

DA POESIA MEDIEVAL À MODERNA: DIÁLOGOS ENTRE CANTIGAS DE AMIGO E LETRAS DE CHICO BUARQUE

Gabriel Rodrigo Andrade¹

Faculdade Alvorada de Tecnologia e Educação de Maringá
Secretaria de Estado da Educação

Valda Suely da Silva Verri²

Faculdade Alvorada de Tecnologia e Educação de Maringá
Secretaria de Estado da Educação

Recebido: 01/04/2016

Aprovado: 26/09/2016

Resumo: O trabalho analisa duas músicas brasileiras de Chico Buarque e duas cantigas trovadorescas. Busca-se visualizar o aspecto trovadoresco nas letras de Chico, considerando o acompanhamento musical, bem como a construção de uma voz feminina, manifestada pelo eu lírico, embora produzidos por um *eu* masculino, sob a temática do amor expressa nas relações amorosas. Assim, o material poético destaca o “eu lírico” feminino e a representação da mulher por um sujeito lírico masculino. Consideramos as letras das canções de Chico Buarque como poemas, com peculiar textualidade e ritmo, independentemente da musicalidade atribuída por instrumentos. Assim, observa-se que o homem medieval fez a união entre poesia e música, assim como o homem moderno, que prefere ouvir o texto poético musicado em vez de ler. Dessa forma, faz-se necessário recorrer aos contextos de produção dos textos em questão, a fim de compreender melhor o diálogo – no sentido bakhtiniano - que estabelecem entre si.

Palavras-chave: Chico Buarque; Poesia medieval; Poesia musicada.

FROM THE MEDIEVAL POETRY TO THE MODERN: DIALOGUES BETWEEN FRIEND SONGS AND CHICO BUARQUE'S LYRICS

Abstract: This study analyzes two Brazilian songs by Chico Buarque and two troubadour songs. We search to view the aspects of Galician-Portuguese lyrics, inside of Chico's lyrics, by assigning musical accompaniment, as well as the construction of a female voice, manifested by the poet, although it is produced by a male self, under the love theme, expressed in love relationships. Thus, the poetic material highlights the female character's voice and the representation of women by a male subject. We consider Chico Buarque's lyrics as poems, which have peculiar textuality and rhythm, regardless of instruments' musicianship. Thus, it is possible to observe that medieval man made the union between poetry and music as well as modern man, who prefers to listen to the set to music poetic text, instead of reading. In this way, it is necessary to resort to in question texts production contexts, in order to understand better the dialogue - in Bakhtin's meaning - that is established between themselves.

Keywords: Chico Buarque; Medieval poetry; Set to music poetry.

¹ E-mail: andradegr2010@hotmail.com.

² E-mail: vsverri@yahoo.com.br.

Introdução

Na época medieval, a poesia não estava separada da execução musical. Os poemas não eram declamados ou lidos isoladamente, mas cantados para o público da Corte. Por essa razão, os textos desse período, que constituem a arte de trovar, são chamados de “Cantigas”. Elas se classificam em dois grupos: as Cantigas Líricas e as Satíricas. As Líricas se separam em “Cantigas de amor” e “Cantigas de amigo”. As Satíricas se dividem em “Cantigas de Escárnio” e “Cantigas de Maldizer”. Neste trabalho, serão discutidas somente as Cantigas de amigo, uma vez que consideramos que são com estas que mais se identificam as letras de Chico Buarque.

Pode-se dizer que a ligação entre Chico Buarque e a poesia medieval se dá pelo encanto da alma, a primazia dos sentimentos, o enaltecimento da emoção que ambos transmitem. Entretanto, isso não diz tudo. Cabe ainda pontuar que há, em comum, traços marcantes como a oralidade da linguagem mesclada à linguagem metafórica, bem como estruturações em processos paralelísticos de composição que lhes atribuem musicalidade. Tudo isso se arquiteta em função de expressar uma lamentação amorosa feminina. Entre a poesia medieval e as músicas de Chico Buarque que aqui selecionamos, percebem-se formas especiais de tratamento de amor e desamor, alegria e sofrimento, encantamento e desencanto, vistos pelo olhar de um eu feminino. Ambos levam essas marcas que serão vistas no decorrer das análises que faremos de cada cantiga e de cada música: marcas de um sentimentalismo feminino poético, elaborado para a voz e não somente para a escrita.

O objetivo do trabalho é, então, analisar dois textos poéticos de Chico Buarque e duas cantigas de amigo, comparando a visão do eu lírico em relação à figura feminina nas duas épocas. Assim, observaremos a linguagem da Idade Média em confronto com a linguagem atual em dois textos literários em versos, veiculados com o acompanhamento da música, que têm o amor como temática.

Para atingir tal objetivo, tratamos, inicialmente, das concepções teóricas que norteiam a questão investigada, fazendo um levantamento do contexto de produção em que foram produzidas as obras a serem analisadas. Selecionamos uma cantiga de amigo, de Martim Codax, onde se nota que o eu lírico é uma mulher

que espera ansiosamente pelo amigo. Esta mulher questiona as ondas do mar de Vigo sobre o regresso de seu amado, mostrando considerável expressão de sofrimento de sua parte. Há a exposição de um drama feminino, mas quem ainda compõe a cantiga é um trovador que se passa por uma alma feminina. Analisamos, em seguida, a música “Olhos nos olhos” de Chico Buarque, procurando mostrar que a música traz, em suas raízes, marcas das cantigas medievais. Trata-se da separação de um casal, com a presença da voz feminina que revela suas emoções. Na sequência, tomamos uma cantiga de D. Dinis, que mostra o lamento de uma moça, cujo namorado partiu. Percebe-se a presença de um amor natural e espontâneo, o sofrimento por não poder tê-lo e o elemento mais importante do poema é Deus e o pião, a quem a moça dirige suas lamentações. Por último, analisamos a música “Com açúcar, com afeto”, de Chico Buarque, que constrói um eu lírico feminino, que se mostra preterido pelo homem amado. Esta, assim como as mulheres dos outros textos, também reclama a ausência dele e confessa sua dedicação, que considera ter sido vã. A partir daí, chegamos às considerações finais, que ressaltam as semelhanças encontradas nos dois tipos de lirismo. Consideramos, para tanto, que os textos foram produzidos em períodos históricos distintos e, portanto, em diferentes linguagens, mas que, no entanto, carregam fortes semelhanças em termos de expressão das emoções e angústias humanas, auxiliados pela estruturação.

Concepções teóricas

Moisés³ lembra-nos que a poética trovadoresca, para o leitor moderno, pode parecer ultrapassada. Entretanto, não se pode dizer que ela esteja esquecida ou perdida, pois muito dela ainda é recuperado na literatura de hoje:

Grande parte do vasto filão poético trovadoresco encontra-se hoje ultrapassada, envelhecida para o gosto do leitor moderno. Todavia, há que usar de cautela a fim de não supor que tudo quanto caracterizou a lírica trovadoresca está fadado ao esquecimento: seu primitivismo, a naturalidade dum lirismo que parece brotar exclusivamente da sensibilidade, constitui nota viva e permanente; e a agudeza analítica da cantiga de amor, com o seu platonismo a encobrir calorosos apelos

³ MOISÉS, M. **A literatura portuguesa**. São Paulo: Cultrix, 1986.

sensuais, ainda hoje encontra eco entre os leitores dessa espécie de poesia.⁴

Por apresentarem linguagem complexa e rebuscada para os falantes de hoje, as cantigas trovadorescas exigem destes um esforço de adaptação e um conhecimento adequado das condições histórico-sociais sobre a época em que foram produzidas. Em síntese, o entendimento desses textos não é uma tarefa simples para um leitor da sociedade contemporânea. Entretanto, muitas daquelas marcas são aceitas nas poesias ou nas letras das canções atuais, porque há traços da natureza humana que transcendem as dimensões de tempo ou lugar. Talvez, o que os poetas de hoje não encontram na linguagem atual, podem buscar nas trovas, sabendo que elas trazem palavras que expressam sentimentos amorosos, que podem ainda tocar o leitor, pois seus valores permanecem nos dias de hoje.

A respeito desse aspecto da transcendência, convém recorrer ao termo “residualidade”,⁵ o qual aponta que, na Literatura, nada é original, tudo é residual:

A residualidade se caracteriza por aquilo que resta, isto é, remanesce, de um tempo em outro, podendo significar a presença de atitudes mentais arraigadas no passado próximo, ou distante, dizendo respeito também aos resíduos indicadores de futuro. Estes últimos dizem respeito a artistas que, independente da estética à qual pertençam, incluem nas suas obras uma linguagem precursora, sendo, por isso, considerados artistas *avant la lettre*. Mas a residualidade não se restringe à categoria tempo, abrangendo igualmente a do espaço, a qual nos possibilita identificar também a hibridação cultural no tocante a crenças e costumes.⁶

Assim, o estudioso demonstra que resquícios do passado se acumulam na mente humana e são refletidos no texto de forma involuntária através de diferentes estruturas e temáticas. Entre outras contribuições, o estudioso auxilia-nos, pois a lírica medieval trovadoresca, mais especificamente, as cantigas lírico-amorosas, são vistas por ele em seus aspectos residuais.

Moisés destaca ainda alguns dos poetas da modernidade que aceitaram o desafio:

⁴ Ibidem. p. 31.

⁵ PONTES, Roberto. **Poesia Insubmissa Afrobrasílusa**. Rio de Janeiro/Fortaleza: Oficina do Autor/EUFC, 1999.

⁶ Ibidem. p. 27.

[...] certos poetas, brasileiros e portugueses (como, por exemplo, Manuel Bandeira e Afonso Duarte), lá se abeberaram: estes poetas, para exprimir determinada e involuntária consanguinidade lírica, subjacente em certos estados de alma comuns, mas provocados por motivos diversos, não tiveram senão que voltar à origem, no encaço das formas adequadas de expressão. É que, para algumas situações e sentimentos amorosos, os trovadores encontraram palavras que ainda continuam a vibrar, por sua flagrante limpidez e precisão, compondo imagens duma beleza achada quase sem dar por isso, no simples ato de poetar, e não procurada artificialmente. Aí o seu valor, ainda hoje.⁷

Posteriormente, também Nelson Antônio Dutra Rodrigues, em análise mais específica, comparativa entre a lírica provençal e a MPB, manifesta-se:

Em muitas letras da música popular brasileira percebe-se uma relação dialógica com a literatura da Idade Média, especificamente com a cantiga de amigo da primeira fase medieval, o Trovadorismo ou a escola Provençal.⁸

Artigos, como o de Heloísa Porto Corrêa, tratam também da aproximação entre a produção poética destas duas diferentes épocas:

Na música de Cartola, por exemplo, grande nome do samba antigo carioca, podem notar-se permanências do lirismo trovadoresco, assim como na Bossa Nova de Tom Jobim e Vinícius, grandes músicos e poetas da MPB. Já na Bossa Nova da cantora e compositora Dolores Duran, nascida e criada nos subúrbios cariocas, muitos traços dos cantares de amigo podem ser reconhecidos. As cantigas de escárnio e maldizer, por sua vez, podem ser lembradas através de gêneros nordestinos como o forró de Falcão e o de Rossicléia, entre outros [...]⁹

No contexto atual, vemos que a música popular brasileira, dentro de suas limitações naturais e reservadas as questões de gênero e preferências pessoais, foi levada a assumir tarefas que outrora caberiam à literatura. A ela tem cabido, hoje, o papel do deleite das palavras rimadas, do verso, da melodia, das funções poética e emotiva. Um levantamento histórico desse processo pode ser visto, por exemplo,

⁷ MOISÉS, M. Op. Cit., p. 32.

⁸ RODRIGUES, N. A. D. **Os estilos literários e letras de música popular brasileira**. São Paulo: Arte & Ciência, 2003. p. 31.

⁹ CORRÊA, Heloísa Porto. Visitando a lírica trovadoresca através da MPB. **Cadernos do Seminário Permanente de Estudos Literários/CaSePEL**, Rio de Janeiro, n. 1, p. 5-16, jun. 2006. Disponível em: <http://www.dialogarts.uerj.br/admin/arquivos_casepel/casepel01.pdf>. Acesso em: 16 jun. 2016. p. 5.

em Galindo.¹⁰ Seu artigo, “Literatura e Oralidade: da poesia cantada à poesia da canção”, faz uma reflexão a respeito da voz e da literatura percorrendo movimentos literários como o Renascentista e o Simbolista até chegar à canção brasileira do século XX. Em suma, mostra que a escrita em versos tem início, em língua portuguesa, mesclada à manifestação oral e, posteriormente, a ela retorna.

Há os críticos que questionam a letra de música como poesia. Pedro Lyra¹¹ centra-se nessa questão, quando discute o confronto entre essas duas formas de exploração poética da palavra. Sua obra é resultado de uma discussão anterior à publicação do livro (década de 1990) quando da não inclusão de nomes como Chico Buarque de Holanda e Caetano Veloso na sua lista de poetas brasileiros. O pesquisador defende que sejam diferentes manifestações artísticas e trata a letra-de-música - assim escrita por ele, com hífen - não como poesia. Dessa forma, ao estabelecer relações entre essas duas artes, estamos nos ancorando na tradição literária, considerando que letras de canções podem ser lidas como poéticas, dependendo da função poética por elas construída.

No Brasil, nas décadas de 20 e 30 do século XX, os compositores já contavam com alguns instrumentos da indústria cultural moderna como o rádio, os discos, o cinema, além do teatro e do carnaval para divulgarem sua arte. Nesse período, o desafio em relação à produção era duplo, pois precisavam dominar e expressar metáforas, tendo de lidar com a censura ou o preconceito, uma vez que se trata de um período em que os meios de comunicação, atendendo a anseios de uma elite, buscavam exprimir civismo, harmonia, em busca de uma unidade nacional. O desafio da censura, talvez despercebidamente, ofereceu a possibilidade de enriquecer ainda mais a metaforização, em suma, a qualidade poética das letras de músicas.

Na década de 60 desse mesmo século, consolidado o uso desses instrumentos, a música popular tornou-se um importante veículo de poesia.

¹⁰ GALINDO, C. S. O. Literatura e oralidade: da poesia cantada à poesia da canção. **Boitatá: revista do GT de Literatura Oral e Popular da ANPOLL**, Londrina, n. 19, p. 65-81, jan./jul., 2015. Disponível em:

<<http://revistaboitata.portaldepoeticasorais.com.br/site/arquivos/revistas/1/Artigo%204%20Cludia.pdf>>. Acesso em: 15 jun. 2016.

¹¹ LYRA, Pedro. **Poema e letra-de-música - um confronto entre duas formas de exploração poética da palavra**. Curitiba: CRV, 2011.

Segundo Galindo,¹² “[...] a poesia deixava de pertencer unicamente aos livros e passava a fazer parte das letras de músicas, expandindo os universos poéticos e enriquecendo as composições musicais”.¹³ Continua ainda com a referência:

Um dos aspectos salientes da produção cultural do Brasil nos anos de 1970 é o duplo papel desempenhado pelos artistas da palavra. Vários escritores, independentemente de qualquer associação com alguma tendência estilística, tornaram-se letristas da música popular.¹⁴

A música popular brasileira vem caminhar, então, como uma nova espécie de poema, fazendo uso, em suas composições, do ritmo próprio, bem como de instrumentos musicais. Quanto a alguns compositores, pode-se dizer que a qualidade estética de suas letras atinge um nível de poeticidade tal que vários estudiosos da poesia brasileira passam a estudá-las. Entre esses nomes é possível citar Caetano Veloso, Gilberto Gil, Djavan, assim como Chico Buarque. A MPB, como passa a ser chamada, torna-se uma manifestação artística de influência decisiva no meio cultural do país. Penetra no mundo acadêmico, influenciando, tanto na linguagem quanto no comportamento, muitos setores da sociedade urbana da época. Hoje, como resultado:

No Brasil, é grande o número de teses de mestrado e doutorado nas faculdades de letras que dissecam as obras dos letristas de músicas, encarados, com toda a razão, como grandes autores da literatura nacional. Do mesmo modo que existe um razoável consenso entre os profissionais da área de que os maiores poetas do século XX foram Manuel Bandeira, Carlos Drummond de Andrade, João Cabral de Melo Neto e Cecília Meireles, existe muito solidificada a opinião de que depois desses grandes nomes, nas últimas quatro décadas do século XX, o poeta maior surgido no Brasil teria sido Caetano Veloso, nome ao qual se agrega frequentemente o de Chico Buarque.¹⁵

Não é novidade que a poesia e a música tiveram sempre o ritmo como traço comum. Daí a possibilidade de aproximação desses dois tipos de arte. Entretanto, chama-nos a atenção o fato de que, no período medieval, em que se dá o início da literatura em língua portuguesa, os textos produzidos em versos eram também

¹² GALINDO, C. S. Op. Cit.

¹³ Ibidem. p. 75.

¹⁴ PERRONE, Charles Andrew. **Letras e letras da MPB**. Rio de Janeiro: Elo, 1988. p. 150 apud GALINDO, C. S. Op. Cit., p. 75.

¹⁵ MORICONI, I. **Como e por que ler a poesia brasileira do século XX**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2002. p. 12.

manifestados com o acompanhamento musical. Assim, a história da literatura brasileira apresenta, tanto em seu surgimento quanto a partir da sua modernidade, esse traço em comum, considerando que, durante longo espaço de tempo, poema era, essencialmente, texto escrito.

Moriconi¹⁶ auxilia a elucidar também essa questão.

Na verdade, a distinção e até certo ponto fusão conceitual entre poesia e canção tem uma longa história em nossa cultura literária. Foi exatamente nesse ponto de confluência que começou a tradição poética na língua portuguesa. As medievais cantigas de amor e de amigo, que inauguraram a poesia sentimental lusa, eram letras de composições musicais, como seus nomes bem indicam – cantigas. Pois suas melodias perderam no tempo e as letras sobreviveram, viraram literatura pura, literatura de livro. Literatura é texto que se guarda. A duplicidade verbal/musical é indicada também pelo fato de que tantos poemas modernos em língua portuguesa chamam-se “cantigas”, “canções”.¹⁷

Dessa forma, o presente trabalho propõe direcionar o olhar para a junção entre poema e música, que ocorre no período medieval e na modernidade, em lugar do texto poético unicamente escrito. Para isso, percorreremos parte da história da poesia, origem da literatura em língua portuguesa e algumas mudanças por que passa ao longo do tempo. A partir daí, procuraremos considerar qual o significado e a poeticidade da música e da poesia, levando em conta sua origem e a modernidade.

Sendo assim, este trabalho tem por objetivo analisar os textos já referidos e, a partir daí, pretendemos investigar o diálogo da obra poética atual, estabelecido com os cantares líricos trovadorescos. Para tanto, buscaremos analisar cada um dos textos considerando seu contexto de produção, o que justifica a diferença entre as linguagens empregadas em diferentes períodos da história da literatura em língua portuguesa.

Refletimos sobre a união recente que ocorreu entre a poesia e a música no Brasil, enfocando, a contribuição feita por Chico Buarque para a união dessas duas artes, considerando que a musicalidade deste compositor não reside apenas nos instrumentos, mas também no próprio texto. Buscamos levar em conta que, na época medieval, essa poesia que também se manifestava com acompanhamento

¹⁶ Ibidem.

¹⁷ Ibidem. p. 13-14.

musical, apresenta muitos de seus traços instigantes revalorizados nas produções modernas. Em artigo sobre o trabalho de Chico Buarque, encontramos importante contribuição para ilustrar nossa pesquisa. Salienta o autor que:

A principal dificuldade na união da palavra com a música consiste na acomodação fonética de um texto quando cantado para a música em que este texto é acoplado. Para o desenvolvimento da canção, no sentido completo do termo, o texto e a melodia devem ser considerados igualmente importantes. Chico Buarque, em suas entrevistas, declara compor conjuntamente letra e música. Uma das mais constantes perguntas feitas a Chico Buarque sobre seu modo de composição refere-se à capacidade de sustentação de suas letras (sem a música) enquanto poema ou se letra e música dependem uma da outra. O compositor nos diz, com extrema segurança, como é feito seu trabalho artístico, que para ele, música e poesia são coisas distintas, e que uma não é menos digna do que a outra, e que a música e a letra na música popular são coisas que andam juntas.¹⁸

O autor destaca a diferença existente entre os processos de produção do poema para ser impresso e da letra de música, o que não implica em juízo de valor a respeito delas. Aponta apenas a necessidade de habilidades mais sofisticadas para que se possa produzir letra e música juntas. Acrescenta ainda que:

As letras das canções são mais diretamente comparáveis com a lírica através dos recursos retóricos da poesia e dos seus usos das figuras de linguagem - podendo empregar qualquer recurso poético ou figura de linguagem. Como por exemplo, a decomposição de palavras, justaposições de morfemas e concatenação de fonemas, como foi comumente feita pela Poesia Concreta. Podem também abranger a disposição visual do texto, modificações na ortografia e outros aspectos de orientação da escrita.¹⁹

Moriconi²⁰ também, sem favorecer a uma delas, valoriza a harmonia de ambas as modalidades, considerando o acréscimo que a melodia pode oferecer à letra. Assim salienta:

Existem aqueles que defendem a letra de música como poesia e ponto. Sem maiores palavras. Em contrapartida, existem que defendem a poesia *contra* a letra de música, dizendo que esta jamais se sustenta como autêntica poesia de livro. No meu modo de ver, quando o poema-

¹⁸ CAVALCANTI, L. M. D. Música Popular Brasileira, poesia menor?. **Revista travessias**, Cascavel, v. 2, n. 2, p. 1-33, 2008. p. 7.

¹⁹ Ibidem. p. 9.

²⁰ Ibidem.

poema vira canção, ele ganha, porque ganha uma nova dimensão. Já a letra, quando vira poema literário, perde. A letra, sozinha, é menos do valor estético de uma canção, pois a canção é justamente aquele “a mais” que se agrega como valor adicional à mera soma letra + melodia. Ao virar poema-na-página, não apenas perde-se a melodia da letra, mas adquirem novos valores alguns elementos cruciais, um tipo de mudança que pode vir em desfavor da poesia. Um exemplo disso é o refrão. A existência de refrões e repetições pode ser boa de ouvir, mas às vezes é chata de ler. [...]

A questão pode também ser encarada do ponto de vista do criador. Todo letrista é poeta. Mas nem todo poeta é ou quer ser letrista. Em qualquer dos dois casos, o poeta letrista e o poeta literário serão ambos *mais* poetas quando a letra, assim como o poema conseguirem conjugar emoção a entendimento, emoção + intelecto.²¹

Outra característica da música de Chico que levaremos em conta é que algumas de suas músicas constroem um eu lírico feminino. As várias mulheres têm sua alma desnudada, revelando os mais distintos sentimentos ora de angústia, fragilidade ou força. Algumas letras podem ser comparadas às poesias caracterizadas como canções de amigo da época medieval galego-portuguesa. As Cantigas de amigo eram poesias que evidenciavam o sentimento amoroso de uma mulher de posição social inferior (pastora, camponesa). Por questões sociais, mais especificamente em razão do papel da mulher da época e das condições de letramento na Idade Média – mesmo as mais refinadas, na sua maioria, não eram alfabetizadas, esses poemas eram compostos por homens, assumindo a posição feminina.

O sofrimento amoroso da mulher é confessado, nessas cantigas, por uma voz aparentemente ingênua e tem como cenário a ambientação do Campo. Evidencia-se o desgosto causado sempre pela ausência do amado – designado textualmente pela palavra “amigo” – que partira para a guerra ou para outra mulher - simplesmente um amor não correspondido. Essa confissão era comumente dirigida à mãe, amigas, pássaros, árvores, rios etc. Trata-se sempre de um amor sincero e realista, que se opõe ao idealismo das cantigas de amor da mesma época, que cantavam o amor de um eu masculino que idealizava a mulher amada. As cantigas de amigo possuem caráter mais narrativo e descritivo que as de

²¹ Ibidem. p. 14-15.

amor, apresentam menos profundidade psicológica e mais paralelismos e refrões, conforme veremos adiante.

Mikhail Bakhtin²² explica como o recurso de interação textual é muito comum na polifonia. Esta resulta de um processo em que um texto mostra, em seu interior, outras obras inscritas em sua composição. Dessa forma, a teoria de Bakhtin também contribui com nossa pesquisa, no sentido de mostrar como os textos de Chico Buarque a serem analisados dialogam com as cantigas. Consideramos, assim, que os discursos produzidos ao longo da história de uma língua não são completamente inéditos, mas, inevitavelmente, retomam o de outrem.

Cantiga de amigo: súplica às ondas do mar

Tomamos aqui, primeiramente, a cantiga de amigo de Martim Codax:

Ondas do mar de Vigo

Ondas do mar de Vigo,
se vistes meu amigo!
E ai Deus, se verrá cedo!

Se vistes meu amigo,
o por que eu sospiro!
E ai Deus, se verrá cedo!

Ondas do mar levado,
se vistes meu amado!
E ai Deus, se verrá cedo!

Se vistes meu amado,
por que hei gran cuidado!
E ai Deus, se verrá cedo!

Esta cantiga, de acordo com Cunha,²³ faz parte do cancionero do trovador galaico-português Martin Codax. Como ocorre com a maioria desses textos, há poucos dados biográficos sobre o autor. Entretanto, sabemos que, em outros textos, também ele se refere a Vigo, cidade do sul da Galiza.

A cantiga é constituída por duas partes, distintas pela temática: a primeira centrada no tema marítimo – duas primeiras estrofes - e a segunda mais ligada ao tema amoroso – duas últimas. Nas duas partes, o elemento natural, o mar, serve de confidente do sofrimento amoroso do eu lírico.

De forma plangente, o texto constrói um apelo de uma voz feminina que indaga as ondas do mar sobre a ausência do ser amado. Isso ocorre, principalmente, nos paralelismos: “Se vistes o meu amigo”, “Se vistes meu amado”. Indagação que é completada pelo refrão: “E ai Deus, se verrá cedo!”.

²² BAKHTIN, M. **Marxismo e Filosofia da Linguagem**. 12^o ed. [S.l.]: HUCITEC, 2006.

²³ CUNHA, C.F. **O concioneiro de Martin codax**. Rio de Janeiro: [s.n], 1956.

Ao pesquisar o significado de “ondas” do mar no Dicionário de Símbolos,²⁴ constata-se que esta imagem se relaciona à potência da natureza, o poder e a sua mudança. Também simboliza a renovação devido a uma ruptura e mudança de ideias, de comportamento e de atitudes.

Dessa forma, podemos compreender que o relacionamento da “onda do mar” no poema simboliza a força que poderá trazer de volta o amado, assim como pode ter sido o que o levou para longe através da viagem da navegação em alto mar. A onda marítima é gerada quando, devido a algum tipo de perturbação física, há um desequilíbrio na superfície dos oceanos, fazendo com que a água se movimente. Por esse motivo, a onda simboliza a força incontrolável da natureza, que provoca agitação e mudanças, e pode estar associada tanto a mudanças negativas como positivas.

As ondas do mar, além de atuarem como elemento confidente, também representam uma barreira, uma vez que o ser buscado, muito provavelmente, encontra-se além deste mar. Da mesma forma, supõe-se que, por meio dele, poderá retornar. Ressalte-se ainda o adjetivo que o caracteriza como mar “levado”, ou seja, conforme Silva,²⁵ agitado. Uma vez bravo, o mar justifica ainda mais o estado de espírito do eu lírico, que teme pela vida do seu amado em perigo.

Outro fator, que evidencia esse sofrimento, deve-se à personificação do mar. Em se tratando de um elemento natural e não de uma pessoa, este é incapaz de responder a seus questionamentos, o que a torna ainda mais impotente diante do obstáculo. Entretanto, tais questionamentos são incansavelmente repetidos, pois, afinal, as ondas, por darem ideia de movimento, podem ser tanto responsáveis pela separação, como também são, simbolicamente uma ruptura no mar crespo e, portanto, podem ser portadoras da esperança.

Os versos “o por que eu suspiro” e “o por que hei gram coidado” são reveladores dos sentimentos mais profundos desta mulher. A tradicional “coita” ou “coyta” – paixão ou aflição²⁶ – expõem de forma langorosa a angústia, bem como preocupação e saudade.

²⁴ CHEVALIER, J.; GHEERBRANT, A. **Dicionário de Símbolos**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1998.

²⁵ SILVA, J. C. **Dicionário da Língua Portuguesa Medieval**. 2^a ed. Londrina: EDUEL, 2009.

²⁶ SILVA, J. C. Op. Cit.

Independentemente do acompanhamento musical que é próprio desse tipo de textos, conforme já foi exposto, o ritmo é dado também pela disposição das rimas: AA, BB, AC, BB, todas as estrofes encerradas pelo refrão. Da mesma forma, contribui a métrica regular, com versos hexassílabos – de seis sílabas poéticas.

A repetição e o paralelismo, também contribuem para o ritmo, construindo um tipo de texto tipicamente para ser cantado, uma vez que os paralelismos acentuam e as rimas contribuem para um esvaziamento do sentido do texto. Assim, não é um texto para ser apreciado apenas pela apresentação escrita, uma vez que a oralidade se marca também pela presença da segunda pessoa, criando um tom de conversa informal.

Unindo forma e conteúdo, vemos, então, que a musicalidade do texto constitui um tom de lamentação. Lamentação esta que expressa uma voz feminina que pede auxílio à natureza. Este pedido de auxílio dirigido a um ser inanimado indica que se trata de um sentimento que não pode ser exposto à sociedade. Assim, temos também a revelação de uma postura, mais especificamente, a da mulher medieval, em situação de privação, resguardada em relação à expressão de seus sentimentos, isso naquele contexto histórico em que foi produzida a obra em questão.

“Olhos nos olhos”: um pedido de franqueza

Tomamos, aqui, uma música de Chico Buarque. Veremos que a música traz, em suas raízes, várias marcas das cantigas de amigo.

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 por que
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.

Esta letra foi composta por Chico Buarque em 1976. Conforme ele mesmo revela em uma entrevista, concedida ao apresentador Roberto Feith em 1984, a

letra da música foi feita e enviada para a cantora Maria Bethania. Assim que Chico Buarque compôs a letra, encaminhou para a cantora. Depois de alguns dias, teve o retorno dela que havia colocado a musicalidade e o resultado foi que a obra musical obteve um grande sucesso em meio ao público.

Assim como na cantiga medieval referida, há aqui um eu lírico feminino, também em primeira pessoa e trata também da separação de um casal. Da mesma forma, esse sujeito lírico feminino também revela suas emoções. Entretanto, o interlocutor agora é o ser amado, como se vê pelo emprego reiterado do pronome “você”, bem como pelo vocativo que destacamos em “Quando você me deixou, meu bem”. Não fica claro, nos domínios do enunciado do texto, se se trata de uma carta ou mesmo de reflexões desse eu lírico para ele mesmo, uma vez que a mulher demonstra que, já há algum tempo, não conta com a presença física do destinatário. Sua intenção é justamente descrever para ele o estado físico e psicológico a que ela chegou durante o período da ausência dele. Esta descrição de seu estado, tratando-se de linguagem literária e, portanto, ambígua, pode ser colocada em questão, conforme tentaremos aprofundar mais adiante.

A descrição tem início com a referência ao passado, na primeira estrofe, momento da separação, organizada com as rimas AABB:

“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”

A segunda estrofe refere-se a uma projeção do futuro. Interessante observar que a estrutura dessas duas estrofes é bastante semelhante. Ambas têm metrificação irregular, têm o primeiro verso com 9 sílabas poéticas e os demais vão aumentando o número de sílabas. As rimas são também emparelhadas com a disposição AABB.

“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”

Quanto à terceira estrofe, descreve o presente e um passado mais imediato que se referem ao período que transcorreu e durante a ausência do amado. Nesta estrofe, ocorre uma alteração na estrutura. Os versos, também de métrica irregular, são bem mais curtos e as rimas são ABCABC. Expressam, por conseguinte, o estado de desestruturação do eu lírico sem a presença do outro. Sendo os versos mais curtos, a leitura ganha mais velocidade, o que demonstra o correr do tempo, ou a necessidade de quem narra de acelerar a narração nesta parte da história.

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

Corroborando com essa leitura, a menção “e tantas águas rolaram”, expressão de uso oral, bastante cotidiano, pode se referir tanto à passagem do tempo quanto às lágrimas vertidas por ela. Da mesma forma, a referência aos outros homens, sugere também a passagem do tempo, uma vez que escolhe a palavra “amaram”. Amor necessita de tempo para ser construído e, nesse aspecto, difere de paixão. Ou não passaria de uma provocação ao interlocutor, visto que ela compara: “bem mais e melhor que você”?

A última estrofe retoma a projeção do futuro, por consequência, a esperança, o que se faz com estrutura semelhante à das duas primeiras estrofes.

“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”

Há semelhanças entre esta letra e a cantiga de amigo aqui selecionada. Ambas constroem, pelo uso dos paralelismos - repetições de versos ou parte deles - uma espécie de lamentação da mulher. Nesta última, representada na retomada das expressões que iniciam as três estrofes de estrutura semelhante. “Quando você...” e “Quando talvez...”. A repetição desta expressão só não ocorre na terceira

estrofe, que, conforme apontamos, pauta-se por ritmo e tema um tanto diferente das demais.

Importante observar que, embora haja semelhanças com a linguagem da cantiga de amigo mencionada, estamos, em se tratando da canção de Chico Buarque, diante de uma linguagem mais elaborada quanto à qualidade estética. Evidentemente, isso ocorre em razão do contexto de produção de cada uma delas. Sendo esta última produzida no Modernismo, em que, a língua, após todo um histórico de uso, já passada pelo desgaste de algumas palavras e expressões, necessita de um trabalho mais criativo para que possa atrair a atenção de um leitor da sociedade moderna. Há que se pensar também que este texto se situa em uma fase já madura da história da literatura, após as propostas revolucionárias dos artistas da Semana de Arte Moderna.

O texto de Chico conta com a ironia, reelabora construções linguísticas de uso cotidiano. Veja-se as expressões “clichês”, comumente empregadas em despedidas como a manifestação do desejo ao outro de “ser feliz” e “passar bem”. Em suma, há muitas marcas de oralidade, conferindo ao texto o tom de conversa e não de texto para ser lido.

O discurso desta mulher, na terceira estrofe, em que narra o tempo que haveria passado distante dele, procura mostrar correspondência às expectativas do homem. Aspecto interessante a ser observado é que ela era acostumada a “obedecer”, como afirma na primeira estrofe: “como era de costume, obedeci”. Eis uma representação do papel social da mulher na época: ela está realmente feliz ou apenas aceita uma convenção que lhe é imposta e finge estar bem?

A expressão que dá título ao texto, “Olhos nos Olhos”, bastante sintética, usual na linguagem falada, sugere franqueza. Assim como outros elementos já citados, remete à ideia de que o discurso do eu lírico pode ser apenas aparente. Uma leitura mais crítica do texto pode mostrar essa personagem como sendo um perfil apenas aparente de mulher forte, independente e feliz. Suas provocações insinuam ainda dependência ou algum tipo de ligação sentimental.

Ao final, o texto deixa também espaço para completarmos as lacunas, ao dizer a seu interlocutor que: “a casa é sempre sua, venha sim”. Com que intenções desejaria efetivamente esse eu lírico a vinda de quem se foi? O tom dolente tal qual

o das cantigas trovadorescas, enfatizado pelos paralelismos expressa com propriedade os sentimentos de uma pessoa feliz?

Ao que nos parece, há uma súplica por uma postura de sinceridade, dirigida ao homem, que remete também a uma busca por sinceridade do próprio eu lírico. Sugere-nos, portanto, que há algo por dizer. Empregamos o termo “dizer”, remetendo mesmo ao tom de conversa, sugerido pelo uso de palavras e expressões tais como “cê”, “pode crer”, “venha sim”, entre outras que já mencionamos.

Cantiga de amigo: súplica ao pinheiro

A cantiga que analisamos a seguir foi escrita por D. Dinis.

-Ai flores, ai flores do verde pino,
se sabedes novas do meu amigo!
Ai Deus, e u é?

-Vós me preguntades polo voss'amigo,
e eu ben vos digo que é san'e vivo.
Ai Deus, e u é?

Ai, flores, ai flores do verde ramo,
se sabedes novas do meu amado!
Ai Deus, e u é?

Vós me preguntades polo voss'amado,
e eu ben vos digo que é viv'e sano.
Ai Deus, e u é?

Se sabedes novas do meu amigo,
aquele que mentiu do que pos comigo!
Ai Deus, e u é?

E eu ben vos digo que é san'e vivo
e seerá vosc'ant'o prazo saído.
Ai Deus, e u é?

Se sabedes novas do meu amado
aquele que mentiu do que mi ha jurado!
Ai Deus, e u é?

E eu ben vos digo que é viv'e sano
e seerá vosc'ant'o prazo passado.
Ai Deus, e u é?

Essa é uma cantiga paralelística, segundo Saraiva e Lopes ela apresenta uma estrutura rítmica e versificatória própria, redutível a um simples esquema. Ou seja, a unidade rítmica não é a estrofe, mas o par de estrofes, ou, mais precisamente, o par de dísticos, dentro do qual ambos os dísticos querem dizer o mesmo, diferindo só, ou quase só, nas palavras da rima, que são de vogal tônica **a** num dos dísticos de cada par, e **i** ou **ê** no outro.

O último verso de cada estrofe é o primeiro verso da estrofe correspondente no par seguinte. Cada estrofe vem seguida de refrão, a este sistema é chamado de paralelismo. Mediante ele, foi possível construir esta composição de oito estrofes e vinte e quatro versos.

Quanto às rimas, têm presença bem marcante. O esquema rimático é AA BB – emparelhadas - com a repetição reiterada do refrão monóstico.

A cantiga tem como personagem principal a moça que vai até o pinheiro, onde supõe-se que havia reservado um encontro com seu amado. Este gênero de cantar apresenta-nos geralmente uma situação cujos elementos paisagísticos, muito simples e padronizados, carregam-se do simbolismo de velhos ritos pagãos, e coloca-os perante uma ou mais personagens. O sentimento é apenas um e se afirma pela repetição. Repetem-se as ideias nas oito cobras (estrofes), compostas de um dístico com pequenas variações, sinonímia e um refrão que confirma a existência de um coro.

A comunhão entre a jovem e a natureza revela o primitivo mágico do homem, no mundo medieval, possível de associar-se a estados de consciência arcaicos em que os limites entre as pessoas e os outros seres (no caso, as flores do pinheiro) são simplesmente inexistentes. Esse sofrimento amoroso se expande em muitos estados da alma da personagem feminina, como mágoas, ciúmes, dúvidas, saudades, tristezas, desconfianças, exigências, compondo vários tipos psicológicos, o que leva vários estudiosos a constar como Saraiva e Lopes “A simpatia com que alguns poetas sabem colocar-se dentro dos pontos de vista da mulher e dos interesses femininos.”²⁷

Quanto à estrutura interna ou temática, encontramos nesta cantiga duas partes: cada parte corresponde à intervenção de cada interlocutor. A primeira corresponde às quatro primeiras coplas, respeitantes à intervenção da donzela, e a segunda às quatro últimas, relativas às respostas que as “flores do verde pino” lhe dão.

Quanto à classificação estrófica, esta cantiga é composta por oito dísticos com refrão monóstico, ou seja, epigrama composto de um único verso. A métrica é regular nas estrofes e o verso pode classificar-se como decassílabo (10 sílabas poéticas), no refrão, a métrica é diferente e o verso é redondilha menor (5 sílabas) e as rimas são emparelhadas.

²⁷ SARAIVA, A. J.; LOPES, O. **História da Literatura Portuguesa**. 17^a ed. Porto: Porto, 1996. p. 50.

Esta cantiga de D. Dinis é uma das mais conhecidas. É uma cantiga de amigo, percebe-se uma voz feminina ao pronunciar a falta que faz seu namorado. A mulher conversa com as flores, perguntando se sabe alguma notícia do seu amado que provavelmente teria combinado um encontro e não tinha aparecido. A ansiedade é um dos fatores que se faz presente na cantiga, na fala da senhora. É notável a insegurança que toma conta de si, por achar que ele faltará a esse encontro.

Como na primeira cantiga que analisamos, em todo o diálogo – extensão do texto - a presença da natureza é primordial e tem participação como a única confidente, ouvindo todo o relato da mulher. É possível notar, através desse fato, que a mulher provavelmente encontra-se sozinha, o que leva o leitor a pensar que se trata de um encontro amoroso às escondidas, em local reservado, isolado, ao qual poucas pessoas teriam acesso.

Esse apelo da voz feminina aparece nas primeiras quatro estrofes. Em seguida, nas últimas quatro estrofes, aparece uma voz representativa das flores, afirmando que seu amado irá cumprir com o que prometeu. Trata-se, portanto, de uma personificação, sabendo-se que, evidentemente, as flores não falam. É provável que essa manifestação seja o desejo que a própria senhora reproduz. Seria como fazer uma pergunta para si própria e, em seguida, responder por si própria. O leitor pode ainda inferir que, em linguagem metafórica, o texto esteja mostrando como a natureza possui a capacidade de fazer com que alguém possa sentir-se confortado, simplesmente com seu contato. Nesse caso, o bem estar conferido ela seria resultado da tranquilidade que uma área verde pode, naturalmente, proporcionar. Entretanto, em linguagem literária, o poeta nos diz que as plantas “respondem”.

Diferentemente da primeira cantiga que analisamos, em que somente o eu lírico fala, dirigindo seus questionamentos ao mar, nesta, o pinheiro manifesta respostas aos questionamentos da mulher. O diálogo é notável no texto, a mulher assume o papel de emissora e a natureza é o interlocutor a quem a mensagem é remetida. Em seguida, as posições se invertem e a natureza passa a emitir a fala à mulher.

- Vós me preguntades polo voss'amigo, E eu ben vos digo que é san'e vivo
e eu ben vos digo que é san'e vivo. e seerá vosc'ant'o prazo saído.
Ai Deus, e u é? Ai Deus, e u é?

Vós me preguntades polo voss'amado, E eu ben vos digo que é viv'e sano
e eu ben vos digo que é viv'e sano. e seerá vosc'ant'o prazo pasado.
Ai Deus, e u é? Ai Deus, e u é?

Na sua fala, diretamente feita ao pinheiro (piño), acontece, como vimos, nas primeiras quatro estrofes. A indagação sobre o paradeiro de seu amigo é presente entre os versos de uma forma repetitiva. Em seus questionamentos todos aparece a indagação sobre o paradeiro de seu namorado: “- aquel que mentiu do que pôs comigo?” ou pode ser que o namorado prometeu muitas coisas e nenhuma cumpriu. Outro sentimento é percebido no poema, o sentimento de abandono, de alguém que foi esquecido. Diante desse sentimento, nas últimas quatro estrofes, seu sofrimento é reconfortado com a resposta das flores e dos ramos da árvore, personificadas para darem a continuidade ao diálogo.

A resposta obtida através da fala da Natureza é que seu amado está vivo e certamente o rapaz estará com ela assim que puder: “serrá vosc o prazo saído”. Sua aflição é nítida, que se faz por pensar que seu namorado a deixou sem sequer lhe dar uma resposta sobre seu sumiço. A Natureza traz a ela a calma respondendo que seu amado não mentiu e nem faltou com seu juramento e que assim que possível estará com ela.

D. Dinis foi capaz de tornar em suas cantigas as mais diversas estruturas estróficas, rítmicas e métricas, reunindo tanto as que possuem características provençais como o galego-português, bem como as que o aparentam com a lírica culta, como as que lembram a tradução popular. Isso mostra que o rei trovador não só escrevia as suas cantigas como também as musicava.

No caso desta cantiga, vemos também marcas do período medieval em que a mulher, bloqueada pelas condições sociais em relação à exposição de seus sentimentos mais íntimos, confessa-se a um ser inanimado. Mais uma vez vemos marcas do contexto de produção encartadas no texto de forma sutil.

“Com açúcar, com afeto”: o pedido de atenção

Analisamos, a seguir, mais uma música de Chico Buarque, buscando também compreender o que a voz feminina manifestada.

COM AÇÚCAR, COM AFETO	Coloridas pelo sol
Com açúcar, com afeto	Vem a noite e mais um copo
Fiz seu doce predileto	Sei que alegre ma non troppo
Pra você parar em casa	Você vai querer cantar
Qual o quê	Na caixinha um novo amigo
Com seu terno mais bonito	Vai bater um samba antigo
Você sai, não acredito	Pra você rememorar
Quando diz que não se atrasa	
Você diz que é um operário	Quando a noite enfim lhe cansa
Vai em busca do salário	Você vem feito criança
Pra poder me sustentar	Pra chorar o meu perdão
Qual o quê	Qual o quê
No caminho da oficina	Diz pra eu não ficar sentida
Há um bar em cada esquina	Diz que vai mudar de vida
Pra você comemorar	Pra agradar meu coração
Sei lá o quê	E ao lhe ver assim cansado
	Maltrapilho e maltratado
Sei que alguém vai sentar junto	Ainda quis me aborrecer
Você vai puxar assunto	Qual o quê
Discutindo futebol	Logo vou esquentar seu prato
E ficar olhando as saias	Dou um beijo em seu retrato
De quem vive pelas praias	E abro os meus braços pra você.

Em 1996, Chico Buarque grava a canção “Com Açúcar, Com Afeto”, em que representa a figura da mulher totalmente dedicada, companheira, amorosa, compreensiva, que é aplicada aos cuidados domésticos e, principalmente, dedica seu tempo e sua vida ao marido. Tal dedicação demonstra carinho, amor, e todo cuidado com a pessoa amada.

Em uma entrevista dada no programa “Conexão Nacional”, no ano de 1984, para o apresentador Roberto Feith, veiculado no *Youtube*, o cantor Chico Buarque faz uma declaração dizendo que a música “Com açúcar, Com afeto” foi escrita a pedido da cantora Nara Leão. A cantora procurou Chico Buarque e pediu para que escrevesse a letra de uma música. Essa letra teria que se referir às mulheres que tinham o hábito de ficar em casa esperando seus maridos chegarem do serviço, e que estariam prontas para recebê-los.

Nos quatro primeiros versos da canção, percebe-se a presença de dois sujeitos, o “eu” do discurso, a esposa, e o “você”, que corresponde ao marido. O poema é composto de quarenta e dois versos que estão agrupados em três estrofes. A primeira estrofe tem quinze versos, a segunda tem doze e a última tem quinze, que, ao total, são quarenta e dois versos. Na primeira estrofe, o eu lírico exerce sobre o segundo sujeito uma tentativa de manipulação. Tenta exercer, em vão, um poder de seduzir:

Com açúcar, com afeto
Fiz seu doce predileto
Pra você parar em casa
Qual o quê

A mulher tenta usar o talento na culinária para poder despertar o querer do esposo, fazendo doces, comidas que aparentemente ele goste. Também oferece alguns valores como o amor, carinho, o cuidado que está presente nas entrelinhas da canção. Através da figura “doce predileto” ela tenta conquistá-lo para que coma aquilo que ele mais gosta, fazendo seus gostos e tentando chamar sua atenção pelo paladar. Seu discurso mostra que quer que seu amado permaneça em casa e que retribua todos esses valores que ela oferece. O açúcar simboliza, dessa forma, não só o paladar como também o afeto, a doçura feminina.

Aparentemente, o sujeito a ser conquistado, que, nesse caso, é o esposo não participa ativamente dessa relação. Suas ações, narradas pela mulher, demonstram que não interessam a ele esses valores oferecidos em casa, sua atenção está voltada ao que foi oferecido fora desse ambiente, pois:

Com seu terno mais bonito	Você vai puxar assunto
Você sai, não acredito	Discutindo futebol
Quando diz que não se atrasa	E ficar olhando as saias
Você diz que é um operário	De quem vive pelas praias
Vai em busca do salário	Coloridas pelo sol
Pra poder me sustentar	Vem a noite e mais um copo
Qual o quê	Sei que alegre ma non troppo
No caminho da oficina	Você vai querer cantar
Há um bar em cada esquina	Na caixinha um novo amigo
Pra você comemorar	Vai bater um samba antigo
Sei lá o quê	Pra você rememorar
Sei que alguém vai sentar junto	

A mulher, em sua fala, representa não acreditar nas palavras ou atos do seu amado, quando ele diz que precisa trabalhar. São descritas as ações do marido como se ele não fosse responsável por seus atos, porém, ela mesma não acreditando nas histórias e no arrependimento do esposo, tenta fingir que está tudo bem e que realmente ela acredita no que ele faz ou diz fazer. A desconfiança dela se percebe por expressões como: “Qual o quê”, repetida várias vezes, bem como “Sei lá o quê” e “Comemorar o quê”.

A senhora acredita que seu marido é corrompido pelo meio social em que vive, como se a sociedade fosse culpada por essa situação. “_Sei que alguém vai sentar junto; vem a noite e mais um copo; (...) um novo amigo / vai bater um samba antigo”. As próprias figuras de estilo expressas pelo eu lírico vão ao encontro dessa forma de pensar, por exemplo, nos versos “E ficar olhando as saias / De quem vive pelas praias”. Quanto à figura das saias, nota-se que dá a ideia de imagens de outras pernas femininas que, provavelmente, curtas, mostram beleza e são capazes de despertar a atenção do seu homem.

A mulher, mesmo tendo conhecimento de tudo isso, tenta mostrar-se dócil, evitando qualquer tipo de confusão. Ela finge aceitar as desculpas do marido, deixando-o acreditar que ela está sendo manipulada. Enquanto isso, ela tenta inverter o jogo, saindo do papel de manipulada e passando a ser alguém que tenta manipular. Pode ser percebida toda essa intenção através das marcas deixadas no enunciado que consegue traçar a imagem do eu-lírico.

Na última etapa, é dado o momento da sua aceitação ou mesmo resignação.

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

As atitudes do marido, mencionadas por ela, mostram-no como sabedor de que, ao chegar em casa, sua esposa irá perdoar, que estará pronta para aceitar toda e qualquer desculpa que for dada, que estará posicionada como uma mulher fiel que espera seu marido ansiosamente. É notório também que o marido incorpora traços infantis, de quem assume seus erros, promete que irá mudar e que será outra pessoa. “_ Você feito criança / Pra chorar o meu perdão; Diz que vai mudar de vida / Pra agradar meu coração”. Provavelmente, a atitude esperada da esposa, por parte do leitor, seria outra, mas, ela perdoa aceita sua manipulação e as mentiras dele, para evitar o rompimento ou qualquer problema que possa pôr em risco seu relacionamento. Desse modo, ela aceita tudo como natural.

Seu discurso, ao dizer que “Logo vou esquentar seu prato / Dou um beijo em seu retrato / E abro meus braços para você”, demonstra, em outras palavras, que sempre estará o esperando com a comida no prato, que está de braços abertos para qualquer hora ou qualquer momento, que está disposta a perdoar e esquecer-se de tudo. O retrato é uma imagem, e a imagem pode se aproximar mais ou menos da realidade. O beijo no retrato simboliza que, mesmo com a distância que existe entre os dois, ela mantém uma imagem idealizada do seu amado.

Pela linguagem do texto, é possível perceber que há certa inversão da realidade, no sentido de a mulher adorar a imagem idealizada do marido, já que o esposo como um ser humano real, não compartilha a mesma importância de valores que ela. A idealização lhe é conveniente, pois, uma atitude de revolta poderia causar impedimento para a permanência de uma eterna união.

O espaço e o tempo do poema não são definidos, porém, os locais frequentados pelo marido têm características de lazer, bar, lanchonete, etc. Assim, o espaço do marido é o espaço aberto, a liberdade, enquanto o da mulher se limita ao espaço fechado da casa.

Diante de tudo o que foi exposto, pode-se ir um pouco além, comparando a personagem da canção com a personagem Amélia, criada por Mário Lago. Amélia, tão popularmente conhecida pela cultura brasileira, era a figura da mulher fiel, que aceitava tudo, inclusive as privações e vexames sem reclamar, era uma mulher que lavava, passava, era solidária ao seu marido, inclusive passava fome ao lado dele e

“achava bonito não ter o que comer”,²⁸ e o dinheiro que ganhava era dado ao marido para beber. A par do perfil da Amélia, a voz feminina presente no texto aceita as ausências do marido sem ficar sentida ou aborrecida, é o que ela procura mostrar.

A ironia fica evidente quando se percebe que mesmo resignada com o descaso do marido, a personagem tem perfeita noção daquelas mentiras ao utilizar os termos: “Qual o quê”, “Sei lá o quê”, “Comemorar o quê”. Assim, vemos mais uma situação, como nos outros textos analisados, em que a mulher assume uma postura de súplica. Trata-se, também de uma voz feminina que reclama a ausência do amado. Presa no ambiente do lar, ela solicita de maneira langorosa a presença do homem cujas preferências claramente estão centradas no ambiente externo ao lar. Portanto, em linguagem, estilo e vocabulário adequados à modernidade literária, a situação configura-se bastante semelhante às que se constroem nas cantigas de amigo.

Para Bakhtin,²⁹ o dialogismo está presente tanto nas obras impressas como na própria leitura, esferas nas quais o discurso não é observado em um contexto de incomunicabilidade, mas sim em constante ação recíproca com textos semelhantes e/ou imediatos. Este elemento aparece quando se instaura um processo de recepção e percepção de um enunciado, que preenche um espaço pertencente igualmente ao locutor e ao locutário. Bakhtin³⁰ acredita que o diálogo engloba qualquer transmissão oral, de toda espécie. Este conceito é praticamente a alma de sua teoria linguística. O autor identifica na linguagem literária os diálogos puros, além da inter-relação dialogizada e da hibridização, que pode ser definida como uma miscelânea de duas linguagens, sendo considerada uma das vertentes mais importantes do mecanismo de modificação dos meios de expressão do pensamento.

A hibridização dos diálogos prepondera na análise da obra; ela é compreendida como um processo de aliança que procura elucidar uma linguagem

²⁸ LAGO, M.; ALVES, A. **CD 90 anos, Ai, que saudade de Amélia**. faixa 14. São Paulo: Revivendo, 2003.

²⁹ BAKHTIN, M. **Problemas da poética de Dostoiévski**. Trad. Paulo Bezerra. 4ª ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008.

³⁰ Idem.

com o auxílio de outra e, assim, estrutura a representação natural e vivaz desta outra forma de expressão. É fundamental que se utilize, neste procedimento, o uso de diversas linguagens, para esclarecer ainda mais o texto original.

Assim, vemos que as letras de Chico Buarque retomam com as cantigas de amigo medievais, fazendo uma interdiscursividade. Ou seja, usam o mesmo discurso da mulher que suplica pela atenção do homem.

Além do discurso, ainda se pode também comparar esses textos pelas suas formas de manifestação, qual seja, o acompanhamento musical. Este era próprio das cantigas medievais e reaparece marcadamente no Modernismo, quando, de certa forma, perde-se o hábito do poema como leitura do impresso.

Considerações finais

Após a leitura dos textos, faz-se necessário relacionar alguns apontamentos. Observamos que todos os textos que analisamos constroem figuras de mulheres dependentes do homem. Em “Olhos nos olhos” há palavras que tentam mostrá-la como independente, porém, esse discurso pode ser colocado em dúvida, pois pode ser lido como uma falsa independência. Mesmo a mulher tentando mostrar sua independência, percebe-se, nas entrelinhas, que ela ainda é dependente, quando diz “Quando você me quiser rever”, “Quando talvez precisar de mim, cê sabe que a casa é sempre sua”. Esse discurso da mulher insinua que ainda ela o ama e que o aguarda de volta. O seu discurso é formado para que vejam que ela não precisa mais do seu amado, em outras palavras, que ela está “liberta desse amor”, porém, há pistas nessas falas que deixam dúvidas quanto a isso.

As mulheres das cantigas fazem súplicas mais explícitas, diretas. Como exemplo, na cantiga “Ondas do mar de Vigo” a voz feminina não esconde sua dependência pelo seu amor. Ela demonstra que precisa dele incondicionalmente. O mesmo fato encontra-se exposto na cantiga “Flores de Verde Pinho”. Nesta, a mulher demonstra seu desespero por não saber nenhuma notícia do seu amado e pergunta para todos os seres da natureza, mostrando total dependência em relação à pessoa amada.

Em linguagem mais elaborada, ao sabor do interlocutor do Modernismo, as mulheres das músicas de Chico fazem uso de linguagem mais velada, mais figurada.

Elas tentam transmitir uma imagem de independência, que se faz questionável aos olhos do ouvinte mais atento.

Quanto aos espaços, os dos homens são mostrados como lugares abertos. Vão para a rua, bares, todos os tipos de lugares que eles queiram e os faça se sentirem bem. Isso no Modernismo de Chico. Nas cantigas da Idade Média, seus espaços são além do mar e conquistando, desbravando outros lugares.

Enquanto isso, tanto nas letras de Chico como nas cantigas medievais, as mulheres têm seus espaços fechados. São lugares limitados, pois ficam em casa, nos países de origem. Dessa forma, não desfrutam liberdade como a de seus maridos ou amados.

Isso se justifica pois se trata de épocas diferentes. No período medieval, a mulher era socialmente mais dependente do homem, exercendo um papel mais ligado ao lar. Na modernidade, as músicas são produzidas em um período que caracteriza o início dos movimentos feministas e da liberação feminina. A linguagem velada expressa essa época de transição. Por essa razão, as personagens femininas não expressam ideias abertamente, mas sugerem.

Retomando o tema da musicalidade da poesia e sua relação com a música, é necessário lembrar também o papel da imprensa na literatura. Sua consolidação, sem dúvida, vem acentuar a diferença entre música e poesia. Para Moriconi:

A leitura solitária é o produto de uma civilização em que existem práticas culturais radicalmente individuais. Só pode existir interesse pela literatura e pela poesia num contexto em que a solidão radical do indivíduo seja socialmente valorizada e seja considerada produtiva por esse indivíduo. Para quem nunca adquiriu a disciplina nem descobriu o lucro trazidos pela leitura solitária e silenciosa da literatura, ler fica parecendo perda de tempo.³¹

Acrescemos a essas considerações que a sociedade brasileira, do século XX, industrializada, que tem como lema que tempo é dinheiro, distancia-se da situação acima descrita pelo teórico. Logo, assim como o surgimento da imprensa valoriza o poema escrito, as exigências sociais do século, possibilitadas pelo avanço das tecnologias de mídia, favorecem o ato de ouvir uma música enquanto se desenvolvem outras atividades com as mãos.

³¹ MORICONI, I. Op. Cit., p. 20.

Dessa forma, a poesia palaciana atribuíra ao verso musicalidade própria, após o período medieval, mas o verso vê-se novamente em completa liberdade com o advento da modernidade. Característica esta que é retomada com o amadurecimento dos ideais modernistas.

Concluimos com mais uma reflexão de Moriconi sobre a civilização ocidental e globalizada em relação a seu distanciamento da leitura de literatura impressa:

Esse tipo de civilização jamais teria surgido se não tivesse emergido, paralelamente, a cultura dominada pela comunicação impressa. Foi a existência do impresso, do livro e do jornal, acompanhada da meta da alfabetização universal, que permitiu o nascimento de uma cultura literária. Com o desenvolvimento histórico da civilização do impresso, desde o século XV até o XX, a poesia performática e oralizada manteve-se profundamente ligada às formas populares de cultura. Já a poesia literária ocupou praticamente a cena total da cultura ilustrada, dirigindo-se aos que sabiam não apenas ler, mas ler bem e muito. Isso levou a duas situações paralelas e distintas, porém complementares. Por um lado, a poesia literária nunca chegou a perder completamente os elos com as tradições populares enraizadas na época puramente performática. No caso da tradição luso-brasileira, em sua remota origem europeia, a cultura literária começou pela pura e simples compilação das cantigas medievais pelos cancioneiros renascentistas, que foram nossas primeiras antologias literárias. Ou seja, a cultura impressa nascia aí por um ato original de transposição da cultura oral.³²

Ou seja, uma cultura depende da outra assim como as modalidades de arte dependem umas das outras e encontram seus apreciadores nas mais diversas camadas da sociedade. O fato é que, se o acompanhamento musical, que ocorria no período medieval, contribuiu para expressar o lamento, a súplica da voz feminina, na modernidade, ele é retomado. Estes lamentos se fazem também por meio de linguagens marcadas pela oralidade. O alto nível de poeticidade dos textos de Chico Buarque suscitam, inclusive, um aprofundamento, a fim de analisar a criação dessa musicalidade em função dos aspectos semânticos dos versos – o que não cabe nos limites desta pesquisa. Ora esperamos ter mostrado aspectos que constituem tais textos mais para a voz que para leitura e que isso se relaciona com seus contextos de produção.

³² Ibidem. p. 21-22.

Desse modo, acreditando ter cumprido os objetivos propostos inicialmente, acrescemos ainda que não nos cabe emitir qualquer juízo de valor a respeito dos dois tipos de arte aqui abordados, música e poesia, ou ainda da qualidade literária de cada época. Apenas frisamos a função necessária da arte, ao mesmo tempo gratuita e humanizadora, que se busca adaptar às necessidades e condições do seu contexto de produção.

Referências

- ABDALA JR., B. **Movimentos e estilos literários**. São Paulo: Scipione, 1995.
- BAKTHIN, M. **Marxismo e Filosofia da Linguagem**. 12^o ed. [S. l]: HUCITEC, 2006.
- _____. **Problemas da poética de Dostoiévski**. Trad. Paulo Bezerra. 4^a ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008.
- BOSI, A. **História concisa da literatura brasileira**. 42^a ed. São Paulo: Cultrix, 2005.
- BUARQUE, C. **A alma feminina**. Depoimento [4/11/2012]. Conexão Nacional. Entrevista concedida a Roberto Fith. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=MHsIxGNoE2k>>. Acesso em: 24 out. 2015.
- CAVALCANTI, L. M. D. Música Popular Brasileira, poesia menor?. **Revista travessias**, Cascavel, v. 2, n. 2, p. 1-33, 2008.
- CHEVALIER, J. GHEERBRANT, A. **Dicionário de Símbolos**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1998.
- CORRÊA, Heloísa Porto. Visitando a lírica trovadoresca através da MPB. **Cadernos do Seminário Permanente de Estudos Literários/CaSePEL**, Rio de Janeiro, n. 1, p. 5-16, jun. 2006. Disponível em: <http://www.dialogarts.uerj.br/admin/arquivos_casepel/casepel01.pdf>. Acesso em: 16 jun. 2016.
- CUNHA, C.F. **O concioneiro de Martin codax**. Rio de Janeiro: 1956.
- GALINDO, C. S. O. Literatura e oralidade: da poesia cantada à poesia da canção. **Boitató: revista do GT de Literatura Oral e Popular da ANPOLL**, n. 19, p. 65-81, jan./jul. 2015. Disponível em: <<http://revistaboitata.portaldepoeticasorais.com.br/site/arquivos/revistas/1/Artigo%204%20Cludia.pdf>>. Acesso em: 15 jun. 2016.

- GOLDSTEIN, N. **Versos sons, ritmos**. São Paulo: Ática, 2007.
- LAGO, M.; ALVES, A. CD 90 anos, **Ai, que saudade de Amélia**. Faixa 14. São Paulo: Revivendo, 2003.
- LYRA, Pedro. **Poema e letra-de-música - um confronto entre duas formas de exploração poética da palavra**. Curitiba: CRV, 2011.
- LUDOVICE, C. A. B. A construção dos sentidos na música 'olhos nos olhos', de Chico Buarque. *In*: SEMINÁRIO DO GEL, 58., 2010, São Carlos. **Anais... GEL**, 2010. Disponível em: <<http://www.gel.org.br/?resumo=7111-10>>. Acesso em: 10 jun. 2015.
- MORICONI, I. **Como e por que ler a poesia brasileira do século XX**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2002.
- MOISÉS, M. **A literatura portuguesa**. São Paulo: Cultrix, 1986.
- _____. **A Literatura Portuguesa através dos textos**. São Paulo: Cultrix, 1998.
- PERRONE, Charles Andrew. **Letras e letras da MPB**. Rio de Janeiro: Elo, 1988.
- PONTES, Roberto. **Poesia Insubmissa Afrobrasilusa**. Rio de Janeiro/Fortaleza: Oficina do Autor/EUFC, 1999.
- RODRIGUES, N. A. D. **Os estilos literários e letras de música popular brasileira**. São Paulo: Arte & Ciência, 2003.
- SARAIVA, A. J.; LOPES, O. **História da Literatura Portuguesa**. 17ª ed. Porto: Porto, 1996.
- SILVA, J. C. **Dicionário da Língua Portuguesa Medieval**. 2ª ed. Londrina. EDUEL, 2009.
- SPINA, Segismundo. **A Lírica Trovadoresca**. São Paulo: USP, 1996.

ENDEREÇOS PARA CORRESPONDÊNCIA:

Gabriel Rodrigo Andrade
Faculdade Alvorada Maringá.
Campus São Paulo: Av. São Paulo, 1740 - Zona 2 Maringá/PR. CEP: 87010-355.

Valda Suely da Silva Verri
Faculdade Alvorada Maringá.
Campus São Paulo: Av. São Paulo, 1740 - Zona 2 Maringá/PR. CEP: 87010-355PR.