não há privação, não há falha; em que as necessidades são acudidas antes que se façam sentir. Na humanidade, nos seres históricos, a condição é a ausência, a incompletude, a fome, a falha. Importa distinguir, no entanto, entre necessidade e desejo: as necessidades são cumuladas, a fome e a sede são aplacáveis; o desejo não tem um objeto que o cumule, que o sacie, que o satisfaça; o desejo é irremediável. "...Chico consegue tematizar a figura feminina usando uma voz feminina, e em alguns casos, usando a voz masculina. Ao se colocar com um pensamento de mulher, consegue revelar os desejos e insatisfações da condição feminina; e quando utiliza como recurso a voz masculina, consegue moldar as personagens a um discurso masculinizado, fazendo com o universo feminino seja restrito a ideias patriarcais." Dith Jones Baptista Soares (UENF)



Para que o desejo exista, há de se experimentar a falta, o vazio. Chico Buarque mergulha no mundo feminino ao encontro dos sentimentos, das insatisfações, da condição em que a mulher encontra-se inserida. Isto é que produz o movimento psíquico, do desejo ilimitado, do infinito.

As duas feições do desejo, o da insaciabilidade e o da necessária percepção da falta, aparecem em momentos diversos nos poemas de “A Ópera do malandro”, tomados para essa Monografia. Ora domina a ânsia pela infinitude, ora prevalece a questão da falta, ou melhor, da necessidade da consciência de falha e da carência, no processo de desenvolvimento da mulher.

Numa cisão global feita por Chico na “Ópera do malandro”, é fazer uma viagem pelo universo da mulher. A mulher deseja, mesmo já tendo tido medo, mas aprende o desejo e não consegue se livrar dele, como Vitória Régia. E este resgate, ou, antes, descoberta do desejo, não significa necessariamente, “felicidade”, pois a condição fundamental da descoberta deste sentimento é a falta. Chico primordializa questões femininas, como a privação e o abandono. Pois bem: preparar alguém para descobrir o próprio desejo é apontar-lhe a carência e não saná-la. Só que este processo é um elo que não se perfaz. Dá a consciência da privação, mas não a cumula: aguça a percepção da falta, mas não a preenche.

As canções cujo eu-lírico é feminino apresentam intensa mobilização afetiva: retiram a protagonista do estado em que ela estava “bem”, mas ela é deixada só. A mulher é despertada afetivamente pelo homem, “incendiada” e, depois, abandonada: e isso leva a uma primeira leitura, superficial: a mulher seduzida e abandonada.

Mas encontramos elementos um tanto intrigantes, que inviabilizam uma interpretação simplista. E que são os índices de uma situação anterior ao encontro da mulher com seu interlocutor.

De outro lado desse foco na mulher aparecem as *canções de amigo* em uma produção de modernizada, um outro e novo registro dessa modalidade de poesia medieval, em que o homem fala em nome da mulher, isto é, como se estivesse no lugar da mulher.

Mas há também outras perspectivas, que suas canções suscitam. E que, curiosamente, poderiam remeter a um processo de mobilização afetiva no interior de que a mulher toma consciência de sua carência. A relação de transferência ensina a falta, mas não a preenche, ensina o desejo e a deixa só: com que saída? Para um crescimento afetivo haveria de assumir a lei do desejo, rompendo o círculo familiar, para ligar-se a alguém de fora, como Terezinha que, na canção *Terezinha de Jesus*, “dá sua mão” ao “terceiro”, ao outro. Só assim ela cresce e torna-se mulher.



Toda temática da mulher está configurada naquilo que ela tem de mais nuclear: uma saga de amor reatualizada; uma intensa mobilização afetiva, vivida e exercida num processo de relação a dois, que teria como consequência a descoberta dos desejos e de seus abismos.

A mulher é apresentada como ser desejante lidando com a questão do desejo feminino em sua dimensão profundamente social e de seus dois lados: a necessária percepção da falta e a insaciabilidade: o anelo pela completude, o “mais ainda”.

Nesse estudo, experimentou-se a fundamental inadequação do desejo humano a qualquer objeto. Sofre-se de “sede infinita” como diria Carlos Drummond de Andrade, ou “sede inata e perpétua” de que tanto fala Dante, constituidora da criatura: o paradoxo do infinito encarnado. Assim, o desejo é aquilo que faz seguir e prosseguir, o elo de uma eterna superação, o movimento de construção humana.

Demanda de amor, busca de felicidade, vontade de se entregar e se reintegrar a uma completude para sempre perdida, necessidade de comunhão, ânsia por um objeto nomeado.

Não só à mulher, mas também ao homem caberia a pergunta que a Literatura e a Psicanálise sempre fizeram: “o que quer a mulher?”. Mas ela há de ser reformulada: “O que querem a mulher e o homem?”. Isso é o que resulta, em síntese, deste trabalho a que se propôs e que aqui se vê configurada.

Referências

BATAILLE, Georges. **O Erotismo**. 3.ed. Lisboa: Moraes Editores. 1980. 105p.

BRECHT, Bertold. **Teatro Completo**. 1. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1986. 235p

CANEVACCI, Massimo. Família e Édipo em Transformação. **Jornal da Sociedade Brasileira de Psicanálise**. n.10, p. 15, jul. 1984.5

FREUD, Sigmund. **A Aquisição e o Controle do Fogo**: Obras completas. 10. ed. Rio de Janeiro: Imago. 1976. 228p. vol. XXII.

JONES, Ernest. **Hamlet e o Complexo de Édipo**. 1. ed. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1970, 136p.

MENESES, Adélia Bezerra. **Figuras do Feminino**: Na Canção de Chico Buarque. 2. ed. Cotia: Ateliê Editorial, 2001. 164p.

NAQUET, Vidal; VERNANT, Jean Paul. **Mito e Tragédia na Grécia Antiga**. 1. ed. São Paulo: Duas Cidades, 1977. 260p.

NEPOMUCENO, Eric. **Um Certo Francisco**. 8. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1997. 185p.



SANT´ANNA, Affonso Romano de. **Música Popular e Moderna Poesia Brasileira**. 2. ed. Petrópolis: Vozes, 1980. 268p.