



UNIVERSIDADE DE PASSO FUNDO

Instituto de Filosofia e Ciências Humanas

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS – MESTRADO EM LETRAS
Campus I – Prédio B4, sala 106 – Bairro São José – Cep. 99001-970 - Passo Fundo/RS
Fone (54) 3316-8341 – Fax (54) 3316-8330 – E-mail: mestradoletras@upf.br

ALINE BOUVIÉ ÁLVARES

**EXPERIÊNCIA POÉTICA E PROCESSO DE CRIAÇÃO EM METACANÇÕES DE
CHICO BUARQUE DE HOLLANDA**

Passo Fundo

2018

ALINE BOUVIÉ ÁLVARES

**EXPERIÊNCIA POÉTICA E PROCESSO DE CRIAÇÃO EM METACANÇÕES DE
CHICO BUARQUE DE HOLLANDA**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras, do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade de Passo Fundo, como requisito para a obtenção do título de Mestre em Letras, sob orientação da Profa. Dra. Márcia Helena Saldanha Barbosa.

Passo Fundo

2018

Ai, amor, miragem minha, minha linha do horizonte, é monte atrás de monte, é monte, a fonte nunca mais que seca. Ai, saudade, inda sou moço, aquele poço não tem fundo, é um mundo e dentro um mundo e dentro um mundo e dentro é um mundo que me leva. (Chico Buarque e Djavan)

RESUMO

A experiência poética e o processo de criação tomados como referente poético em letras de metacanções de Chico Buarque é o objeto deste estudo, que tem como objetivo principal analisar e verificar o modo como esses elementos são abordados pelo eu lírico. Tal estudo se justifica perante a inexistência de pesquisa acadêmica sobre o tema. A teoria da paisagem de Michel Collot (1989, 1997, 2004, 2013a, 2013b), que segue a linha da crítica temática de base francesa, serve de suporte a esta pesquisa à medida que relaciona o fenômeno da percepção à poesia e fornece elementos teóricos para análise do processo de criação poética. O *corpus* de análise é constituído por vinte canções de Chico Buarque, que foram selecionadas ao longo de toda a sua produção poética por dedicarem especial atenção ao tema proposto. Quanto à metodologia, a pesquisa é explicativa, bibliográfica e qualitativa. Ao final do trabalho, foi comprovado que o autor aborda de diferentes formas a questão da experiência poética e do referente poético em distintos momentos de suas canções. Além disso, foi constatada a íntima relação entre experiência poética e amor nas metacanções de Chico Buarque.

Palavras-chave: Metacanções. Processo de criação. Chico Buarque. Teoria da paisagem.

ABSTRACT

The poetic experience and the process of creation taken as poetic referent in lyrics of metasongs written by Chico Buarque is the object of this study, whose main objective is to analyze and verify the way in which these elements are approached by the lyrical subject. This study is justified by the lack of academic research on the subject. Michel Collot's literary landscape theory (1989, 1997, 2004, 2013a, 2013b), which follows the line of French-based thematic criticism, supports this research in that it relates the phenomenon of perception to poetry and provides theoretical elements for the analysis of the process of poetic creation. The corpus of analysis is constituted by twenty songs by Chico Buarque that were selected throughout his poetic production for devoting special attention to the proposed theme. As for the methodology, the research is explanatory, bibliographical and qualitative. At the end of the work it was verified that the author approaches in different ways the question of the poetic experience and the poetic referent in different moments of his songs. In addition, the intimate relationship between poetic experience and love in Chico Buarque's metasongs was verified.

Keywords: Metasongs. Creation process. Chico Buarque. Literary landscape theory.

LISTA DE SIGLAS

AL	Almanaque
AC	As cidades
CA	Cambaio
CB	Chico Buarque
CC	Caetano e Chico juntos e ao vivo
C2	Chico Buarque de Hollanda – Vol. 2
C3	Chico Buarque de Hollanda – Vol. 3
CR	Carioca
CT	Construção
FC	Francisco
GC	O grande circo místico
MD	Mina d'água do meu canto
OC	O corsário do rei
PT	Paratodos
UP	Uma palavra
UO	Umas e outras
VD	Vida

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	7
1 ESTUDOS DE PAISAGEM E PROCESSO DE CRIAÇÃO	12
1.1 PAISAGEM, HORIZONTE E REFERENTE POÉTICO	15
1.2 ESTRUTURAS DA EXPERIÊNCIA POÉTICA E RELAÇÕES ENTRE POESIA E AMOR.....	26
2 A METAPOESIA NAS CANÇÕES DE CHICO BUARQUE	34
2.1 O PROCESSO DE CRIAÇÃO COMO REFERENTE POÉTICO.....	34
2.2 EXPERIÊNCIA POÉTICA E AMOR	44
CONSIDERAÇÕES FINAIS	52
REFERÊNCIAS	54
APÊNDICE	57
ANEXO	58

INTRODUÇÃO

A análise da experiência poética e do processo de criação tomados como referente poético em letras de metacanções de Chico Buarque, sob a perspectiva dos estudos de paisagem, consiste na temática deste trabalho. A linha de pesquisa a que o trabalho se vincula, Produção e recepção do texto literário, abarca essa proposta de estudo, que se justifica perante a inexistência de pesquisa acadêmica sobre o tema examinado sob a ótica da teoria da paisagem formulada por Michel Collot, dado confirmado por meio de busca no Banco de Teses da Capes. Também o fato de a bibliografia sobre a teoria da paisagem ser escassa em português vem a legitimar a elaboração desta dissertação, feita no intuito de produzir material sobre essa questão e contribuir com futuras pesquisas.

Além disso, o estudo da experiência poética, mais especificamente quanto a letras de metacanções, pode colaborar com os cancionistas para a compreensão das habilidades que precisam desenvolver no âmbito da poesia. Assim, a elaboração deste trabalho vem ao encontro do anseio desta musicista – que se inicia na tarefa de cancionista – de compreender alguns aspectos do processo de criação poética através da obra de um dos mestres da MPB. Sendo a composição de canções um procedimento de natureza interdisciplinar, isto é, que depende, de um lado, de habilidade musical e, de outro, do fazer poético, evidencia-se a complexidade inerente ao ofício de cancionista popular. Afinal, sua experiência constitui-se nesse *intermezzo* entre música e poesia. Espera-se que este trabalho venha a colaborar com futuros cancionistas, propiciando-lhes maior compreensão do processo de criação poética.

Justifica-se aqui uma pesquisa de base fenomenológica, por ter se mostrado a fenomenologia, ao longo do século XX, como uma teoria que possibilita a reflexão acerca da relação entre sujeito e objeto. A teoria da paisagem de Michel Collot (1989, 1997, 2004, 2013a, 2013b), que segue a linha da crítica temática de base francesa e ampara-se na fenomenologia de Merleau-Ponty, serve de suporte a esta pesquisa à medida que relaciona o fenômeno da percepção à poesia e fornece elementos teóricos para análise do processo de criação poética, no caso deste trabalho, voltado à composição de letras de canções.

A questão fundamental, norteadora desta pesquisa, é: como são abordados pelo eu lírico a experiência poética e o processo de criação em letras de metacanções de Chico Buarque? Com o intuito de responder a tal pergunta, considera-se a hipótese de que o autor aborda, de diferentes formas, a questão da experiência poética em diversos momentos de suas canções, porque esse é um de seus principais referentes poéticos, elemento que, de acordo com Michel Collot, constitui-se nas várias e distintas aparições de um mesmo objeto na

poesia. Além disso, supõe-se como um dos aspectos mais marcantes dessa experiência de criação a sua íntima relação com o amor.

É objetivo principal desta pesquisa analisar a experiência poética e o processo de criação em letras de metacanções de Chico Buarque, verificando o modo como esses elementos são abordados pelo eu lírico. Para tanto, é imprescindível examinar as referências, diretas e indiretas, as estruturas da experiência poética – apelo, espera e errância – feitas pelo eu lírico das canções. Também, faz-se necessário verificar, com base no conceito de referente poético, as diferentes maneiras como o processo de criação aparece nas canções. Além disso, é preciso estabelecer relações entre as concepções do eu lírico acerca das estruturas da experiência poética e do processo de criação, bem como entre os aspectos que caracterizam essa experiência e aqueles que constituem a experiência amorosa.

Para o *corpus* de análise, foram selecionadas vinte canções metapoéticas de Chico Buarque, depois de exaustiva pesquisa de toda sua obra: “Lua cheia” (C2, 1965), “A Rita” (CC, 1968), “Benvinda” (UO, 1968), “Até pensei” (C3, 1968), “Olha Maria” (CT, 1971), “Fantasia” (VD, 1978), “A Rosa” (UP, 1979), “As vitrines” (AL, 1981), “A bela e a fera” (GC, 1982), “Choro bandido” (OC, 1985), “Lola” (FC, 1987), “Morro Dois Irmãos” (CB, 1989), “Uma palavra” (CB, 1989), “De volta ao samba” (PT, 1993), “Como um samba de adeus” (MD, 1995), “Cecília” (AC, 1998), “Uma canção inédita” (CA, 2001), “Cantiga de acordar” (CA, 2001), “Lábia” (CA, 2001) e “Renata Maria” (CR, 2005). Essas canções foram coletadas em discos variados e a presença da metapoesia¹ foi o critério exigido na triagem.

A dissertação apresenta dois capítulos. O capítulo teórico é segmentado em duas partes. Na primeira, são definidos conceitos da teoria da paisagem fundamentais a este estudo – os conceitos de paisagem, de estrutura de horizonte e de referente poético –, tomando como base as obras de Michel Collot e ensaios publicados por alguns dos estudiosos de suas teses. A segunda seção é dedicada às estruturas da experiência poética – apelo, espera e errância – e relaciona a experiência poética à experiência amorosa. O capítulo de análise também é dividido em duas seções. Na primeira, são analisados o processo de criação como referente poético e as diversas maneiras como esse processo aparece nas canções metapoéticas de Chico Buarque. Algumas canções, como “Uma palavra” e “Choro bandido”, apresentam de forma mais aprofundada o processo de criação e, por esse motivo, são exploradas na íntegra. “Choro bandido”, particularmente, serve de base para a análise de outras canções. Na sequência, são examinadas canções voltadas a algumas temáticas recorrentes na obra de Chico

¹ Poesia que tem como tema a própria poesia.

Buarque que estão conectadas ao processo de criação poética direta ou indiretamente, como a noite, a fuga e o silêncio. Na segunda seção, são identificadas as estruturas da experiência poética nas letras selecionadas e apresentadas as relações entre essa experiência e a experiência amorosa nas referidas canções. Apelo, espera e errância são analisados de forma mais detalhada nas canções “Morro Dois Irmãos”, “Uma palavra”, “Como um samba de adeus” e “De volta ao samba”. Para investigar a relação entre experiência poética e amor, são examinadas dez canções de temática amorosa e metapoética em que apelo, espera e errância parecem estabelecer uma relação intrincada com o amor.

O compositor dessas canções, Francisco Buarque de Hollanda, nasceu em 19 de junho do ano de 1944 em família que se destaca no meio intelectual do país. Filho de Sérgio Buarque de Hollanda, célebre historiador e sociólogo brasileiro, e da pianista Maria Amélia Cesário Alvim, concertista, desde cedo, teve ricas experiências culturais. As paredes cheias de livros, os ilustres amigos da casa, como Vinicius de Moraes, Tom Jobim, João Gilberto, Alaíde Costa e Oscar Castro Neves, faziam parte da rotina de Francisco. Desde criança, ouvia os amigos de Miúcha (Heloísa) tocarem violão e cantarem. Em casa mesmo, foi influenciado pela batida do violão de João Gilberto, pela bossa nova. O disco *Chega de saudade* acabou influenciando o jovem Chico a se dedicar à música (MUNHOZ, 1986).

No Colégio Santa Cruz, onde estudava, teve início sua preocupação com as questões sociais. Envolveu-se com a Organização de Auxílio Fraternal (OAF), que promovia rondas noturnas de auxílio aos necessitados. Esse comprometimento com o social transparece em suas primeiras produções musicais de forma mais romântica e juvenil em “Marcha para um Dia de Sol” e “Sonho de um Carnaval”, ou, com uma estética mais madura, em “Pedro Pedreiro” (MENEZES, 1982).

Mais tarde, enquanto fazia o curso de graduação em arquitetura, no qual ingressou em 1963, começou a conviver com Francisco Maranhão e outros adeptos do samba, o que o atraiu ainda mais para a música, para o samba e para a composição. Vivenciou a emergência dos movimentos sociais entre 1962 e 1964, período que corresponde a um dos mais intensos fervores ideológicos e sociais do Brasil, quando se deu o momento de discussão das “Reformas de Base”. Apesar disso, Chico Buarque manteve-se numa atitude de distanciamento da política e dos acontecimentos desse período, o que se revela em suas canções.

A primeira fase cancionista de Chico Buarque, ou seja, a produção da década de 60, que inclui os discos de 1966, 1967 e 1968, caracteriza-se por um lirismo nostálgico, isto é, a “recusa da realidade presente – seja assumindo a busca de figuras da infância ou da sociedade

pré-industrial (“A Banda”, “O Realejo”), seja propondo um espaço-tempo míticos, como o carnaval, o samba, a canção (“Sonho de um Carnaval”, “Noite dos mascarados”, “Olê, Olá” etc.)” (MENEZES, 1982, p. 22).

Já em 1968, como diz o próprio Chico ao jornal *O Globo*, em 1979, “ele foi chamado à realidade”, “pisaram-lhe nos calos”. (HOLLANDA, s/n, 1979). Com o AI-5 e as prisões, torturas, exílios, censura extrema e sumiços de pessoas, também a classe intelectual sofre um duro golpe. Nesse mesmo ano, Chico perde a fama de bom moço depois da peça *Roda viva*, em que transparece como antilírico e chocante, deixando de lado o lirismo aparentemente inocente que conquistou quase que a unanimidade nacional. Quase unanimidade pois, entre Chico Buarque e Caetano Veloso, havia se constituído um forte confronto advindo do posicionamento estético envolvido nas composições, em resumo a oposição entre a bossa nova e o tropicalismo, entre o provinciano e o cosmopolita, entre o passado e o futuro, entre a banda e o mundo McLuhaniano. Tal confronto surgiu a partir de 1967 nos Festivais de Música Popular Brasileira que tiveram início em 1965. A partir do III Festival da Canção, em que Chico Buarque com sua música “Sabá” ganha de Geraldo Vandré e sua música de protesto, “Pra não dizer que não falei das flores”, Chico ganha também oposição de caráter político e é chamado de reacionário pela esquerda, apesar de ele próprio ter problemas com a polícia política. Chico Buarque vê-se obrigado a passar uma temporada maior do que o esperado na Itália, de 1969 a 1970, onde vivencia seu exílio.

Nos anos 70, segundo Menezes (1982), Chico abandona o lirismo, intensifica a crítica social e desenvolve a veia utópica de sua poética. Também, nessa fase, desaparece o tempo mítico em favor do tempo histórico. Quanto à censura, “restou sempre a possibilidade daquilo que Gilberto Vasconcelos, inspirado numa canção de Caetano Veloso, chamou de linguagem da fresta – que é em suma a linguagem do malandro, desse malandro que assumiu o nome de Julinho de Adelaide ou de Leonel Paiva [...]” (MENEZES, 1982, p. 37). Já a partir dos anos 80, sem censura, voltam temas mais intimistas. Sempre lembrando de encarar a trajetória composicional de Chico não de forma linear, mas como trajetória espiral.

Chico Buarque, figura icônica da MPB, compôs centenas de canções em projetos próprios, parcerias, para teatro e cinema. Também fez versões e adaptações de diversas músicas e tem canções que só aparecem em discos de outros intérpretes. Seu trabalho está gravado em cerca de 40 álbuns, entre eles discos solo, gravações ao vivo, coletâneas e discos de outros intérpretes dedicados a ele. Além dessa extensa produção musical, Chico Buarque também se dedicou à dramaturgia e à ficção. Segundo Menezes (1982, p. 17), “compositor, dramaturgo e ficcionista se encontram, derrubando barreiras de gêneros e formas, sob o signo

do poeta. Chico Buarque é um artesão da linguagem. As palavras, com ele, adquirem, na sua fluidez, algo de alquímico. Algo de mágico.”

Desde a adolescência, Francisco arrisca-se em crônicas, contos e novelas. Suas primeiras crônicas saem no *Verbâmidas*, jornal do colégio Colégio Santa Cruz. Publica em 1966 o conto “Ulisses” em *O Estado de São Paulo*. A novela pecuária *Fazenda modelo* sai em 1974 e, em 1979, é editado *Chapeuzinho amarelo*. Em 1981, publica um poema da década de 60, “A bordo do Rui Barbosa”, que é ilustrado por Vallandro Keating. Dos anos 80 em diante, Chico Buarque alterna momentos de produção musical e literária. Nessa fase, produz os romances *Estorvo* (1991), *Benjamim* (1995), *Budapeste* (2003), *Leite derramado* (2009) e *O irmão alemão* (2014).

Sua primeira participação no mundo do teatro deu-se em 1965, quando musicou o poema “Morte e vida Severina”, de João Cabral de Melo Neto, a pedido de Roberto Freire, diretor do Teatro da Universidade Católica de São Paulo. Depois disso, seguidamente compôs para peças de teatro, bem como escreveu seus próprios roteiros, tais como *Roda viva* (1967), *Calabar*² (1973), *Gota d’água*³ (1975) e *Ópera do malandro* (1978). Também compôs para o cinema, além de atuar como ator e roteirista.

Inúmeras são as pesquisas sobre a obra de Chico Buarque e, apesar da imensa fortuna crítica sobre suas canções e sobre suas obras literárias, apesar das várias biografias do compositor, nem na busca de teses e dissertações no banco da Capes, nem na bibliografia existente sobre vida e obra do poeta, foram encontrados trabalhos relevantes para a abordagem da fortuna crítica buarqueana no que se refere ao tema deste trabalho. Em algumas entrevistas e DVDs, o compositor fala brevemente sobre seu processo criativo, falas essas que são retomadas em algumas partes deste trabalho, conforme sua pertinência. A lacuna existente sobre a temática desta dissertação confirma sua relevância no campo da pesquisa, visto que aborda a obra do célebre poeta e compositor Chico Buarque de um ângulo diverso dos estudos realizados até então.

² Escrita em parceria com o cineasta Ruy Guerra e dirigida por Fernando Peixoto.

³ Escrita em parceria com Paulo Pontes.

1 ESTUDOS DE PAISAGEM E PROCESSO DE CRIAÇÃO

Após a Segunda Guerra Mundial, segundo Collot (2013b), o raciocínio baseado na oposição do sensível ao inteligível serviu de base para o planejamento e construção de cidades e territórios não considerando, muitas vezes, o contexto histórico, cultural, social e natural desses locais. Contudo, a oposição da *coisa pensante* à *coisa extensa*, apesar de ter servido ao progresso, de ter possibilitado que o homem conquistasse o meio natural através da técnica e do desenvolvimento das ciências, não ocorreu sem que lhe fosse negada a herança da experiência sensível ou alterada sua realidade. Agora, porém, o crescente interesse pela paisagem indica uma mudança, uma evolução profunda das mentalidades. Há hoje a necessidade de restabelecer a relação entre a experiência sensorial e a inteligível, o que implica reestruturar não somente as formas de fazer e de viver, mas também a de pensar, o que transforma a paisagem em um procedimento estratégico. Assim, ela propicia uma nova maneira de pensar, um novo tipo de racionalidade, o denominado “pensamento-paisagem”, que Collot busca apresentar por meio de manifestações literárias e filosóficas.

É preciso explicar que a expressão “pensamento-paisagem” implica uma relação de duplo sentido entre o homem e o cosmos. O sintagma que compõe o título de uma das obras de Collot, *La pensée-paysage*, permite diversas interpretações, pois, assim como sugere que a paisagem convida ao pensar, também indica que o pensamento se desenvolve como paisagem. Isso consiste numa reflexão constante, derivada da paisagem, que visa sobrepujar os dualismos existentes entre sujeito e objeto ou entre antropos e cosmos. Nas palavras de Collot (2013b, p. 12), a paisagem:

nasce de um encontro com o mundo, o qual deixa de inspecionar. No entanto, não se trata, de modo algum, de um pensamento confuso ou intrincado, mas justamente, de uma nova racionalidade, cujo modelo encontro tanto em Merleau-Ponty quanto em Valéry ou em Francis Ponge, que buscava sobre o prado e sobre a página “uma verdade que seja verde”, que produza “noções ao mesmo tempo físicas e lógicas, que possamos, com evidência e clareza, ao mesmo tempo, perceber e conceber”. A paisagem parece-me poder ser uma noção desse gênero.

Apesar de a paisagem ter sido considerada como objeto desde os tempos modernos por toda uma tendência de arte e do pensamento ocidental, pelo menos a partir do Romantismo veio a ganhar nova abordagem. Essa nova ideia surgiu do fazer dela uma expressão que aproximou homem e mundo, o que possibilitou a aparição do “pensamento-paisagem”, que inspirou novas formas e circunstâncias, bem como obras de arte e práticas paisagísticas, e promoveu a antiga aliança entre o ser humano e seu meio ambiente (COLLOT, 2013b).

De uns vinte anos para cá, a paisagem literária suscitou numerosas pesquisas, assim como inúmeros colóquios e a publicação de números de revista dedicados ao tema. Impressiona o interesse pela paisagem, demonstrado mais ou menos há trinta anos, das mais variadas áreas de conhecimento, como História, Geografia, Arqueologia, Etnologia, Antropologia, Psicologia, Economia, Sociologia, entre outras. Conforme Collot (2013b), há pelo menos cinco décadas, as ciências têm se alertado para a relação dos fatos humanos e sociais com o espaço, possibilitando o surgimento de expressões como “reviravolta espacial” ou “reviravolta geográfica”. Ainda segundo o teórico,

a paisagem aparece, assim, como uma manifestação exemplar da multidimensionalidade dos fenômenos humanos e sociais, da interdependência do tempo e do espaço e da interação da natureza e da cultura, do econômico e do simbólico, do indivíduo e da sociedade. A paisagem nos fornece um modelo para pensar a complexidade de uma realidade que convida a articular os aportes das diferentes ciências do homem e da sociedade. (COLLOT, 2013b, p. 15).

A literatura geralmente proporciona a mais vigorosa expressão desse “espaço vivido” que tanto interessa às ciências humanas e sociais. Por essa razão, Collot (2013b) utiliza-se da palavra de escritores e poetas que, desde o Romantismo, tomaram a paisagem como uma de suas temáticas mais importantes. Suas obras ensinam que é possível investir a paisagem de “significações e valores tanto coletivos como individuais, todo um imaginário ao qual a ficção e a poesia podem dar sua plena expressão” (COLLOT, 2013b, p. 15), não a relegando a um simples procedimento social, econômico ou político.

Segundo o teórico, o termo “paisagem”, que vem da sufixação *païs* (*paese, pais*), surgiu nas línguas românicas somente no século XVI e era utilizado pelos pintores para designar uma tela, um quadro com paisagem. Essa definição era o único sentido de paisagem registrado no dicionário francês/latim de Estienne em 1549. Porém, logo passou a dividir terreno com a acepção mais corrente hoje: “extensão de uma região que o olho pode abarcar em seu conjunto.” (ESTIENNE apud COLLOT, 2013b, p. 49). Portanto, percebe-se que, desde o aparecimento da palavra, não é possível separá-la em parte real e parte figurativa, ou destacar seu sentido próprio de seu sentido figurado. A paisagem apresenta-se sempre como uma configuração da “região”. Ainda segundo o teórico:

A paisagem não é a região, mas certa maneira de vê-la ou de figurá-la como “conjunto” perceptiva e/ ou esteticamente organizado: ela jamais se encontra somente *in situ*, mas sempre também *in visu* e/ ou *in arte*. Sua realidade é acessível apenas a partir de uma percepção e/ou de uma representação. Portanto, para compreender ou apreciar uma “paisagem” artística ou literária importa menos compará-la a seu referente eventual (uma “extensão de região”) do que considerar a maneira como é “abarcada” e expressa. (COLLOT, 2013b, p. 50).

Nesse sentido, entende-se que a paisagem está intrínseca e inevitavelmente ligada à sua percepção, ou seja, define-se como espaço percebido. Destaca-se, porém, que, sendo uma espécie de pensar intuitivo, isto é, pré-reflexivo, a percepção não deixa de ser a fonte do conhecimento e do pensamento reflexivo propriamente dito. Consequentemente, a percepção da paisagem “não se limita a receber passivamente os dados sensoriais, mas os organiza pra lhes dar um sentido. A paisagem percebida é, desse modo, construída e simbólica.” (COLLOT, 2012, p. 11).

Assim, a paisagem surge, segundo Collot (2013b), em decorrência da interação entre um local, sua percepção e sua representação. Por isso, o teórico a considera como um *fenômeno*, isto é, nem somente representação, nem pura presença, mas como produto da relação entre o mundo e um ponto de vista. Fruto da fenomenologia desenvolvida por Merleau-Ponty, essa noção serve a Collot como base da teoria da paisagem.

Além disso, Collot (2010, p. 205-206, grifo do autor⁴), que encontra elementos comuns entre as definições de paisagem dos dicionários de língua francesa Robert, Larousse e Littré, considera, com base nisso, que “toda paisagem é percebida a partir de *um ponto de vista* único descobrindo, para o olhar, uma certa *extensão*, a qual corresponde apenas a uma *parte* do país em que se encontra o observador, mas que forma um *conjunto* imediatamente abarcável.”

Apesar de tudo, a expressão “paisagem literária” suscita algumas perguntas. Paisagem, um termo arraigadamente ligado à pintura, pode ser conectado à literatura? É possível falar em paisagem literária? Não seria arriscado empregar a palavra paisagem desse modo, sendo que existem tantos sentidos figurados para o termo? Afinal, arriscar-se-ia perder o sentido apropriado à presente reflexão atribuindo à expressão uma acepção completamente metafórica e talvez arruinando seu rigor. Pensando nisso, Collot (2013b) decide considerar a definição oferecida por Jean-Pierre Richard como a noção mais adequada e pertinente no uso literário. Inclusive, a palavra paisagem aparece nos títulos de duas obras de Jean-Pierre: *Paysage de Chateaubriand* e *Pages paysages*.

⁴ Nesta dissertação, todos os grifos em citações são do autor.

Paisagem literária, para Richard, não indica especificamente os locais descritos por um escritor em sua obra, mas aponta para uma teia de significados conectados a uma imagem de mundo, ao estilo e à sensibilidade do escritor. Collot (2013b) apresenta três definições de paisagem literária do autor. A primeira consiste em “temas provenientes da vida sensorial e emocional do autor, que reaparecem com insistência em sua obra, onde assumem uma significação específica.” (COLLOT, 2013b, p. 55). Estes carregam valores éticos e estéticos, além de ressonâncias subjetivas, edificando uma imagem de mundo ao mesmo tempo que constroem uma imagem do eu. A segunda definição estabelece que “a paisagem de um autor talvez também seja esse mesmo autor tal como se oferece completamente a nós, como sujeito e como objeto de sua própria escrita.” (RICHARD apud COLLOT, 2013b, p. 55). A terceira definição indica que a paisagem literária “é em suma esse espaço de sentido e de linguagem do qual a crítica se esforça por mostrar a coerência única, por determinar o sistema.” (RICHARD apud COLLOT, 2013b, p. 55). Em outras palavras, essa imagem do mundo e do eu implicada numa construção literária é indissociável da forma e da estrutura semântica da obra. Em síntese, o que se poderia chamar de “efeito-paisagem” depende de uma série de fatores: uma percepção própria, subjetiva do mundo, um arranjo de palavras, a recepção deste texto pelo leitor e sua crítica.

1.1 PAISAGEM, HORIZONTE E REFERENTE POÉTICO

Um sujeito, em determinado espaço, tem percepção limitada, pois seu ponto de vista é relativo à sua localização e restringe o seu campo visual à linha do horizonte. Diferentemente de um mapa, em que o sujeito pode ter uma visão geral do lugar, na paisagem, ele precisa deslocar-se no espaço para alcançar outros pontos de vista. Pode também ter acesso a relatos sobre a região a partir de outros sujeitos, outros pontos de vista, o que vai compondo a imagem que lhe aparece.

O horizonte, de acordo com Collot (2010), pode ser externo ou interno. Horizonte externo é a linha até onde o sujeito pode enxergar, até onde a vista alcança, já o horizonte interno é relativo aos pontos cegos dentro da paisagem visível e depende do relevo dessa paisagem. Portanto, ao ver parte de um objeto, o sujeito pode deduzi-lo em sua inteireza. A experiência, o conhecimento lhe traz essa habilidade.

Em síntese, a paisagem tem horizonte, pois é sempre vista por alguém de algum lugar. A localização do sujeito acaba por interferir nas formas que lhe aparecem à vista, isto é, o contorno dos objetos, as linhas do relevo, a configuração dos lugares mudam conforme sua

posição. Segundo Collot (2010, p. 206), “a linha de horizonte é a marca exemplar desta aliança entre a paisagem e o sujeito que a observa. Que esta venha a mover-se, e é o próprio limite da paisagem que se desloca: se avançamos, o horizonte avança conosco.”

Pensando nisso, pode-se dizer que o horizonte consiste numa perspectiva, que seus contornos se confundem com o campo visual do observador. O ponto de fuga do horizonte equipara-se ao ponto de vista do sujeito. Collot (2010, p. 206) ressalta: “sou, de certa forma, ‘a fonte absoluta’ da paisagem, como escreve Merleau-Ponty, pois ‘sou eu que faço ser para mim [...] este horizonte cuja distância para mim desabaria, uma vez que ela não lhe pertence como uma propriedade, se eu não estivesse lá para percorrê-la com o olhar’”. A paisagem, então, não é apenas vista, mas também habitada. Afinal, o horizonte, ao mesmo tempo que aparece como uma fronteira que permite ao sujeito apropriar-se da paisagem, também se mostra como local ao alcance da vista e do corpo, isto é, o olhar antecipa os movimentos do corpo; “o ver remete imediatamente a um poder”. (COLLOT, 2010, p. 206). A paisagem é vivenciada como uma extensão do espaço pessoal, ou seja, o raio de visão do sujeito, bem como seu raio de ação, define-se conforme o horizonte.

É justamente essa cumplicidade entre paisagem, olhar e corpo que torna possível atribuir à paisagem qualquer questão de teor psicológico. Afinal, a paisagem reflete os “estados de alma” do sujeito devido a estar vinculada a um ponto de vista, por definição, essencialmente subjetivo. O “fora testemunha para o dentro”, pois a paisagem não é apenas habitada, mas também vivida. Segundo o teórico,

se o exterior pode ser tomado pela imagem do dentro, é que não existe interioridade absoluta, e que o interior já está sempre aberto para um fora. Dizer que a paisagem é meu horizonte, ou seja, que ela não é nada sem mim, mas também que eu não sou nada sem ela. Por que preciso de uma paisagem quando procuro reapoderar-me de minha própria identidade? Se não é porque, toda consciência sendo consciência de..., ela pode definir-se apenas pelo seu horizonte. (COLLOT, 2010, p. 207).

Assim, se a consistência da paisagem depende diretamente do olhar de um sujeito, também este possui “existência” somente por meio de uma extensão disponível ao empenho de seus “poderes”; ele é uno com seu espaço circundante. A extensão da paisagem, então, permite-lhe dar seguimento a esse movimento “propriamente ex-tático, que o define como existente sempre à distância de si.” (COLLOT, 2010, p. 207). Essa distância mantida entre sujeito e horizonte corresponde à própria estrutura da subjetividade, pois, da mesma forma que os une, também os separa, o que fatalmente consiste em um encontro para além dessa distância mantida entre o sujeito e ele mesmo. Além disso, tanto a paisagem quanto a

existência são comandadas por esse diálogo entre o próximo e o distante. O horizonte possui significação indissociavelmente espacial e temporal, ou seja, é a imagem do futuro que o sujeito alcança através do movimento no espaço e tempo. Em um sentido mais profundo, isso implica que “a junção da terra e do céu representa a passagem do real ao possível, o horizonte parece recobrir a inesgotável reserva das virtualidades inexploradas.” (COLLOT, 2013b, p. 208).

Por outro lado, por mais que o sujeito se coloque em posição elevada, o que ampliaria seu campo de visão, inevitavelmente ainda visualizaria apenas parte da paisagem, pois também é parte constituinte da paisagem e, devido a essa inserção, não conseguiria abarcar sua totalidade. O horizonte, que em grego significa “aquilo que delimita”, ao mesmo tempo que possibilita a percepção do longínquo, também traça uma linha intransponível, ou seja, só dá a ver parte do território. Segundo o teórico, o sujeito está preso nas dobras da paisagem; por isso, não poderia representá-la para si de um lugar externo, afinal ela só é perceptível em perspectiva, o que implica, em todo ponto de vista, pontos de não visão, ou seja, é essencialmente parcial. Da mesma forma, é por possuir um corpo que o sujeito tem horizonte e ambos, horizonte e corpo, demarcam as fronteiras de sua finitude (COLLOT, 2010).

É importante frisar que essa limitação do visível faz da paisagem uma “estrutura de apelo”. Sua incompletude invoca uma intervenção do sujeito que se utiliza da imaginação nesse trabalho de preenchimento das lacunas encontradas. Assim, “pelos falhas do visível, insinuam-se linguagem e imagens. A paisagem percebida continua já duplê de uma paisagem imaginária. Todo horizonte é *fabuloso*: os vazios da mensagem sensorial obrigam a inventar a *fabula* do mundo.” (COLLOT, 2010, p. 210-211).

É admissível afirmar que não haveria o que dizer sobre a paisagem se fosse possível vê-la em sua totalidade. Afinal, o horizonte é poético justamente “porque é um convite perpétuo para recriar a paisagem, porque ele abre nesta uma dimensão de alteridade.” (COLLOT, 2010, p. 211). Tendo em vista que toda paisagem esconde outra a ser ainda descoberta, ou seja, pensando que, enquanto uma parte oculta se faz visível, outra se omite, “todo horizonte transposto desemboca em outro horizonte. Esse recuo do horizonte dá à paisagem uma profundidade infinita, e também a espessura do real, pois ela revela-se sempre uma outra diferente do que se havia pensado.” (COLLOT, 2010, p. 211).

Essa alteridade pode tanto tomar um significado ultrassubjetivo, referente à estimulação de lembranças ou da imaginação e, conseqüente, à transcendência, quanto intersubjetivo, quando num mesmo momento parte da paisagem não é visível ao sujeito, mas

sim a outros. Isso remete a um desejo de saber o que o outro vê. De acordo com Collot (2010, p. 212), o horizonte é

lugar que é não lugar, utopia de desejo, que nenhum deslocamento no espaço permite alcançar. É talvez por ser ele para o movimento um objetivo inacessível que ele torna-se para a fala um objeto privilegiado: na falta de poder transportar-se até ele, o poeta tentará aproximá-lo por metáforas.

Além disso, o horizonte também faz da paisagem um todo coeso, um conjunto homogêneo. Conforme Collot (2010), precisamente por não permitir que se aviste tudo, é que a paisagem se faz coerente. Caso contrário, o olho não seria capaz de abarcar a totalidade das coisas, seria caótica a percepção do mundo. A paisagem, então, forma uma unidade a ser captada num golpe de vista, excluindo toda uma gama de dados impossíveis de assimilar. Impondo um limite ao caos sensorial, essa visão de conjunto acaba por excluir alguns elementos heterogêneos da tela formada pelo olhar. Segundo Collot (2010, p. 213), “no interior deste quadro, o olhar só tem que relacionar um número limitado de formas e de cores: o olho torna-se artista, e a paisagem ‘faz o quadro’”. Este fechamento – conceito da teoria da Gestalt –, que a linha do horizonte acaba por proporcionar, é, segundo o teórico, absolutamente necessário no estabelecimento de uma “boa forma” desse “quadro” percebido como unidade coerente.

De acordo com Collot (2010), essa “visão de conjunto”, proporcionada por um distanciamento do olho em relação ao horizonte, é incontestavelmente a causa do “privilégio estético” desfrutado pela parte da paisagem vizinha ao horizonte. Todavia, como todo quadro ou tela, a paisagem é constituída sobre um fundo, além de possuir primeiro e segundo planos. É função do horizonte propiciar esse fundo que é estabelecido pelo céu. Ressalta-se, porém, que tanto o fundo, essa “extensão vazia do céu”, quanto o segundo plano podem tornar-se figuras do primeiro plano. A visão está sempre sujeita à mudança de foco. O firmamento proporciona, além de tudo, tanto uma excelente visibilidade quanto estabilidade às figuras que nele se destaquem, mas, em oposição, confronta-as com o invisível. Ainda segundo Collot (2010, p. 214), “a paisagem anima-se da tensão essencial a qualquer descoberta de arte, entre o advento de uma forma e sua abertura a um fundo abissal; ela forma um todo, porque não há nada a ser visto atrás dela.”

O olhar, a percepção da paisagem, consiste num ato estético, mas também num ato de pensamento. De fato, as teorias da paisagem atribuíam destaque ao primeiro ou ao último dos três elementos envolvidos no conceito de paisagem: um local, um olhar e uma imagem.

Quando a arte primava pela imitação, conforme o conceito de *mimésis*, o local era o foco. Já com o advento da modernidade, surgiu a ideia de “artialização⁵”, pois as representações se tornaram mais significativas que o local em si. Porém, sendo a paisagem o resultado da relação entre esses três elementos, não é possível a antiga relação de sentido entre eles estabelecida pelas teorias anteriores. A proposta de Collot (2013b) consiste em voltar ao termo do meio, ao olhar, à percepção que se relaciona tanto à configuração do local quanto à arte e à cultura.

A percepção de paisagens, considerada como um *fenômeno* – fruto da interação entre o mundo e o olhar de um sujeito –, acaba por instaurar uma interação entre os dualismos consolidados do pensamento ocidental, isto é, acaba unindo o que a tradição filosófica separou, como as oposições: sentido e sensível, sujeito e objeto, visível e invisível, corpo e espírito, pensamento e matéria, natureza e cultura. Esse convite a pensar de outro modo é o que faz a fenomenologia, “visando a desprender o *logos* implicado no fenômeno e reunindo, assim, o que a filosofia frequentemente dissocia: o sensível e o inteligível.” (COLLOT, 2013b, p. 18).

Um dos principais ensinamentos da fenomenologia e também da teoria da paisagem de Collot (2013b) consiste na ideia de que os sentidos, os significados, originam-se da experiência sensível; afinal, é a paisagem o lugar onde surgem formas de pensamento. Com efeito, invocando Husserl para a discussão, Collot (2013b, p. 22) define o que seria um “pensamento do horizonte”: “essa relação ‘antepredicativa’ com o mundo é ‘o meio e algo como a *pátria* de nossos pensamentos’; ao contrário do cogito reflexivo, que se subtrai do mundo para melhor coincidir consigo mesmo, o cogito pré-reflexivo não se separa do contexto do qual emerge.” Portanto, ao contrário do que se entendia, ao invés do sentido de uma paisagem decorrer da análise intelectual de seus elementos, nasce justamente de uma apropriação sintética das relações que os interligam. Essa atividade sintética, uma das características da estrutura do horizonte, é o que a fenomenologia mostrou ser fundamental na experiência sensível, e que, além disso, faz com que o objeto não seja percebido a não ser numa relação com outros objetos dentro de um campo, um horizonte externo. Portanto, além de consistir num ato de pensamento, a percepção capta e dispõe de maneira organizada as informações sentidas além de completar lacunas advindas da face oculta dos objetos, do seu horizonte interno.

⁵ Alves (2001, p. 67) sintetiza o pensamento de Alain Roger (1997) a respeito de artialização: “conquistar os territórios para a paisagem através de um processo de artialização, ou seja, de transformar o espaço visível através de uma apreciação estética positiva.”

Nisso consiste o horizonte da paisagem, nesse encobrimento mútuo das coisas. Ao passo em que permite que seja vista certa região, inevitavelmente oculta outras, das quais, porém, permite ao observador sentir a presença, “fazendo com que nosso aqui se comunique virtualmente com o próprio mundo inteiro, que é o horizonte dos horizontes, e como tal, inesgotável.” (COLLOT, 2013b, p. 24).

Além disso, a percepção é capaz de ultrapassar constantemente a anteriormente referida apreensão sintética das informações sensoriais rumo a seu horizonte, em direção ao sublime. A transcendência só se torna possível graças à estrutura do campo visual, ao longínquo, ao próximo, ao horizonte. Em suma, o princípio, o fundamento do pensamento-paisagem consiste nessa “idealidade do horizonte”, que transgride as dicotomias do pensar conceitual.

Portanto, é devido ao pensamento-paisagem ser não reflexivo e não discursivo, constituindo-se conforme a experiência sensível, que, da mesma forma, só pode ser traduzido para uma linguagem sensível, musical ou pitoresca, não sendo possível sua apreensão direta por meio do conceito e do discurso. Disso é possível deduzir por que a arte opera através dos sentidos, projetando efeitos que o pensamento conceitual não é capaz de alcançar; afinal, o sensível se traduz pelo sensível. Merleau-Ponty, citado por Collot (2013b, p. 30), retrata essa sensação em palavras:

Eu, que contemplo o azul do céu, não estou diante dele como um sujeito acósmico, não o possuo em pensamento, eu não desdobro diante dele uma ideia do azul que me daria em segredo, abandono-me a ele, envolvo-me nesse mistério, ele “pensa em mim”, eu sou o próprio céu que se reúne, recolhe-se e põe-se a existir por si.

Com efeito, a fenomenologia existencial propõe uma redefinição da subjetividade humana. A consciência passa a ser considerada não mais pelas vias da sua interioridade, mas pela sua abertura a um fora, a um “ser no mundo”. O “ek-sistant”, conforme a fenomenologia, consiste num projeto ou trajeto, e não em sujeito ou objeto, pois a paisagem demanda um sujeito fora de si, aberto ao fora, e redefine a subjetividade como relação e não mais como elemento independente. Consequentemente, após uma redefinição da subjetividade, surge também uma nova definição do sujeito lírico. Diferentemente do sujeito lírico em voga no Romantismo, que buscava em si, em sua interioridade, o mote de suas criações, o sujeito lírico da era moderna sai de si e passa a vivenciar a experiência de pertencer ao mundo, ao outro, ao tempo e à linguagem.

Essa saída de si em direção ao outro, ao mundo, consiste num espaçamento do sujeito. O pensamento não existe numa interioridade, mas sempre numa exterioridade, sempre fora de si. Daí sua intimidade com as metáforas. Mesmo a palavra “metáfora” já possui uma conotação espacial. A relação intrincada entre espaço e pensamento expressa-se através de metáforas espaciais presentes nas línguas, metáforas estas que servem para expor as mais obscuras abstrações. Disso se deduz que a marca do espaço na linguagem fala e dá a pensar. O pensamento não pode dispensar o suporte das metáforas, pois é fruto de um transporte da consciência no mundo, que gera um tipo de “espaço pensado”. Há também uma equivalência aqui, pois a paisagem provoca o pensar na mesma medida em que o pensamento se compõe como paisagem. Pode-se pensar, inversamente, num “mundo dos pensamentos”, em que cada ideia é cercada por uma paisagem intelectual, como se fosse uma atmosfera global. Segundo Collot (2013b, p. 37), que faz referência a Michel Deguy:

o comparecimento das coisas no seio da paisagem encontra seu modo de expressão privilegiada nas figuras poéticas, comparação e metáfora. Esta exprime o transporte incessante que se forma entre o sentido e o sensível, entre o homem e o mundo: “o círculo da metáfora, espaço do pensamento, é como se, transporte do sensível ao sentido e retorno do sentido ao sensível – não fosse possível determinar uma origem, um sentido primeiro, um sentido da rotação”.

Além disso, a ligação entre pensamento e espaço se dá devido à localização do pensamento, que vive em si mesmo, isto é, no corpo. Afinal, “o próprio corpo não é senão uma dobra na carne do mundo, graças ao qual este acede à consciência.” (COLLOT, 2013b, p. 38). Merleau-Ponty constrói uma filosofia da encarnação considerando que a consciência reside no espaço, isto é, nesse lugar, no espaço que é o corpo. Tal relação ocorre devido ao papel de mediador que exerce o corpo entre a consciência e o mundo. Segundo Collot (2013b, p. 38) citando Merleau-Ponty, “o próprio corpo está no mundo, como o coração no organismo [...], forma com ele um sistema. [...] A coisa e o mundo me são dados com as partes de meu corpo [...] numa conexão viva comparável; ou melhor, idêntica àquela que existe entre as partes de meu próprio corpo.” Perceptor e perceptível, o corpo é um objeto sensível a todos os outros. Ainda conforme Collot (2013b, p. 38), citando Merleau-Ponty, ele “ressoa por todos os sons, vibra por todas as cores, de modo que ‘seja a textura comum a todos os objetos’”. Isso explica porque, frequentemente, partes do mundo são metaforizadas como partes do corpo humano, gerando expressões como braço do rio ou olho d’água. Também os escritores, poetas, acabam por fazer o mesmo em suas descrições literárias ou evocações poéticas. Até parece que aplicam literalmente a noção de “carne do mundo”:

A noção de *carne*, elaborada por Merleau-Ponty, permite pensar, ao mesmo tempo, o pertencimento ao mundo, ao outro, à linguagem, não no modo da exterioridade, mas em uma relação de inclusão recíproca. É pelo corpo que o sujeito se comunica com a carne do mundo, que ele abrange pelo olhar e pela qual é envolvido. Ele lhe abre um horizonte que o engloba e o ultrapassa. Ao mesmo tempo vendo e visível, sujeito de sua visão e sujeito à visão de outrem. Corpo próprio e, contudo, impróprio, que participa de uma intercorporeidade complexa, fundamento da intersubjetividade que se manifesta na palavra. Ora, esta é, para Merleau-Ponty, um gesto do corpo. O sujeito não pode se exprimir senão por essa carne sutil que é a linguagem, que dá corpo ao seu pensamento, mas que permanece um corpo estranho. (COLLOT, 2013a, p. 223).

Um livro é concebido como uma paisagem, como uma imagem que se dá num golpe de vista. Apresentar os sentidos originados nessa experiência, segundo Merleau-Ponty, citado por Collot (2013b, p. 46), é missão da escrita: “trata-se de fazer com que o que é sentido fale”, e de fazer da ‘palavra’ ‘uma paisagem de pensamento’. A literatura não deixa de ser ela mesma uma fenomenologia ao tentar criar uma linguagem capaz de compor o *logos* envolvido no fenômeno.

Assim, da mesma forma que a experiência, também a linguagem deve ser sensível, isto é, a escrita precisa refletir a experiência através da invocação do sensível pelas palavras. É como se da carne do mundo, da carne do corpo, a paisagem migrasse para uma carne mais sutil, mais leve e transparente, a carne da linguagem. Esse corpo, como se percebe na escrita literária ou musical, “é inseparável do seu ritmo e da sua melodia”, seu “significado é indissociável da significância do enunciado e de sua estrutura: as palavras se ‘envolvem nessa auréola de significação que devem à sua organização singular’ e que perderiam se mudássemos sua forma ou seu lugar.” (COLLOT, 2013b, p. 47).

A paisagem, então, manifesta-se como unidade perceptiva e estética, mas também como unidade aberta de *sentido*. Ela parece fazer *signal*, ou se fazer sinal. Ela “fala” e, além disso, o horizonte coloca entre a paisagem e o sujeito uma “proximidade distante”, que permite que sejam projetadas nele, no horizonte, “as grandes direções significativas” da existência do indivíduo. Com efeito, devido ao fato de a paisagem se estabelecer conforme estruturas que se constituem como *apelos de sentido*, torna-se passível de ser expressada através de palavras. A linha de horizonte acaba por organizar a paisagem segundo grandes oposições binárias, como terra e céu. No confronto dessas duas partes do horizonte, é que elas acabam tomando forma e sentido: “a terra torna-se uma terra, essa plenitude circunscrita ofertada à estada dos mortais, e o céu um céu, essa reserva de vazio e de imensidão que lhes é necessária para aceitar os limites de seu território e o excedente de realidade.” (COLLOT, 2010, p. 214).

Há várias outras “disjunções conjuntivas”, “pares antitéticos” que são absolutamente essenciais ao estabelecimento de um sentido, como a oposição entre o *aqui* e o *alhures* do horizonte, que, traduzidos para o próximo e o longínquo de um corpo na paisagem, podem se transformar no presente e futuro em termos temporais, ou mesmo na relação do Eu ao Outro no código da intersubjetividade. Essas oposições acabam por estruturar o espaço semanticamente. O vínculo entre o corpo e o horizonte ainda confirma outras “junções categoriais”, como vertical e horizontal, dentro e fora, englobado e englobante. Conforme Collot (2010, p. 215):

todas essas redes de significados só se tornam possíveis pela relação do conjunto assim criado em uma margem que é da ordem do não sentido; a paisagem constitui-se como totalidade significante apenas graças a um elemento não totalizável e insignificante. Com efeito, o horizonte opõe-se à paisagem como o negativo necessário à emergência do positivo, como o fundo à figura, o invisível ao visível, o infinito ao finito.

Esse “sentido dos sentidos”, essa “estrutura de horizonte” constitui a paisagem num “conjunto pré-simbólico”. O horizonte, assim constituído, é fabuloso, pois o espaço é organizado poeticamente como “fábula dele mesmo” e serve à “fabulação poética”. Assim, não se trata simplesmente de um texto ordinário de significados objetivos, mas sim de um enigma que precisa ser interpretado. Ele se constitui numa fábula (COLLOT, 2010).

Para esclarecer melhor a concepção de horizonte para Collot (2010), é necessário considerar que se trata de uma realidade paradoxal; é ao mesmo tempo abertura infinita e decreto do limite, do fim do sujeito. Ao mesmo tempo que o horizonte traça os contornos de um território no qual o corpo, seus movimentos e sentidos se encontram, sendo ele inacessível, acaba por inscrever no ambiente a marca da alteridade, o que absolutamente destrói a ideia do sujeito como soberano de seu espaço. Segundo Collot (2010, p. 215):

o horizonte surgiu como uma realidade eminentemente paradoxal, que transgride a maior parte das clivagens categoriais. [...] Ele não pode estar localizado em nenhum ponto do espaço objetivo, no entanto, não é uma ilusão de ótica puramente subjetiva: seu traçado depende ao mesmo tempo do ponto de vista do observador e do relevo da região observada. Logo, o horizonte define a paisagem como um lugar de troca entre objeto e sujeito, como um espaço transitório, na articulação do dentro e do fora, mas também do Eu e do Outro. Efetivamente, ele pode ser vivido como o último prolongamento de meu corpo; entretanto ele demarca o limite absoluto de seus poderes.

Originariamente, a palavra *horizonte* era definida como a linha “que encerra a vista”, mas, com o passar dos anos, acabou adquirindo outro significado: “o espaço visível que se

estende aquém e o espaço invisível que se esconde além.” (COLLOT, 2010, p. 216). A partir do século XVIII, esqueceu-se paulatinamente de seu sentido etimológico relacionado à concepção de limite e associou-se a noção de horizonte à ideia de infinito, o que permitiu o surgimento de expressões como “horizonte sem limites” nos dicionários. Perante a emergência de tantas metáforas de uso frequente, a palavra contraiu significados mais abstratos e temporais que concretos e espaciais, desde que relacionada com o campo visual do sujeito. Aproximadamente na metade do século XIX, a evolução do termo estabilizou-se (COLLOT, 2010).

O horizonte, a partir do Romantismo, interessa cada vez mais aos poetas. Apesar da conturbada história do século XIX, da morte de Deus e do sublime, continua a fascinar, constituindo-se num convite irrecusável à inventividade e à escrita. O poeta moderno, que vai em direção ao horizonte, acaba por encontrar um fundo abissal em sua aventura entre as palavras, o que revela uma busca incessante pelo sentido que nunca é exatamente o que se quer dizer. Além disso, porque o horizonte “tornou-se ‘experiência dos limites’, aventura da linguagem arriscada aos confins do silêncio, a poesia moderna reconhece um parentesco secreto entre sua ambição e esse horizonte que parece traçar, à beira do invisível e do indizível, uma primeira linha de escrita.” (COLLOT, 2010, p. 217).

O referente poético, tal como o horizonte, relaciona-se com aspectos fundamentais da aparência das coisas. O mundo surge perante o olhar dos sujeitos, mostrando a realidade sempre de formas diferentes. Pode-se dizer que o referente do poema é um “universo imaginário”, subjetivo e singular, que revela uma visão particular do mundo, pois o ponto de vista condiciona a paisagem conforme cada visada. Barbosa (2014a, p. 159) sintetiza a ideia de Collot da seguinte forma: “o fato de que o mundo não é visto senão por um sujeito mostra que a objetividade é que é uma ficção, enquanto que o imaginário é, ao contrário, um instrumento de conhecimento do real.”

A poesia é fiel a essa realidade mutante, e daí deriva sua multiplicidade de significados. As palavras têm uma carga semântica infinita, pois estão sujeitas à metamorfose constante das diferentes visões da paisagem, dos diversos horizontes. Devido ao referente poético, a poesia é passível de ser interpretada de diversas formas, não se esgotando suas possibilidades de sentido.

Referente poético é, então, a coisa e todos os seus horizontes e perspectivas possíveis, que permitem o acesso do sujeito a infindáveis interpretações da coisa mesma e do mundo. Considerando que todo horizonte implica um encobrimento, assim como também reserva a possibilidade de diferentes aparições, é inesgotável sua fonte de sentidos. Assim, o dito está

sempre aquém da coisa mesma. Apesar de o poeta poder relacionar as coisas de formas surpreendentes, é incapaz de atingir o próprio ser da coisa, conforme síntese feita por Barbosa (2014a).

A escrita poética, então, constitui-se de referências efêmeras, não pretendendo apontar a um objeto específico, mas abrindo-se a um fundo insondável do Ser e sobre um vazio de conteúdo que diz qualquer coisa e figura o infigurável. Assim, o referente poético é inatingível, já que seu horizonte está fadado a ausentar-se. Graças a essa presença ausente, em que o poema almeja o impossível, é que ele se faz presente e transcendente, o que, do contrário, o transformaria num simples objeto. Segundo Collot (1989⁶, p. 182), o referente do poema, assim como o horizonte, “é o ponto de fuga em função do qual se organizam e convergem as linhas da paisagem textual.” O poema revela, portanto, que em todo evento reside um abismo de sentido, o que o torna um enigma permanente; afinal, é característica do referente o inefável, o indizível. Barbosa (2014a, p. 161) sintetiza o pensamento de Collot quanto a isso:

[...] é condição para fazer-se poeta tomar consciência de que a relação transparente e imediata entre palavras e coisas constitui-se numa ilusão, própria à linguagem “referencial”. O poeta precisa reconhecer que está sujeito ao inexprimível, que a linguagem não tem o poder de dizer tudo, que toda referência é incompleta e inadequada. [...] Tendo um referente que não se deixa dizer, o poema, ao final de seu percurso, reencontra sua origem silenciosa: seu horizonte último é o silêncio.

Desse modo, é o horizonte a fonte infinita da poesia, assim como também é a barreira que impossibilita o total acesso ao visível. Isso acaba por gerar uma espécie de tensão contínua, pois a impossibilidade do poema de corresponder à coisa resulta numa vivência dolorosa de separação entre palavra e objeto. Isso ocorre, pois, ao mesmo tempo que a referência poética não deve extinguir essa distância, também não pode render-se a ela.

Essa distância em que se mantém poema e mundo é a causa de uma decepção, tonalidade afetiva do poema moderno, que deixa transparecer a dimensão da decepção ontológica da poesia. O trabalho do poeta, por ser infinito e, portanto, decepcionante no sentido da impossibilidade de alcançar o sentido da coisa, é justamente o que faz do mundo algo ilimitado. Porém, a verdade do poema deve-se a esse fato, à falha do poema em encontrar seu objeto, pois a coisa mesma acaba por ser identificada por um sentimento de não coincidência com seu próprio nome. É precisamente nessa resistência a denominações que reside sua irreduzível alteridade. Por isso, Collot (1989, p. 186) afirma que “chamar uma coisa

⁶ Traduzido por Barbosa (2014a).

por seu nome não é convocá-la a comparecer diante de nós, é fazê-la aparecer em sua própria distância, torná-la presente no coração de sua ausência.”

1.2 ESTRUTURAS DA EXPERIÊNCIA POÉTICA E RELAÇÕES ENTRE POESIA E AMOR

Todos os sentidos humanos, como o olfato, a audição, o tato, o paladar, e não somente a visão, estão implicados na relação com a paisagem. Interligadas sinestesticamente, todas as sensações possíveis despertam emoções e lembranças. Além disso, a paisagem envolve movimento, não é estática, é um caminho a percorrer. Com efeito, essas faces da paisagem encontram na literatura uma expressão extraordinária. Em contraste com o surgimento tardio do termo paisagem na cultura europeia, colocam-se concepções como “ideia-cena” e “sentimento-paisagem” (qing-jing), que, precocemente na tradição chinesa, descreveram essa íntima conversa entre o interior e o exterior do sujeito. A expressão “um estado de alma” traduz esse sentimento na paisagem romântica europeia.

A poesia destaca-se entre os gêneros literários como melhor expressão desses elementos subjetivos da paisagem; afinal, salienta o ponto de vista do sujeito poético. Segundo Collot (2013b, p. 52) referindo-se a Bakhtin, a poesia difere da visão romanesca, pois “nela, o mundo é percebido de dentro, como o horizonte da consciência poética, enquanto que o narrador de um romance adota um ponto de vista sempre mais ou menos exterior, que situa suas personagens mais objetivamente no interior de seu meio ou de seu *entourage*.” Apesar de essa dicotomia parecer muito rigorosa, realmente permite que seja feita uma comparação entre a poesia lírica e a paisagem, sendo esta o horizonte de um sujeito, seu ponto de vista. Enquanto a descrição romanesca geralmente se inclina a destacar o visível da paisagem, a evocação poética exige mais da imaginação, que busca a compreensão desse eco do fora no dentro. A *Stimmung*⁷ expressa por ela “une em uma só coloração ou tonalidade afetiva a atmosfera da paisagem, o estado de alma do sujeito e a ressonância do poema.” (COLLOT, 2013b, p. 52).

Diferentemente de uma paisagem em tela, no poema, o invisível torna-se visível através da musicalidade e da metáfora. Elementos musicais, como o ritmo, expressam a ressonância afetiva, enquanto que a metáfora acessa o invisível pela imaginação, que funciona

⁷ *Stimmung* “designa uma atmosfera que envolve objetos e sujeitos, colorindo tanto a paisagem quanto o estado d’alma, mas possui também uma acepção musical, unindo a ideia de uma consonância à de uma concordância afetiva. Desse modo, condensa os dois aspectos do lirismo que associa a ressonância do poema à sua reverberação emocional.” (COLLOT, 2013b, p. 90).

como uma segunda visão. Além disso, Collot (2013b) salienta a importância de uma poética da evocação em oposição ao modelo pictural que, por muito tempo, conduziu a retórica descritiva. Afinal, pelo menos desde o século XVIII, a descrição tem se utilizado de recursos musicais, imagéticos e líricos da poesia.

Pensar em paisagem, tendo em conta um escritor, supõe que a criação literária se relacione tanto às representações culturais quanto à percepção, fazendo das sensações percebidas fonte de sentidos pertencentes a um sujeito e, assim, formas de sua expressão e criação. É, então, a sensação o princípio e a fonte em que o autor busca sua paisagem verdadeira. A paisagem é, assim, constituída por uma série de preferências e repulsões inerentes ao sujeito, ou seja, conforme o que considera desejável ou não desejável. O poeta expõe-se intimamente enquanto edifica seu mundo, sua obra, por meio dessas sensações e de suas ressonâncias afetivas.

Vários autores, como Proust, Aragon, Julien Gracq e Francis Ponge, corroboraram a ideia de que não é possível separar percepção e imaginação; enquanto a primeira seleciona e significa, a segunda dá continuidade a esse trabalho. Conforme Collot (2013b, p. 57) citando Gracq, “quando se disse que as coisas falam à imaginação, isso foi dito, creio eu, para o escritor.”

A análise crítica insere-se num “espaço de sentido e de linguagem”, procurando encontrar e mostrar a coerência da obra, da paisagem. É importante lembrar que a paisagem de um escritor não se refere a lugares pelos quais passou, exatamente, mas sim a uma massa de significados originais derivados da escrita. Um exemplo seria o tema da distância em Chateaubriand, que não consiste numa distância passível de ser mensurada, mas de ser ressentida e estabelecida como “espacial e temporal”, “interior e exterior”.

Os temas que formam a paisagem de Chateaubriand não se situam num mesmo espaço ou descrição. Apesar disso, a crítica tenta compreender a coerência desses elementos que acabam por revelar um posicionamento basilar, primordial, perante a vida. Certamente, a lógica dessa construção literária, similar à da percepção da paisagem, tem como base um olhar subjetivo, que transforma em palavras os aspectos captados na experiência sensível. É tarefa da crítica, pois, tentar compreender a significação inicial por meio de análise de certas formas reorganizadas. Recobrando termos caros a Hjelmslev, Collot (2013b) afirma serem essas formas simultaneamente “conteúdo (temas)” e “expressão (estilemas)”. Tanto o sentido da paisagem quanto o do texto literário é inerente à sua textura sensível, aos seus significantes. O procedimento aqui exposto propõe, então, a ideia de similaridade entre o que se vê e o que se diz. De acordo com Collot (2013b, p. 59), Richard

coloca as figuras da escrita em relação com a figuração da experiência: “ao exame de cada uma das figuras” preferidas de um autor “deveria poder corresponder também a análise de uma figura de paisagem, porque a forma do conteúdo (...) está em evidente paralelismo com a forma da expressão verbal”; “à paisagem da retórica poderia corresponder então uma retórica da paisagem”. As figuras, tomadas ao pé da letra, dão corpo ao enunciado e introduzem o espaço na linguagem”.

Esse espaço se traduz, por exemplo, na distância observada na obra de Chateaubriand, em que, através de seus estilos de composição preferidos, o autor aludia a fatos deveras afastados no tempo, porém sucedidos em um mesmo lugar. Collot (2013b) menciona Roland Barthes, que via a realização de uma “poética da distância” na prática do anacoluto, ou seja, no uso de metáfora e de comparação, propiciando a aproximação de termos de diferentes campos de sentido.

Quanto à análise da obra de um escritor, Collot (2013b), reportando-se ao pensamento de Richard, propõe, além de uma verificação de sua obra inteira para esclarecer a relação entre as formas e significações vinculadas numa “trama sensorial e escritural”, mudar de escala para suas conhecidas “microleituras”, em que um texto é extensiva e minuciosamente examinado e “letra e sentido se informam mutuamente”. Assim, qualquer página se constituiria em uma paisagem: “em seus dispositivos literais, em seus relevos ou inclinações de escrita, as páginas podem ser contempladas como paisagens; e as paisagens, por sua vez, através de suas configurações sensoriais, de sua lógica, de sua ordem secreta, podem ser compreendidas, lidas como páginas.” (RICHARD apud COLLOT, 2013b, p. 60).

Collot (1997) destaca a relação de afinidade entre o conceito de paisagem e a descrição da experiência poética por ele elaborados. Com base na crítica temática, pode-se dizer que a paisagem reúne uma imagem de mundo, uma imagem do sujeito e uma organização textual. Na experiência e escrita poéticas,

[...] o sujeito engajado na travessia do mundo e da linguagem, que é sempre mais ou menos um *moi* – uma personalidade com características individuais e uma história singular –, tende a tornar-se um *je*, isto é, um ser definido pela fala que profere e que é levado ao encontro dos outros, das coisas e de sua própria alteridade, de seu inconsciente. O *eu* que aí se exprime é um Outro, estabelecendo-se, assim, um espaço aberto que pode ser ocupado por qualquer um, para vivenciar a experiência poética. (COLLOT, 1989).⁸

Desse modo, é possível pensar no sujeito lírico como pertencente ao mundo, ao outro e à linguagem, numa relação recíproca. Perante essa conexão entre alteridade e subjetividade, é possível compreender a experiência poética contemporânea. Trata-se da combinação de três

⁸ Tradução de Barbosa (2014b, p. 61).

momentos fundamentais, que não necessariamente precisam seguir uma ordem de acontecimentos: apelo, espera e errância. Segundo Collot (1989)⁹,

trata-se do apelo por parte do mundo enigmático, da espera do poeta pelas palavras ainda inéditas, da errância da escrita entre as linhas do poema e aquelas da paisagem. Em cada um desses momentos, esclarece o teórico, a consciência poética é confrontada com o desconhecido, com uma margem de indeterminação que a constitui, exemplarmente, como consciência do horizonte.

Apelo é como uma repentina convocação da consciência poética por qualquer acontecimento que reflita a imagem do mundo num todo. Esse convite pode decorrer de qualquer objeto, não importando sua natureza. O importante é sua forma de manifestação. Não há objeto estético em si. O fato de o horizonte trazer a marca dessa limitação do ver é que o tornou um objeto poético excepcional. Assim, característica fundamental no *apelo* das coisas é a incompletude. Ao mesmo tempo que se mostram e apelam para serem ditas, tal qual o horizonte, as coisas não aparecem em sua inteireza, o que impele o poeta a buscar exprimir o que se subtrai às suas vistas. As palavras tornam-se seu meio de busca desse sentido que, ao mesmo tempo que aparece, perde-se, exigindo do poeta uma forma de expressão. Dessa maneira, o enigma que envolve o objeto estético em si tem propensão a confundir-se com o do objeto literário emergente.

Segundo Collot (1989), muitos poetas apontaram como origem de sua “vocação” o horizonte de apelo das coisas. O horizonte aparece à consciência poética como uma espécie de proximidade distante. Ao mesmo tempo que se mostra e parece ter sido apreendido, esconde-se e se perde numa distância inacessível. Na busca de acesso a essa distância que se instaura, “o que está em jogo não é a manifestação de um outro mundo, [...] mas a revelação de que o nosso mundo é outro em relação ao que nós cremos, ou seja, a manifestação de sua alteridade secreta, de sua profundidade.” (COLLOT, 1989¹⁰).

Na *espera*, o poeta sente a necessidade de exprimir-se através de palavras na intenção de preencher o vazio provocado pela plenitude vislumbrada e desaparecida. O horizonte de espera do poema compõe-se, então, do *apelo* – do qual persiste apenas um rastro de uma presença ausente – e da obra em processo de escrita, que parece carregar o enigma entrevisto inicialmente. Esperar, para o poeta, consiste em propor-se a escutar o silêncio em busca da tênue reverberação desse apelo indecifrável que reivindica uma resposta, porém sem êxito.

⁹ (Ibidem, p. 62).

¹⁰ (Ibidem, p. 63).

O poeta espera traduzir o apelo escolhendo palavras, sons, ritmos que se avizinhem da plenitude sentida, em busca de uma expressão ainda desconhecida. Além disso, o processo de construção do poema ainda se reporta àquele convite inicial à escrita, o qual não é passível de medir ou apreender, mesmo que parcialmente. Nessa busca, faz-se necessário que o poeta dispa-se de seus costumes linguísticos e intelectuais; é preciso que se encontre num estado de disponibilidade, de *espera*:

[...] somente ao fazer o vazio em si mesmo, ele pode ser plenamente receptivo às solicitações ainda distantes do possível e do esquecido. Na espera, o poeta ausculta o silêncio, espreita o invisível e, conforme esclarece o teórico, se o seu olhar se fixa voluntariamente sobre o horizonte, é porque este figura o profundo, o vazio sempre futuro. O vazio do horizonte, onde se fomenta o nascimento do poema, responde ao silêncio interior e ao branco da folha, que chamam a si as palavras do poema por vir. (COLLOT, 1989¹¹).

O poeta não pode possuir um plano pré-estabelecido do que vai escrever, não deve antever o invisível senão o pressentir. Ele deve esperar o inesperado, “uma vez que é a ausência de contemplação prévia que permite o acesso à visão. Para ser vidente, o poeta deve renunciar a prever, pois, caso o poema fosse previsível, não poderia dar passagem ao invisível.” (COLLOT, 1989¹²). Nesse processo, em que a linguagem acaba por ter estendida sua capacidade semântica, o poema faz visível o antes invisível e motiva o surgimento de novas possibilidades de sentido para o visível.

O vazio e a espera ressurgem renovados a cada momento de elaboração do poema. Cada palavra, intenção, ritmo ou sonoridade descobertos induzem a um novo apelo, a uma nova espera; direciona o poema. Cabe ao poeta permanecer fiel à plenitude inicialmente sentida e saber direcionar a construção do poema conforme sua primeira impressão.

Nem sempre o poeta consegue dar o desenvolvimento adequado às palavras ou versos iniciais que podem surgir do “estado de escrita”. A essa quebra Collot (1989) dá o nome de *errância*. Segundo o teórico, a cada palavra nova se apresenta uma “encruzilhada”, em que várias rotas, várias direções imprevistas fazem-se possíveis, sendo estas compatíveis ou não com as palavras antecedentes. Assim, qualquer palavra do poema, qualquer “palavra-encruzilhada”, abre caminhos infinitos tanto em direção ao horizonte inicialmente entrevisto quanto rumo ao desvio, ao extravio do sentido original.

Para a poesia se realizar, precisa permanecer aberta, com estoque infinito de significados imprevistos. É necessário que sua intenção continue um enigma. Por conseguinte,

¹¹ (Ibidem, p. 65).

¹² (Ibidem, p. 66).

a plenitude inicialmente sentida, assim como a distância aberta entre o objeto e sua representação, deve ser aprofundada como mistério e não ser esclarecida. Por fim, o que impulsiona o poema é o desconhecido. Seu avanço em direção ao crescimento da distância e da incógnita, apesar de acabar afastando-o constantemente de seu objetivo, é também o que possibilita o surgimento do inesperado.

A errância do poeta relaciona-se ao fato de que ele se orienta por um duplo centro que é um duplo ponto de fuga: a ausência que inspira o poema se situa tanto em seu horizonte quanto em sua origem. O poema surge de um apelo ao qual precisa renunciar para se constituir e, além disso, está em busca de um horizonte de sentido apenas pressentido e sempre inacessível. Desse modo, “tudo é tanto a última palavra quanto a primeira”. O poeta se lança na perseguição de uma palavra última, aquela que fixará a mobilidade das palavras anteriores, e cuja fuga adia indefinidamente tal fixação, fazendo da escrita uma errância interminável. (COLLOT, 1989¹³).

Devido ao desvio ou afastamento no qual permanece a palavra procurada, o poeta vê-se obrigado a ingressar num afastamento infinito, em que os sentidos antes percebidos tornam-se inacessíveis. Esse afastamento, conforme Collot (1989, p. 169), desemboca na “abertura sobre o horizonte de um não dito que fica por dizer mas que se anuncia no dito.” Transforma o poema numa ininterrupta superação de si mesmo, bem como da língua e de suas perspectivas já descobertas.

Também a emoção consiste num afastamento. Emocionar, verbo frequente na relação entre leitor e poema, ou entre autor e criação poética, designa o movimento do sujeito para fora de si. A palavra emoção deriva de *emovere*, do latim. “E”, variante de “ex”, significa “fora”, “movere” significa movimento, então *emovere* é “movimento para fora”. O teórico afirma que o poema seria a transformação da experiência emotiva do poeta em verbo. A emoção não é transferida simplesmente ao papel, sem alterações. Ao tentar tornar verbo a emoção vivida, o poeta acaba por criar algo diferente, com tonalidade e energia similares, porém com qualidade distinta e propriamente estética. Forma de expressão e conteúdo estão indissociavelmente ligados, e a expressividade do poema depende diretamente disso, além de elementos como o ritmo, a melodia e a entonação. Assim, é despertada a conotação afetiva da palavra que “une a sensibilidade do poeta às qualidades sensíveis das palavras e das coisas.” (COLLOT, 1997¹⁴). A emoção encarna no verbo e age no espectador. É executada como corpo verbal, como poema, som que se faz matéria através da voz que ecoa. A emoção toma

¹³ (Ibidem, p. 71-72).

¹⁴ Traduzido por Barbosa (2013, p. 114).

corpo quando, depois de fazer-se linguagem pelo poeta, é vivenciada pelo leitor tanto no plano sonoro quanto no da escrita.

Assim como a emoção e a experiência poética, também o amor consiste fundamentalmente numa saída de si. Collot (1989) estabelece convergências entre a experiência poética e a experiência amorosa, que se relacionam tanto à noção de paisagem quanto ao conceito de estrutura de horizonte. Amor e poesia têm em comum uma abertura ao jogo e à liberdade. “No jogo sério do amor e da poesia’, explica o teórico, ‘tudo se acha convertido em jogo: o eu, o mundo e as palavras aí perdem seus contornos e sua identidade, para ‘tomar corpo de horizonte’, quer dizer, abrir-se a uma dimensão de alteridade que os transfigura e os ilimita.” (COLLOT, 1989¹⁵).

No intuito de alcançar outra maneira de ver as coisas, a imaginação poética renuncia a superioridade de seu ponto de vista em busca de olhares diversos do seu, à procura do Outro. O horizonte, que serve como metáfora do Outro, ilustra muito bem essa abertura do espaço ao ilimitado. A partir dessa abertura, é possível encontrar novas perspectivas mesmo no considerado objeto comum, trivial, o que faz do horizonte um universo inesgotável, fonte de conhecimento, e não um limite absoluto. Assim, torna-se possível que o poeta possa surpreender-se com as mesmas coisas; afinal, pode acessá-las de infinitos pontos de vista. Dessa forma, mesmo as palavras mais comuns podem atingir um horizonte de sentido através da escrita.

O amor, assim como a experiência poética, elimina fronteiras, apaga limites no encontro com o Outro. Isso acontece à medida que estereótipos e palavras de sentido consolidado dão lugar a esse encontro, que abre o corpo, o mundo e a linguagem, para o infinito do desejo. Tal abertura “revela, para além do *cosmos* ordenado e acabado, um mundo inteiro em estado nascente.” (COLLOT, 1989¹⁶). A relação amorosa, então, mostra-se caótica à medida que acaba por tirar tudo do lugar, abalando o ser apaixonado.

A riqueza de significados envolvida nesse encontro se deve justamente à invisibilidade do outro, o que faz dele um horizonte impenetrável, incapacitando o olhar do sujeito, que assim se depara com um “mundo a perder de vista”. Isso se dá por não terem pontos de vista permutáveis, além de obrigatoriamente manterem distância, pois a presença sempre envolve a ausência, por mais próximos que estejam. A consciência do Outro torna-se uma lacuna para o sujeito, que, absolutamente, não a consegue desvendar, por mais curioso que esteja. A

¹⁵ Traduzido por Barbosa (2016, p. 268).

¹⁶ (Ibidem, p. 268).

valorização desse enigma por parte do sujeito é muito bem ilustrado pela metáfora do Outro como horizonte.

Segundo Collot (1989¹⁷), o “‘olhar do Outro’ é ‘o centro visível desse ponto de vista sobre o mundo que me restará sempre invisível’”. Portanto, é impossível a percepção completa do ser amado. É nesse visível que se estabelece sobre o invisível que se constitui o paradoxo da alteridade. O fato de o ser amado não ser compreendido plenamente é o que o torna passível de interesse e desejo por parte do sujeito; “se o amor conduzisse a uma total fusão das consciências, não daria mais lugar à fala nem à poesia”, pois é “justamente à medida que outrem me é invisível que ele me fala, e que sinto a necessidade de falar-lhe e de falar dele”. (COLLOT, 1989¹⁸). Assim como entre o sujeito e o horizonte, dá-se também entre os amantes essa comunicação a distância, em que o outro se faz perceber através da expressão do corpo e da linguagem. Portanto, confirma-se a equivalência entre amor e poesia, pois ambos se constituem numa busca incessante de resolução aos mistérios que envolvem o Outro ou o horizonte.

¹⁷ (Ibidem, p. 269).

¹⁸ (Ibidem, p. 269).

2 A METAPOESIA NAS CANÇÕES DE CHICO BUARQUE

Grande é o número de canções metapoéticas de Chico Buarque. Entre suas mais de trezentas canções, cinquenta e duas foram identificadas como metacanções numa primeira etapa desta pesquisa. Elas mencionam, direta ou indiretamente, o fazer musical e poético do eu lírico como cancionista ou como cantor. Desde as primeiras canções de Chico Buarque, como “Tem mais samba” (1964), “Desencontro” (1965) ou “Retrato em preto e branco”, (1968), até as mais recentes, como “Barrafunda” (2010) e “Tipo um baião” (2011), é possível constatar que o compositor frequentemente toma como temática principal ou secundária de suas canções a criação poética e/ou musical. Apenas vinte dessas mais de cinquenta metacanções foram selecionadas para a análise, priorizando-se aquelas que abordam com maior profundidade e com mais destaque o fazer poético. Muitas delas demonstram a íntima relação que o eu lírico estabelece entre a criação poética e o amor; por isso, são analisadas separadamente, numa seção específica do trabalho.

2.10 PROCESSO DE CRIAÇÃO COMO REFERENTE POÉTICO

A análise do processo de criação, tomado aqui como referente poético, evidencia as diversas maneiras como esse tema é abordado nas letras das canções¹⁹ de Chico Buarque, conforme o conceito de referente poético de Michel Collot. Algumas canções, como “Uma palavra” e “Choro bandido”, apresentam de forma mais aprofundada o processo de criação e por esse motivo são exploradas na íntegra.

Na canção “Uma palavra”, o eu lírico deliberadamente levanta a questão do referente no processo de criação poético. Na primeira estrofe, aborda o surgimento da palavra, além de conceber o referente como portador de um número infinito de significados: “Palavra prima/ Uma palavra só, a crua palavra/ Que quer dizer/ Tudo/ Anterior ao entendimento, palavra”.

A “Palavra prima”, que é “anterior ao entendimento”, é percebida como uma paisagem na acepção de Collot, o que se confirma na estrofe seguinte: “Palavra viva/ Palavra com temperatura, palavra/ Que se produz/ Muda/ Feita de luz mais que de vento, palavra”. Na percepção do eu lírico, os cinco sentidos se relacionam com a paisagem e despertam emoções e lembranças que emergem em palavras, em poesia. As sensações de calor ou frio, as tonalidades que surgem conforme a incidência da luz, os jogos de luz e sombra, tudo com o

¹⁹ Todas as letras das canções de Chico Buarque citadas neste trabalho foram transcritas de Hollanda (2006).

que se depara o sujeito poético interfere na tonalidade afetiva de sua criação. Considerando o vento como o som, matéria prima na emissão da palavra, e a luz como substância elementar na formação da imagem, explica-se o motivo de o eu lírico ressaltar a palavra como algo que é feito mais de luz do que de vento.

Nos próximos versos, o sujeito poético retrata a versatilidade da palavra, o que se traduz, na teoria da paisagem, pela capacidade do referente poético de ganhar infinitos significados, de conter todos os horizontes possíveis e imagináveis, de ser a fonte infinita da poesia: “Palavra dócil/ Palavra d’água pra qualquer moldura/ Que se acomoda em balde, em verso, em mágoa/ Qualquer feição de se manter palavra”.

Na quarta estrofe, confirma-se o caráter metapoético da canção: “Palavra minha/ Matéria, minha criatura, palavra/ Que me conduz/ Mudo/ E que me escreve desatento, palavra”. Esses versos retratam uma característica da palavra, palavra sobre a qual o eu lírico não exerce total controle, mas pela qual é conduzido ao invés de conduzi-la e é escrito ao invés de escrevê-la. A capacidade do referente poético de relacionar as coisas de forma inusitada também surpreende o eu lírico, que se percebe se escrevendo sem querer. Afinal, como afirma Richard, “[...] a paisagem de um autor talvez também seja esse mesmo autor tal como se oferece completamente a nós, como sujeito e como objeto de sua própria escrita.” (RICHARD apud COLLOT, 2013b, p. 55). Outro detalhe da estrofe é a menção ao silêncio: “Que me conduz / Mudo”. O indizível, o inefável, o silêncio, um vazio de conteúdo, que faz parte do que o eu lírico considera como sua palavra, sua “criatura”, consiste em outra característica do referente poético presente nessa canção de Chico Buarque.

A quinta estrofe inicia com um elemento de ocorrência frequente nas metacanções de Chico Buarque. A noite, que aparece como momento de criação e fantasia nas canções aqui analisadas, relaciona-se à música, à poesia e ao amor, afirmação que se confirma ao longo do trabalho. Afinal, à noite há escuridão, ambiente no qual o eu lírico pode se extraviar e onde as coisas perdem seu sentido habitual e podem se relacionar de forma fantástica.

No breu dessa dimensão opaca, obscura e misteriosa, o eu lírico pode se referir tanto a uma mulher quanto à música como sua musa nos seguintes versos: “Talvez à noite/ Quase-palavra que um de nós murmura/ Que ela mistura as letras que eu invento/ Outras pronúncias do prazer, palavra”. A “quase-palavra” pode remeter aos sussurros, gemidos, murmúrios de um casal, mas também pode representar a música, a melodia, que ela, a musa, mistura às letras que ele inventa, resultando em canções. É bom ressaltar o sentido da palavra murmúrio, que se relaciona a segredar, sussurrar, destacando novamente na canção o enigma, o véu que envolve a palavra, tomado aqui como referente poético.

Encerrando o poema, o sujeito poético aponta para a palavra em seu estado mais sutil e misterioso: “Palavra boa/ Não de fazer literatura, palavra/ Mas de habitar/ Fundo/ O coração do pensamento, palavra”. É provável que o segundo verso se refira à palavra como não literal. Nesse raciocínio, ela habita o “coração do pensamento” à medida que expressa uma *Stimmung*, tonalidade afetiva que apresenta como uma unidade os dois aspectos do lirismo: a ressonância do poema e sua reverberação emocional (COLLOT, 2013b).

“Choro bandido” constitui-se opondo a dissimulação do poeta, do cantor, à beleza e à qualidade de seus versos e canções:

Mesmo que os cantores sejam falsos como eu
 Serão bonitas, não importa
 São bonitas as canções
 Mesmo miseráveis os poetas
 Os seus versos serão bons
 Mesmo porque as notas eram surdas
 Quando um deus sonso e ladrão
 Fez das tripas a primeira lira
 Que animou todos os sons
 E daí nasceram as baladas
 E os arroubos de bandidos como eu
 Cantando assim:
 Você nasceu para mim
 Você nasceu para mim

Mesmo que você feche os ouvidos
 E as janelas do vestido
 Minha musa vai cair em tentação
 Mesmo porque estou falando grego
 Com sua imaginação
 Mesmo que você fuja de mim
 Por labirintos e alçapões
 Saiba que os poetas como os cegos
 Podem ver na escuridão
 E eis que, menos sábios do que antes
 Os seus lábios ofegantes
 Hão de se entregar assim:
 Me leve até o fim
 Me leve até o fim

Mesmo que os romances sejam falsos como o nosso
 São bonitas, não importa
 São bonitas as canções
 Mesmo sendo errados os amantes
 Seus amores serão bons

A dissimulação já começa no título “Choro bandido”, no qual o choro, gênero da música popular brasileira, não por acaso gênero dessa canção, constitui-se num falso lamento, num pranto sonso e traiçoeiro que tem como ícone o deus Hermes da mitologia grega:

“Mesmo porque as notas eram surdas/ Quando um deus sonso e ladrão/ Fez das tripas a primeira lira/ Que animou todos os sons”.

Hermes, um deus precoce, que nasceu de manhã cedo, tangeu a lira na tarde do mesmo dia e, à noite, roubou as vacas de Apolo. Demonstrando habilidade para o furto e artimanha para manter a mentira, ganhou fama entre os deuses que, encantados com a lira, sua invenção, concederam-lhe a tarefa de conduzir os mortais do mundo dos vivos para o mundo dos mortos. Hermes era um mensageiro veloz, conhecido pelas sandálias com asas. Fruto da ninfa Maia, a modesta, e de Zeus, que “jogava com ela o jogo do amor na noite impenetrável enquanto Hera dormia” (KERÉNYI, 2015, p. 147), foi concebido numa caverna “profundamente umbrosa”. A ninfa, também intitulada como a noite, e Zeus, o deus do raio, dos céus, da luz, geraram um filho “de grande astúcia, lisonjeador traiçoeiro, salteador e abactor, portador de sonhos e gatuno noturno, como os que espreitam na rua diante das portas.” (KERÉNYI, 2015, p. 147).

O sujeito poético refere-se ao mito da invenção da lira, a fim de apontar para o gênero lírico, para a poesia, que na Antiguidade não era distanciada da música. Poemas eram entoados ao som da lira, acompanhados por ela²⁰. Podiam ser acompanhados também pela flauta quando sua temática era de cunho mais intimista, voltada a cantigas de ninar, lamentos de morte ou cantos de amor (SOARES, 2007). O eu lírico dessa canção canta o amor, ou melhor, canta sobre cantar o amor, utilizando um gênero atual análogo à poesia da antiguidade, a canção. Esse fato destaca a aproximação feita entre o eu lírico e os poetas e mitos antigos nessa obra.

Depois da invenção da lira, aos poetas tornou-se possível cantar suas musas: “E daí nasceram as baladas/ E os arroubos de bandidos como eu/ Cantando assim:/ Você nasceu pra mim/ Você nasceu pra mim”. Porém, o eu lírico é como Hermes, também um bandido, um falso. Seu canto não é verdadeiro e sua intenção é um mistério. Ele espreita na noite escura, à espera de sua musa, à espera da poesia, assim como Hermes à espera dos mortais a desencaminhar ou das vacas de Apolo para roubar. Hermes, que no dia de seu nascimento, depois de cantar e tocar, “colocou a lira no berço sagrado; ansiava por carne. Saltou fora da caverna flagrante, a fim de vaguear e espreitar em silêncio, como fazem os ladrões na escuridão da noite.” (KERÉNYI, 2015, p. 148).

²⁰ Embora seja frequente a associação entre lírica e lira, Bordini (2013, p. 11) considera que: “O lirismo se confunde com a poesia, embora esta possa ser, além de lírica, também narrativa ou dramática. Originário da Grécia, o termo tem sido erroneamente associado ao uso da lira, instrumento de cordas que os aedos dedilhavam ao cantar ou recitar seus poemas, pois havia outros instrumentos igualmente utilizados, como a arpa e o aulo, uma espécie de oboé.”

Hermes, o mensageiro, intermediava a comunicação entre deuses e homens. Trazia a mensagem do Olimpo. Hermenêutica, a arte de interpretar, é uma palavra grega proveniente do seu nome. Umberto Eco chama o deus de “‘volátil e ambíguo’, porque a ética grega se baseava em uma negação do princípio da identidade: não havia razão para que Hermes fosse coerente ou mesmo honesto em suas decisões.” (AMORIM, 2010, s/n). Somente mais tarde a interpretação necessitou ser portadora de uma verdade absoluta na época do império romano. Para os gregos antigos, a mensagem não era hermética – outro termo que surgiu posteriormente e também deriva de Hermes –, era aberta e podia conter várias interpretações, o que lembra o conceito de referente poético de Collot. Além disso, segundo Amorim (2010, s/n), na Grécia antiga, a “hermenêutica estava ligada à criação. A interpretação, ligada à arte”.

Com essa mensagem incerta, obscura como a noite, segue o eu lírico, assim como um bandido, na tentativa de roubar para si a afeição da pessoa amada. O seu canto de sedução é tão forte que chega a ser mais vigoroso que o canto das sereias, figuras míticas conhecidas por seu canto poderoso, que como um encanto desnorreava os marinheiros e os levava à destruição e à morte. Como narra Homero no “Canto XII” da *Odisséia*, o herói Ulisses, ao adentrar no território das sereias, põe cera nos ouvidos dos tripulantes e é amarrado ao mastro na intenção de ser o único humano a ouvir as sereias e não cair em seus encantos mortais. O eu lírico, considerando seu canto ainda mais forte que o das sereias, alerta: “Mesmo que você feche os ouvidos/ E as janelas do vestido/ Minha musa vai cair em tentação.”

Os versos seguintes justificam a sina da musa frente à emboscada: “Mesmo porque estou falando grego/ Com sua imaginação.” Trata-se de falar grego no sentido corrente de não fazer sentido para os leigos, mas também como uma confirmação da utilização de referências gregas no poema. Nem o canto das sereias, nem a mensagem dos deuses trazida por Hermes constituem um discurso racional. Ambos contêm mensagens inefáveis, de sentido incerto, do mesmo modo que o referente poético descrito pela teoria da paisagem.

Assim como o sentido das palavras de um poema, também a musa escapa do eu lírico: “Mesmo que você fuja de mim/ Por labirintos e alçapões/ Saiba que os poetas como os cegos/ Podem ver na escuridão.” Continuando as referências à mitologia grega, o sujeito poético alude ao labirinto e ao vidente Tirésias. O labirinto, construído a pedido do rei Minos para aprisionar o minotauro, é constituído de tantos corredores e divisões que torna impossível o retorno de quem lá dentro se aventurar. As referências ao labirinto e ao vidente Tirésias se enquadram como metáfora do processo criativo. Para o eu lírico, o poeta consegue perseguir sua musa mesmo cego. Busca as palavras tateando no escuro, encontra termos com infinitos significados, tenta conectá-los a outros em incontáveis possibilidades.

A oposição entre a razão e a insensatez do encanto que leva à perdição – canto das sereias – corrobora a ideia do discurso poético como enganador. Nos versos finais da estrofe, o sujeito poético ainda confirma tal ideia: “E eis que, menos sábios do que antes/ Os seus lábios ofegantes/ Hão de se entregar assim:/ Me leve até o fim/ Me leve até o fim.” A musa entrega-se depois de tanto correr e se esconder, cede à tentação e perde a razão, visto que tanto o canto das sereias quanto o referente poético operam com o inefável.

Na estrofe final, o eu lírico declara falso o romance que é o mote de sua poesia e, como no início da canção, afirma que, apesar disso, ainda são bonitas as canções: “Mesmo que os romances sejam falsos como o nosso/ São bonitas, não importa/ São bonitas as canções/ Mesmo sendo errados os amantes/ Seus amores serão bons.” Falso e errado, no sentido de Hermes, que não é coerente, que não traz uma verdade, são várias coisas ao mesmo tempo; trata-se do referente poético.

Entre as canções escolhidas para serem analisadas, destacam-se as várias menções do eu lírico à noite escura, à escuridão, à lua que chama, à musa fugindo e ao silêncio que ela provoca. A noite escura é o momento de criação, fantasia e sonho. O eu lírico geralmente se coloca na escuridão, à procura de sua musa, ou esquecido no breu por ela, às vezes, também a encontra por lá. Sua identificação com Hermes e a mitologia grega tornam-se flagrantes em “Choro bandido” de tal forma que vêm a colaborar com a interpretação das outras canções que carregam tais referências mesmo que de forma indireta. Comparando as metacanções de Chico Buarque aqui analisadas, é possível constatar que, em muitas delas, a musa, a mulher, aparece como sinônimo de poesia.

Na mitologia, a concepção de Hermes deu-se através de uma conexão inusitada entre opostos: o deus do raio, da luz e a musa da noite. Assim como na concepção de Hermes, também em metacanções de Chico Buarque, existe essa contraposição entre luz e sombra. Em diversas canções, o eu lírico opõe luz e escuridão, alegria e tristeza, som e silêncio, relacionando luz, alegria e som à musa, sua inspiração, seu amor e o oposto, à falta dela. Em “A Rosa”, a amada é a estrela de seu caminho, porém o abandona, o que o deixa desolado ainda que esperançoso: “Bandida, cadê minha estrela guia/ Vadia, me esquece na noite escura/ Mas jura/ Me jura que um dia volta pra casa.” Nessa mesma canção, relaciona a partida da mulher à sua falta de palavras: “A fada acaba com a minha lira/ A gira, esgota a minha laringe/ Esfinge, devora a minha pessoa/ À toa, a boa/ Que coisa mais saborosa/ A Rosa.” Além disso, o sujeito poético refere-se à Rosa como espinho cravado em sua garganta. Caracterizam-se, nessa canção, vários elementos do processo criativo como referente poético. A fuga da Rosa, estrela do seu caminho, afeta sua criação, acaba com sua lira, esgota sua

laringe. A Rosa, a esfinge, toma a forma de uma figura mitológica que devora os mortais que não decifram seu enigma, aludindo ao que ocorre na escrita poética. O processo de criação pode ser assim descrito, afinal, na busca por palavras, o eu lírico depara-se com o horizonte, com seu ponto de fuga, um fundo insondável que se traduz em um vazio de conteúdo que figura o infigurável, o inefável, o enigma.

Também “A Rita” apresenta uma mulher que vai embora e promove o silêncio: “A Rita levou meu sorriso/ No sorriso dela/ Meu assunto [...]// E além de tudo/ Me deixou mudo/ Um violão.” Ela leva a alegria do eu lírico, assim como a mulher de “Lua Cheia”, que provoca tristeza e silêncio por sua ausência: “Meu violão ficou tão triste, pudera/ Quisera abrir janelas fazer serão/ Mas você me navegou/ Mares tão diversos/ E eu fiquei sem versos/ E eu fiquei em vão.” Em “Olha Maria” há outro amor fugitivo: “Olha Maria/ Eu bem te queria/ Fazer uma presa/ Da minha poesia/ Mas hoje, Maria/ Pra minha surpresa/ Pra minha tristeza/ Precisas partir”. Também em “Cantiga de acordar”, existe a oposição entre noite e dia relacionada à musa ou à falta dela: “Você foi pro sol/ Noite me envolveu/ Num silêncio igual/ Ao seu.”

Em “Benvinda”, o eu lírico também opõe luz e escuridão, alegria e tristeza na espera pela amada e pela poesia: “Venha iluminar meu quarto escuro / Venha entrando como o ar puro / Todo novo da manhã / Venha minha estrela madrugada / Venha amada / Venha urgente / Venha irmã / Benvinda / Benvinda / Benvinda / Que essa aurora está custando / Que a cidade está dormindo / Que eu estou sozinho.” Ao passo que comunica que há lugar em sua mesa, em sua vida, para o amor, também revela sua disponibilidade quanto à poesia: “Certo de estar perto da alegria / Comunico finalmente / Que há lugar na poesia.” Assim, o eu lírico revela essa conexão entre a espera pela musa em sua vida e também na poesia. Assim como “o luar está chamando” e “os jardins estão florindo”, também o violão do eu lírico clama por Benvinda: “Que o meu pinho está chorando/ Que o meu samba está pedindo/ Que eu estou sozinho.” Isso confirma a musa e a poesia como expressões de um mesmo objeto, o referente poético e suas multifacetadas aparições.

Em “A bela e a fera”, o eu lírico tenta convencer a bela a se juntar a ele, em vez de assumir uma posição de espera ou de tristeza por sua partida. Trata-se de um eu lírico fera, apesar do coração de poeta: “Ouve a declaração, oh bela/ De um sonhador titã/ Um que dá nó em paralela/ E almoça rolimã/ O homem mais forte do planeta/ Tórax de Superman/ Tórax de Superman/ E coração de poeta.” Nessa canção, o eu lírico também destaca bem a oposição entre claro e escuro. A bela aparece como a luz, enquanto que o poeta aparece no escuro: “Não brilharia a estrela, oh bela/ Sem noite por detrás/ Tua beleza de gazela/ Sob o meu corpo

é mais/ Uma centelha num graveto/ Queima canaviais/ Queima canaviais/ Quase que eu fiz um soneto.” Na busca pela bela e pela poesia, o eu lírico exige ser recebido, ou seja, reivindica firmemente que a escrita se concretize: “Oh bela, gera a primavera/ Aciona o teu condão/ Oh bela, faz da besta fera/ Um príncipe cristão/ Recebe o teu poeta, oh bela/ Abre teu coração/ Abre teu coração/ Ou eu arrombo a janela.”

Considerando a mulher como poesia, “Olha Maria” revela outro aspecto do referente poético, sua instabilidade, suas infinitas possibilidades de sentido: “Arde, Maria/ Na chama da lua/ Maria cigana/ Maria maré”. “A Rosa” também, é volátil, ambígua e contraditória: “A Rosa garante que é sempre minha/ Quietinha, saiu pra comprar cigarro/ Que sarro, trouxe umas coisas do Norte/ Que sorte/ Que sorte, voltou toda sorridente.”

O inatingível ganha forma nas canções de Chico Buarque. Em “Renata Maria”, após uma visão fascinante da referida mulher – aparição essa que o fez imaginar músicas, mas “gelou” em sua boca as palavras que ele ia dizer –, o eu lírico não consegue mais reencontrá-la: “Noite na praia deserta, deserta, deserta daquela mulher/ Praia repleta de rastros em mil direções/ Penso que todos os passos perdidos são meus.” O eu lírico de “As vitrines” apresenta uma mulher, igualmente inacessível, como fonte de poesia. Ela escapa do eu lírico: “Eu te vejo sumir por aí/ Te avisei que a cidade era um vão”. Também esta mulher aparece na luz, confundindo a visão dele, tal como se existisse uma barreira que lhe impossibilitasse de ver: “Os letreiros a te colorir/ Embaraçam a minha visão.” O eu lírico persegue essa mulher e, ao mesmo tempo que a persegue, persegue também a poesia, pois mulher e poesia são faces de um mesmo objeto, o referente poético: “Na galeria/ Cada clarão/ É como um dia depois de outro dia/ Abrindo o salão/ Passas em exposição/ Passas sem ver teu vigia/ Catando a poesia/ Que entornas no chão.”

Em “Até pensei”, o sujeito poético alude a um muro alto a proibir o acesso a um bosque muito desejado: “Junto a minha rua havia um bosque/ Que um muro alto proibia/ Lá todo balão caía/ Toda maçã nascia/ E o dono do bosque nem via.” Ao mesmo tempo, também a amada lhe era inacessível: “Junto a mim morava a minha amada/ Com os olhos claros como o dia/ Lá o meu olhar vivia/ De sonho e fantasia/ E a dona dos olhos nem via.” Nessa canção, também há oposição entre noite e dia e entre tristeza e alegria. Enquanto a amada tem os olhos claros como o dia, o eu lírico, como Hermes, está a espreitar na noite escura em processo criativo: “Do lado de lá tanta aventura/ E eu a espreitar na noite escura/ A dedilhar essa modinha/ A felicidade/ Morava tão vizinha/ Que, de tolo/ Até pensei que fosse minha.”

Pode-se dizer que é uma constante nessas últimas canções a musa ir embora e levar a luz, a alegria e a poesia. Sem ela, o sujeito poético fica no escuro, triste e sem palavras. Ele

espera por ela e por tudo que ela representa. Porém, tudo se desenvolve numa tensão permanente, pois o eu lírico não possui a amada e não deixa de a desejar ou esperar. Essa mulher inatingível é a tradução do processo de criação poético e evidencia a tensão contínua, fruto da alteridade irreduzível, que é característica da poesia moderna. O trabalho do poeta, por ser infinito e, portanto, decepcionante no sentido da impossibilidade de alcançar o sentido da coisa, é justamente o que faz do mundo algo ilimitado. No entanto, a verdade do poema deve-se a este fato, à falha do poema em encontrar seu objeto, pois a coisa mesma acaba por ser identificada por um sentimento de não coincidência com seu próprio nome.

“Cecília” é outra mulher inacessível que promove o silêncio. Na impossibilidade de cantar Cecília, de compor em sua homenagem, o eu lírico soletra seu nome no escuro: “Eu te murmuro/ Eu te suspiro/ Eu, que soletro/ Teu nome no escuro.” Novamente no escuro, em que a visão se turva e tudo pode se confundir. Para o eu lírico, as palavras não são capazes de abarcar o sentido que deseja expressar, justamente porque o referente poético representa um vazio de conteúdo, constitui-se num enigma impossível de decifrar: “Me escutas, Cecília?/ Mas eu te chamava em silêncio/ Na tua presença/ Palavras são brutas”. No final da canção o sujeito poético fala da sua vigília por Cecília quase que de forma sagrada, lembrando uma oração: “Eu, que não digo/ Mas ardo de desejo/ Te olho/ Te guardo/ Te sigo/ Te vejo dormir”.²¹

“Uma canção inédita” também apresenta a conexão feita pelo eu lírico entre a falta da amada e a falta de poesia. A existência da canção dedicada à amada depende da continuidade do amor, da relação, colocando novamente a musa como parte imprescindível da criação: “Se outro amor surgir um dia, a valsa perde o ar/ Definha/ Mas se você descabeladamente me esperar/ Sozinha no breu/ Pé ante pé/ Abra aos poucos o coração/ E deixe/ Ecoar nossa canção/ E feche.” Também nessa canção o eu lírico aborda a multiplicidade de sentidos do referente poético, que guarda a possibilidade de infinitos significados; por esse motivo, pode ser interpretado e entendido de formas ainda inéditas: “Dentro do seu coração/ Guarde esta canção inédita/ Que num cantinho intocado/ Será pra sempre inédita.”

As palavras “madrugada” e “silêncio” são recorrentes nas canções de Chico Buarque. São associadas ao momento de fantasia e criação poética, confirmando o pertencimento de “Morro Dois Irmãos” a esse núcleo de canções metapoéticas: “Dois Irmãos, quando vai alta a madrugada/ E a teus pés vão-se encostar os instrumentos/ Aprendi a respeitar tua prumada/ E desconfiar do teu silêncio.” Essa estrofe parece referir-se a um momento em que o silêncio e o

²¹ Santo Anjo do Senhor / *Meu zeloso guardador* / Se a ti me confiou a piedade divina / sempre me rege / guarde / governe / e ilumine / Amém.

morro aparecem ao eu lírico de forma poética, como um apelo e como o infinito, um enigma, o referente. É como se visse, ou ouvisse, outra coisa: “Penso ouvir, a pulsação atravessada/ Do que foi e o que será noutra existência/ É assim como se a rocha dilatada/ Fosse uma concentração de tempos”. Essa sensação também aparece na “Cantiga de acordar”: “Era como um trem/ Que anda sem passar/ Era um tempo sem / Lugar.”

Trata-se de uma oposição entre mobilidade e imobilidade, relação confirmada por Chico Buarque em entrevista concedida à Massi (1995) e à *Folha de São Paulo*, sobre o capítulo em que fala da Pedra do Elefante em seu livro *Benjamim*. Diz o poeta ter esse capítulo saído da mesma fonte que gerou a canção “Morro Dois Irmãos”. No livro, ficam em oposição a imobilidade “empedernida” de Benjamim e a mobilidade de Ariela. Em “Morro Dois Irmãos”: “É assim como se o ritmo do nada/ Fosse, sim, todos os ritmos por dentro/ Ou, então, como uma música parada/ Sobre uma montanha em movimento.” Essa aparente contradição revela a coisa com todos os seus horizontes, com todos os sentidos possíveis e a consolida como um enigma permanente, como o referente poético. Constitui-se numa tensão contínua, nessa separação entre a palavra e a coisa mesma, já que assim pode figurar o infigurável.

A canção “Fantasia” conecta o universo imaginário e a oposição entre noite e dia. Isso vem a corroborar as afirmações anteriormente feitas de que essa oposição está associada à fantasia nas canções metapoéticas de Chico Buarque. Na primeira estrofe, o eu lírico convida o ouvinte a penetrar num mundo imaginário: “E se, de repente/ A gente não sentisse/ A dor que a gente finge/ E sente/ Se, de repente/ A gente distraísse/ O ferro do suplício/ Ao som de uma canção/ Então, eu te convidaria/ Pra uma fantasia/ Do meu violão.” Na segunda estrofe, opõe noite e dia: “Canta, canta uma esperança / Canta, canta uma alegria/ Canta mais/ Revirando a noite/ Revelando o dia/ Noite e dia, noite e dia.”

Na primeira estrofe de “Fantasia”, o poeta claramente faz menção ao poema “Autopsicografia” de Fernando Pessoa: “O poeta é um fingidor / Finge tão completamente / Que chega a fingir que é dor / A dor que deveras sente.” Assim como Fernando Pessoa, o próprio Chico Buarque, em entrevista à repórter Regina Zappa (1998) do *Jornal do Brasil*, quando questionado sobre se seu processo criativo seria resultado de observação, leitura ou de muita sensibilidade, responde, mencionando o papel da invenção como fingimento: “Muitas vezes o objeto da música é impreciso porque o próprio sujeito é impreciso, porque eu não sou eu. Como diria o poeta, eu é um outro. A criação musical é muito isso, é sair de você, do seu mundo. Muitas vezes aconteceu isso.” (BUARQUE, 1998, s/n). É importante ressaltar que a expressão “Eu é um outro” é uma citação de Arthur Rimbaud, poeta no qual Collot (2013) se

apoia para confirmar a ideia do sujeito lírico fora de si. Isso embasa fortemente a conexão aqui feita entre canções de Chico Buarque e a teoria da paisagem de Michel Collot.

2.2 EXPERIÊNCIA POÉTICA E AMOR

A descrição das estruturas da experiência poética, tal qual é elaborada por Collot (1989) e de sua relação com a temática do amor, serve de base às análises feitas nesta seção. Apelo, espera e errância são analisados de forma mais detalhada nas canções “Morro Dois Irmãos”, “Uma palavra”, “Como um samba de adeus”, “De volta ao samba”. Em “Morro Dois Irmãos”, o apelo revela um chamamento brusco por parte do mundo enigmático, que surge aos olhos do eu lírico e pede para ser dito, impelindo a escrita poética: “É assim como se o ritmo do nada/ Fosse, sim, todos os ritmos por dentro/ Ou, então, como uma música parada/ Sobre uma montanha em movimento.” Prova de que essa canção revela um apelo também pode ser observada no relato de Chico Buarque descrito na seção anterior, no qual o autor confessa que o apelo não apenas levou à criação dessa canção, mas também serviu de inspiração ao livro *Benjamin*.

Em “De volta ao samba” (1993), como sugere o título, o eu lírico relata um retorno. Esse retorno não se dá somente em direção ao samba, mas também à composição de sambas. Segundo Homem (2009), quando o álbum *Paratodos* de Chico Buarque estava praticamente pronto, o compositor percebeu que três músicas do CD falavam da sua relação com a arte (“Paratodos”, “Choro bandido” e “Tempo e artista”). Por esse motivo, ele resolveu compor mais uma, “De volta ao samba”, que relata sua volta à prática composicional depois de longo período de tempo dedicado à escrita do livro *Estorvo*.

Na canção “De volta ao samba”, o eu lírico apresenta o samba como sua essência, como parte fundamental de si, mas também como fonte de inspiração na composição de canções. Esse pertencimento ao samba é repetido em versos que aparecem ao longo de toda a canção: “Acenda o refletor/ Apure o tamborim/ Aqui é o meu lugar/ Eu vim”. A necessidade de passar uma mensagem, “Acenda o refletor/ Apure o tamborim/ Preciso lhe falar/ Eu vim”, também confirma a vocação do poeta, cativado pela força criativa advinda do samba. Força essa que se mostra como um apelo nos versos: “Com a flor / Dos acordes que você / Brotando cantou pra mim.” Nessa canção, o eu lírico revela um ciclo em que o samba alimenta o samba, isto é, aponta para sambas já existentes como horizontes de apelo no surgimento de novos sambas.

“Como um samba de adeus” retrata a ligação profunda entre o sambista e o samba e a passagem do tempo nessa relação. Além disso, também mostra o samba como apelo à criação de novos sambas. O Samba, diz o eu lírico: “Mina d’água do meu canto”, é o “Antro/ Onde reside o lamento/ Preto/ Da minha voz.” Além do título, alguns versos indicam a despedida do sambista: “Tanto/ Tempo/ Como nunca mais, eu penso/ Como um samba de adeus/ Com que jeito acenar/ O meu lenço/ Branco.” O lenço branco, objeto usado pelo mestre-sala na condução de sua dama, como na música homônima de Ataulfo Alves, representa a tradição do samba. Chico Buarque deve ter feito, propositalmente, referência a tal canção. Afinal, ambas abordam a mesma temática. Ao final, o eu lírico questiona-se: “Quanto tempo/ Pode durar um espanto/ Onde lançar a voz/ Tempo/ Tanto.” Tendo em vista a alusão à canção de Ataulfo, trata-se de uma referência à perpetuação da mensagem do samba no tempo.

O samba como “Mina d’água do meu canto”, como “Vento/ Campo/ Dentro/ Antro/ Onde reside o lamento/ Preto/ Da minha voz”, consiste numa fonte da poesia, no apelo à escrita. Também a palavra “espanto”, ao final do poema, indica esse horizonte de apelo que o samba preserva de si para si. Assim, os versos “Quanto tempo/ Pode durar um espanto/ Onde lançar a voz” referem-se também a essa ligação profunda com o samba, como uma sequência de apelos ao longo da vida, num ciclo infinito em que um samba acaba por gerar outro e assim sucessivamente, do mesmo modo que em “De volta ao samba”.

A espera aparece em algumas canções, como “Até pensei” e “Choro bandido”, que abordam o ato de espreitar na noite escura, apresentando um eu lírico que lembra Hermes. Em “Até pensei”, o eu lírico espreita o invisível e ausculta o silêncio, como faz um poeta em estado de espera: “E eu a espreitar na noite escura/ A dedilhar essa modinha”. Em “Lua cheia” (1965), à noite, como o título sugere, canta o sujeito poético: “Minha voz ficou na espreita, na espera/ Quem dera abrir meu peito/ Cantar feliz.” Em “Lábia” (2001), canção em que o eu lírico se coloca ora como conquistador, ora como mulher a ser conquistada, o sujeito poético almeja seduzir a mulher através de palavras, o que exige certo preparo: “Mas nem cantor incendiário/ Ataca a queima roupa a canção/ Há sempre um tempo um batimento/ Um clima que a introduz [...]// Nem pode à meia-noite/ Abrir um sol a pino de supetão/ Nas noites em câmara lenta/ Espero por meu bem.” Quando a mulher toma a palavra, o sujeito poético aparece como ladrão: “Tantos rodeios/ Para enfim me roubar/ Coisas que dele já são.” O eu lírico também aparece como um ladrão em “A bela e a fera”, ao final da canção, depois de complexo discurso convencendo a bela a aceitá-lo: “Abre teu coração/ Ou eu arrombo a janela.”

A canção “Uma palavra” apresenta a errância na experiência poética: “Palavra minha/ Matéria, minha criatura, palavra/ Que me conduz/ Mudo/ E que me escreve desatento, palavra.” É característica da escrita poética desviar-se do apelo inicial em direção ao imprevisível. O eu lírico desatento e mudo, conduzido pela sua própria palavra, é o retrato do poeta no processo de criação, assim como descrito por Collot (1989) na teoria da paisagem. Tal como a plenitude inicialmente sentida, também a distância aberta entre o objeto e sua representação precisa ser aprofundada como mistério e não ser esclarecida. Chico Buarque, em entrevista, fala sobre a imprevisibilidade da experiência poética:

“Uma palavra” é uma canção falando da criação, da poesia, da música, como há tantas outras. [...] É uma canção que fala do poder da palavra. Do poder da palavra sobre o criador. A palavra às vezes é mais forte do que o criador. Ela às vezes nos conduz por caminhos que a gente não esperava²². (PALAVRA, 2006).

A ausência que consiste no apelo à escrita localiza-se tanto na origem do poema quanto em seu horizonte. Devido ao desvio ou afastamento no qual permanece a palavra procurada, o poeta é obrigado a envolver-se num afastamento infinito, em que os sentidos antes percebidos tornam-se inacessíveis. O eu lírico de Chico Buarque retrata esse desvio ou ausência também em canções de temática amorosa. A pessoa amada como horizonte de apelo à escrita aparece em várias de suas canções. As estruturas da experiência poética, apelo, espera e errância transparecem na relação feita pelo eu lírico entre o amor e a experiência poética. A espera pela amada é uma característica recorrente em sua obra. A maior parte das canções analisadas nessa seção gira em torno da expectativa pela chegada da amada, da felicidade por ocasião do encontro ou da tristeza no desencontro. Essa relação entre musa e palavra, entre amada e violão, fundamenta a relação entre experiência poética e amor nas canções de Chico Buarque examinadas, afirmação que se mostra coerente ao longo das análises.

Em “Benvinda”, o eu lírico clama por uma mulher que, como já diz o nome, é benvinda. Inicialmente abandonado e triste, o sujeito poético comunica sua disponibilidade em receber Benvinda, que pode vir sorrindo, ou “Seja lá como for”, ela “Pode vir até mentindo”. Existe também um forte apelo por parte do luar que “está chamando” e dos jardins que “estão florindo.”

Em várias canções, o eu lírico deixa claro estar esperando pela amada, o que representa a espera pelas palavras na criação poética. Essa espera se caracteriza em vários

²² Transcrição feita por mim da fala de Chico Buarque presente em seu DVD *Uma Palavra*.

versos ao longo da canção. Afinal, toda ela se direciona como um convite para que finalmente chegue Benvinda: “Cheio de anseios e esperança/ Comunico a toda gente/ Que há lugar na minha dança” ou “Que há lugar na minha mesa.” Também se identifica a espera nos versos: “Que o meu pinho está chorando/ Que o meu samba está pedindo/ Que eu estou sozinho.” “Venha iluminar meu quarto escuro” indica tanto espera pelas palavras quanto por Benvinda.

A confirmação da relação entre amor e poesia em “Benvinda”, o que serve também como suporte para tal afirmação em relação a outros poemas analisados, ocorre nos seguintes versos: “Certo de estar perto da alegria/ Comunico finalmente/ Que há lugar na poesia.” Esse elo revela ainda um outro, que mostra a relação de oposição entre a alegria da concretização do amor e da poesia e a tristeza devido à perda do amor e das palavras. O eu lírico refere-se à Benvinda como uma luz na escuridão: “Venha iluminar meu quarto escuro/ Venha entrando como o ar puro/ Todo novo da manhã.” A amada é a luz, é sua inspiração nesse momento de criação, é o apelo na noite de imaginação e fantasia.

No início da canção “Lua Cheia”, o eu lírico declara sua desilusão, certo de que sua musa não virá e de que sua “viola” continuará a “chorar notas” sem ninguém para ouvir: “Ninguém vai chegar do mar/ Nem vai me levar daqui/ Nem vai calar minha viola/ Que desconsola, chora notas/ Pra ninguém ouvir.” O eu lírico diz ter preparado uma “Lua cheia”, algo extraordinário, para sua musa que não veio, não quis. Isso apesar de sua voz ter ficado “na espreita, na espera” e de desejar “abrir o peito”, “cantar feliz”. Porém, acabou ficando triste pela ausência da amada e sem palavras: “Mas você me navegou/ Mares tão diversos/ E eu fiquei sem versos/ E eu fiquei em vão.” Apesar de não ser mencionado nessa canção nenhum nome de mulher, Chico Buarque a teria escrito inspirado em Vera, uma dançarina que conheceu com Toquinho no show *Balanço de Orfeu* (HOMEM, 2009). Inicialmente, essa canção chamava-se Primavera, numa clara alusão à moça em questão.

Aparecem em “Lua cheia” elementos comuns a várias canções de Chico Buarque: o violão que chora, o apelo do luar, a felicidade de cantar para a musa ou, pelo contrário, a tristeza por sua ausência. A espera pela amada é uma característica recorrente em sua obra. Em “A Rita”, a amada foi embora feliz, levando o “sorriso” e o “assunto” do eu lírico, “arrancando” do peito o que “lhe é de direito”. Levou seu “coração”, seus vinte anos, seus planos, enganos e lhe deixou “mudo” “um violão”. Essa canção também confirma a musa como fonte de inspiração poética, como apelo. Afinal, em sua partida, deixou o sujeito poético sem palavras ou canções, silenciou-lhe um violão.

A musa, ao ir embora, causando essa desilusão amorosa, essa quebra, não permite ao sujeito poético o acesso ao amor, que Rita leva com ela. Ela leva seu “coração” e “arranca do

peito” o que “lhe é de direito”. Com base nessa e noutras canções de Chico Buarque, pode-se dizer que a pessoa amada representa o apelo à escrita. Então, a falta da amada representa a errância do eu lírico, a quem não é mais possível vivenciar aquele apelo inicialmente sentido.

“Olha Maria” é o retrato da errância do eu lírico, que “queria” fazer de Maria “uma presa” de sua poesia, Maria que, para sua “surpresa” e “tristeza”, precisava “partir”. Ela aparece como uma mulher volátil, “Maria cigana/ Maria maré”, metaforizando os vários sentidos com que o sujeito poético pode se deparar na ocasião da expressão poética. A ânsia de Maria por ir embora é representada nos versos: “Parte maria/ [...] Que estás tão aflita/ Pra me abandonar/ Sinto, Maria/ Que estás de visita/ [...] Parte cantando/ Maria fugindo.” Essa parte retrata a complexa e delicada existência de um apelo que, assim como se faz presente na ausência ou ausente na presença, consiste em um tênue limite entre existir e se perder no vazio, deixando o sujeito poético errar pelas palavras em busca daquele sentido primeiro que não se deixa revelar completamente, estando eternamente em “fuga”.

Essa curta duração da vida que, para o eu lírico, “Não passa de um dia” ou que “É uma primavera”, exprime também a curta duração dessa sensação, desse convite que consiste no apelo das coisas. Ao final do poema, o eu lírico revela que seria melhor Maria partir, pois ele só teria sua agonia para lhe oferecer. Trata-se da agonia do poeta na busca do apelo inicialmente sentido, mas não mais acessível.

A Rosa, outra mulher amada pelo eu lírico, mostra-se instável na letra da canção que leva seu nome; parece traí-lo e abandoná-lo, mas deixa sempre uma esperança: “Me jura que um dia volta pra casa.” Ela, assim como grava o nome do sujeito poético na blusa, também lhe “vira a cara”; ao passo que lhe “limpa a carteira”, também paga a despesa do casal, do mesmo modo que lhe jura amor eterno, troca seu nome “e some”. A Rosa até o chama de “Alberto”, mas o esperançoso eu lírico pensa: “Decerto sonhou com alguma novela”.

A ideia principal aqui demonstrada é a de que a Rosa seria a “estrela do caminho” do eu lírico e também a de que a ausência dela implicaria uma privação de luz para o sujeito poético: “Vadia, me esquece na noite escura”. Ela, com certeza, abala o sujeito poético profundamente, o que se expressa pelo verso repetido várias vezes ao longo do poema em forma de afirmação ou pergunta: “Arrasa o meu projeto de vida”, “Ah, Rosa, e o meu projeto de vida?”

Fica claro que a amada interfere na expressão do eu lírico. Ele chega a se referir a ela assim: “Espinho, cravado em minha garganta/ Garganta”. Na penúltima estrofe da canção, retoma essa ideia: “A fada, acaba com a minha lira/ A gira, esgota a minha laringe/ Esfinge, devora a minha pessoa”. Aparece, então, a ideia recorrente nas canções de Chico Buarque, de

que a amada deixa sem palavras o sujeito poético. A esfinge representa muito bem o enigma não resolvido que consome o eu lírico, o apelo da amada que se perde, levando o sujeito a errar pelas palavras na intenção de manter o apelo inicial metaforizado pela amada. Essa mulher que vai e volta, e vem, e volta, gera uma tensão por essa impermanência e incerteza. Essa esperança do eu lírico, de que ela retorne para casa, caracteriza a espera pela amada, pelas palavras e pela continuidade daquele apelo.

Em “A bela e a fera”, a estória da bela que redime a fera aparece como um dualismo entre a força e a delicadeza. Nessa canção, a sutileza do apelo aparece em oposição ao desejo do sujeito poético de concretizar essa relação sua com a bela, através da escrita. Ele tenta convencer a bela a recebê-lo, afirmando que há mais inspiração no sangue impresso na gazeta que na lua, no cometa ou na constelação. Também afirma ser a escuridão por “detrás” da estrela, o que permite à bela brilhar, metaforizando a bela como estrela e a fera como escuridão, ou a bela como a poesia e a fera como a falta dela ou como a agonia do eu lírico na busca incessante por ela. Novamente, o eu lírico clama pela luz da bela, da amada, como um contraponto à sombra na qual está envolvido: “Não brilharia a estrela, oh bela/ Sem noite por detrás/ Tua beleza de gazela/ Sob meu corpo é mais.”

“Lola” é uma mulher que age como um vírus formatando a máquina, invadindo a mente do sujeito poético. O eu lírico assim se refere a ela e a seu efeito devastador: “Arrancando páginas dentro de mim/ [...] Me apagando filmes geniais/ Rebobinando o século/ Meus velhos carnavais/ Minha melancolia/ [...] Que ia trazer seus instrumentos/ E invadir minha cabeça.” Ela “age” assim como “A Rosa”, que “arrasa” seu projeto de vida e lhe deixa sem palavras.

O verbo “saber”, que no poema aparece como “sabia”, conjugado no pretérito imperfeito, implica uma ação não limitada no tempo, deixando em suspenso a continuidade da ação. O verso “E claro que já não me valeria nada” pressupõe que as ações anteriores foram suposições, esclarecendo que a amada não chegou ainda, o que é confirmado na sequência dos versos: “E claro que já não me valeria nada/ Tudo o que eu sabia/ Um dia”. “Valeria”, conjugado no futuro do pretérito, confirma as afirmações como suposições, revelando o desejo do eu lírico de que Lola entre em sua vida, “um dia”.

Esses mesmos versos que encerram o poema também aludem à ideia distribuída por todo o poema de que Lola, quando chegasse, abalaria o sujeito poético a ponto de não lhe ser mais útil todo o conhecimento que possui. Isso vem ao encontro da ideia do apelo por parte da musa, apelo que interfere no sentido ordinário das coisas, que rouba as palavras do eu lírico, apelo metaforizado aqui como a perda do saber.

O sujeito poético, em “Cecília”, alude a uma espécie de paralisia diante da amada: “Eu, que te vejo/ E nem quase respiro”. Essa paralisia, semelhante à relatada em “Renata Maria”, refere-se ao apelo sentido perante a presença da musa. Também o eu lírico se refere a uma impossibilidade de falar dela: “Me escutas, Cecília?/ Mas eu te chamava em silêncio/ Na tua presença/ Palavras são brutas.” Aqui os versos ilustram esse sentimento de impotência diante da tarefa de expressar o indizível, o apelo da amada. Esse chamamento silencioso de Cecília representa a espera pelas palavras que, diante do apelo, tornam-se “brutas”, ineficazes para expressá-lo. Esperar, para o poeta, consiste em propor-se a escutar o silêncio em busca da tênue reverberação desse apelo indecifrável que reivindica uma resposta, porém sem êxito.

Os versos “Eu te murmuro/ Eu te suspiro/ Eu, que soletro/ Teu nome no escuro” servem como símbolo dessa busca do poeta pelas palavras, que ocorre de forma imprevisível. Como diz Collot, não é possível “ver” ou “prever” as palavras que por ventura venham a compor o poema. Essa busca se dá no “escuro”, portanto. Mesmo o nome “Cecília” é um nome construído por meio de consoantes sibilantes, o que também corrobora o sentido do poema, em que o nome dela é sussurrado. Toda a canção gira em torno dessa impossibilidade do eu lírico de expressar-se sobre sua musa – “Eu, que não digo/ Mas ardo de desejo” –, em oposição a tantos outros artistas e poetas que “Exaltam suas musas” e espalham seus nomes, expondo-os a “mil refletores”. O eu lírico olha-a, protege-a, segue-a e a vê dormir.

Em “Renata Maria”, o sujeito poético refere-se ao momento em que ela saía do mar: “Ela era ela era ela no centro da tela daquela manhã.” Ao ver Renata Maria, o eu lírico é arrebatado por um sentimento de assombro único e irrepetível: “Músicas imaginei/ Mas o assombro gelou/ Na minha boca as palavras que eu ia falar.” Era manhã, quando ocorreu tal visão, mas passaram-se dias sem que o eu lírico pudesse por novamente os olhos naquela tela: “Dia após dia na praia com olhos vazados de já não a ver.” À noite, é confirmada a falta de Renata Maria, porém o sujeito poético topa com inúmeras tentativas de reavivar aquela sensação, metaforizadas pelos “rastros em mil direções”: “Noite na praia deserta, deserta, deserta daquela mulher/ Praia repleta de rastros em mil direções/ Penso que todos os passos perdidos são meus.” Por fim, confessa a consciência de que não seria possível reviver aquele assombro: “Eu já sabia meu Deus/ Tão fulgurante visão/ Não se produz duas vezes no mesmo lugar.”

Esse assombro referido no poema, que gelou as palavras que o eu lírico ia “falar”, consiste no apelo das coisas. Renata Maria saindo do mar consistiu num convite ao sujeito lírico para expressar-se, apesar de não ter palavras para fazê-lo. Não somente as palavras gelaram, mas também o ambiente em volta de Renata Maria: “Pranchas coladas na crista das

ondas, as ondas suspensas no ar/ Pássaros cristalizados no branco do céu.” Foi uma visão, característica do apelo daquele momento, um instante tomado num golpe de vista, que pode representar uma vida, conter a ideia de um livro inteiro, porém não perdura, é volátil e se perde.

A espera nessa canção caracteriza-se pelas investidas diárias nas quais o sujeito poético empenha-se para alcançar novamente o apelo, quando na praia tem “olhos vazados de já não ver.” A espera revela suas tentativas vãs: “Quieto como um pescador a juntar seus anzóis/ Ou como um salva vidas no banco dos réus.” A errância aparece no trecho em que o sujeito poético está na praia, à noite, sem Renata Maria e com “rastros em mil direções”, uma metáfora da perseguição incessante do apelo inicialmente sentido.

Em “As vitrines”, o sujeito poético extrapola o sentido da visão. Exagera mesmo para colocar em absoluta evidência sua musa. O eu lírico a vê, mas não é visto por ela. Até mesmo os olhos dela servem como espelhos para ele: “Nos teus olhos também posso ver/ As vitrines te vendo passar.” Quanto à musa: “Passas sem ver teu vigia/ Catando a poesia/ Que entornas no chão.” A “cidade era um vão”, onde o eu lírico vê a amada “sumir”, o que lembra tema recorrente na obra de Chico Buarque. As luzes dos letreiros, que incidem sobre a mulher, embaraçam a visão do sujeito poético, o que pode indicar esses momentos imprecisos e de incertezas que decorrem da criação poética, pois a amada aparece como um horizonte de apelo. O embaraço da visão assim se explica; afinal, a linha de horizonte delimita a percepção. Como Collot (1989²³) esclarece, o “‘olhar do Outro’ é ‘o centro visível desse ponto de vista sobre o mundo que me restará sempre invisível’”. Em “Até pensei”, também os olhos da amada aparecem como esse campo inacessível, misterioso e distante: “Junto a mim morava a minha amada / Com os olhos claros como o dia / Lá o meu olhar vivia / De sonho e fantasia / E a dona dos olhos nem via.”

²³ (Ibidem, p. 269).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O objetivo principal desta pesquisa foi analisar a experiência poética e o processo de criação em letras de metacanções de Chico Buarque, verificando o modo como esses elementos são abordados pelo eu lírico. Para tanto, foi imprescindível examinar as referências, diretas e indiretas, às estruturas da experiência poética – apelo, espera e errância – feitas pelo eu lírico das canções.²⁴ Também, fez-se necessário verificar, com base no conceito de referente poético, as diferentes maneiras como o processo de criação aparece nas canções.²⁵

Além disso, foi preciso estabelecer relações entre as concepções do eu lírico acerca das estruturas da experiência poética e do processo de criação. Na verdade, foi difícil separar esses dois aspectos da criação poética; afinal, ambos fazem parte de um mesmo processo, relacionam-se intimamente. Um exemplo disso é “Morro Dois Irmãos”, em que os conceitos de apelo e de referente poético se entrelaçam e transparecem como parte de um mesmo evento. O mesmo ocorre em “Choro bandido”, em que se confundem referente e espera, quando o eu lírico espreita na noite escura, noite esta que remete ao abismo do referente poético e a uma separação infinita entre quem espera e a poesia. Em “Uma palavra”, errância e referente se fundem no silêncio do eu lírico conduzido pela própria palavra.

Assim, conclui-se que a questão fundamental, norteadora desta pesquisa – como são abordados pelo eu lírico a experiência poética e o processo de criação em letras de metacanções de Chico Buarque? – tem como resposta exatamente a suposição levantada no início do trabalho. Confirma-se a hipótese de que o autor aborda de diversas formas a questão da experiência poética em distintos momentos de suas canções e de que esse é um dos seus referentes poéticos mais destacados, reiterando a noção formulada por Michel Collot: o referente poético constitui-se nas várias e diferentes aparições de um mesmo objeto na poesia. O eu lírico refere-se à experiência poética quando, em “Morro Dois Irmãos”, por exemplo, acontece um chamamento por parte do mundo enigmático, isto é, o apelo. O apelo é apresentado também em “De volta ao samba” e em “Como um samba de adeus” como o próprio samba. A espera aparece nas canções “Até pensei”, “Choro bandido”, “Lua cheia” e “Lábia”, em que o eu lírico está a espreitar na noite escura, assim como Hermes, assim como um ladrão esperando sua vítima. Já o processo de criação, tomado como referente poético, é abordado pelo eu lírico através de diversas referências ao silêncio, ao “violão mudo”, à noite, ao enigma, à fuga, à musa, a oposições como noite e dia, claro e escuro, alegria e tristeza e,

²⁴ Quadro 2 do Apêndice, que resume os resultados obtidos sobre esse aspecto, ressaltando as referências feitas pelo eu lírico às estruturas da experiência poética.

²⁵ Quadro 1 do Apêndice.

também, ao inatingível e ao horizonte. Além disso, comprova-se a suposição de que um dos aspectos mais marcantes dessa experiência de criação é a sua íntima relação com o amor.

A pessoa amada como horizonte de apelo à escrita aparece em várias canções de Chico Buarque, e as estruturas da experiência poética – apelo, espera e errância – transparecem na relação feita pelo eu lírico entre o amor e a experiência poética. A espera pela amada é uma característica recorrente em sua obra. A maior parte das canções analisadas gira em torno da expectativa pela chegada da amada, da felicidade por ocasião do encontro com ela ou da tristeza no desencontro. Essa relação entre musa e palavra, entre amada e violão, evidencia a relação entre experiência poética e amor nas canções de Chico Buarque examinadas.

REFERÊNCIAS

ALVES, Tereza. Paisagem: em busca do lugar perdido. *Finisterra*, v. 36, n. 72, p. 67-74, 2001.

AMORIM, Alexandre. *A interpretação de Umberto Eco*. 2010. Disponível em: <<http://www.educacaopublica.rj.gov.br/biblioteca/filosofia/0059.html>>. Acesso em: 20 nov. 2017.

BARBOSA, Márcia Helena Saldanha; BECKER, Paulo (Org.). *A poesia que se escreve, a poesia que se lê*. Passo Fundo: Ed. da UPF, 2013.

BARBOSA, Márcia Helena Saldanha. Mil faces transbordantes: a paisagem marítima em Sophia de Mello Breyner Andresen. In: ALVES, Ida; LEMOS, Masé; NEGREIROS, Carmem (Org.). *Estudos de paisagem: literatura, viagens e turismo cultural Brasil-França-Portugal*. Rio de Janeiro: Oficina Raquel, 2014a. p. 159-173.

_____. Sophia: do branco do papel às aranhas da escrita. *Revista Diadorim*, Rio de Janeiro, v. 15, jul. 2014b.

_____. Identidade e alteridade: o jogo do amor e da poesia em Vinicius de Moraes. *Revista Desenredo*, Passo Fundo, v. 12, n. 1, p. 264-284, jan./jun. 2016.

BORDINI, Maria da Glória. Aproximações à lírica. In: BARBOSA, Márcia Helena Saldanha; BECKER, Paulo (Org.). *A poesia que se escreve, a poesia que se lê*. Passo Fundo: Ed. da UPF, 2013.

COLLOT, Michel. *La poésie moderne et la structure d'horizont*. Paris: PUF, 1989.

_____. *La matière-émotion*. Paris: PUF, 1997.

_____. Do horizonte da paisagem ao horizonte dos poetas. In: ALVES, Ida; FEITOSA, Marcia Manir Miguel (Org.). *Literatura e paisagem: perspectivas e diálogos*. Niterói: Ed. da UFF, 2010. p. 205-217.

_____. Pontos de vista sobre a percepção de paisagens. In: NEGREIROS, Carmem; ALVES, Ida; LEMOS, Masé (Org.). *Literatura e Paisagem em diálogo*. Rio de Janeiro: Edições Makunaima, 2012. p. 11-28.

_____. O sujeito lírico fora de si. Tradução Zênia de Faria, Patrícia Souza Silva Cesaro. *Revista Signótica*, v. 25, n. 1, p. 221-241, jan./jun. 2013a. Disponível em: <<http://www.revistas.ufg.br/sig/article/view/25715/15374>>. Acesso em: 29 jul. 2016.

_____. *Poética e filosofia da paisagem*. Tradução Ida Alves et al. Rio de Janeiro: Oficina Raquel, 2013b.

COSTA, Gal. *Mina d'água do meu canto* (1995) RCA 74321263231.

HOLLANDA, Chico Buarque de. *Almanaque* (1981) Ariola 201 640.

_____. *As cidades* (1998) BMG 7432163233-2.

HOLLANDA, Chico Buarque de; VELOSO, Caetano. *Caetano e Chico juntos e ao vivo* (1972) Philips 6349 059.

HOLLANDA, Chico Buarque de; LOBO, Edu. *Cambaio* (2001) BMG/ RCA Victor 743218737222.

HOLLANDA, Chico Buarque de. *Carioca* (2006) EMI 3684162.

_____. *Chico Buarque* (1989) BMG 150 0008.

_____. *Chico Buarque de Hollanda - Vol. 2* (1967) RGE 303 0004.

_____. *Chico Buarque de Hollanda - Vol. 3* (1968) RGE 303 0005.

HOLLANDA, Chico Buarque de; LOBO, Edu. *O corsário do rei* (1985) Som Livre 530 012.

HOLLANDA, Chico Buarque de. *Construção* (1971) Philips 6349 017.

_____. *Francisco* (1987) RCA/Ariola 140 0001.

_____. *O grande circo místico* (1983) Som Livre 403 6275.

_____. *Paratodos* (1993) BMG Ariola 150 0031.

_____. *Tantas Palavras: todas as letras e reportagem biográfica de Humberto Werneck*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

_____. *Uma palavra* (1995) BMG 743212659429.

_____. *Umas e outras* (compacto) (1969) RGE 70.339.

_____. *Vida* (1980) Philips 6349 435.

_____. *O Globo*, Rio de Janeiro, 17 jul. 1979. Disponível em: <http://chicobuarque.com.br/texto/mestre.asp?pg=entrevistas/entre_17_07_79.htm>. Acesso em: 13 maio 2018.

HOMEM, Wagner. *Histórias de canções: Chico Buarque*. São Paulo: Leya, 2009.

KERÉNYI, Karl. *A mitologia dos gregos: a história dos deuses e dos homens*. Tradução Octavio Mendes Cajado. Petrópolis, RJ: Vozes, 2015. v. 1.

MASSI, Augusto. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 2 dez. 1995. Disponível em: <http://chicobuarque.com.br/texto/mestre.asp?pg=entrevistas/entre_acontecendo.htm>. Acesso em: 13 out. 2017.

MENEZES, Adélia Bezerra de. *Desenho mágico: poesia e política em Chico Buarque*. 2 ed. São Paulo: Ateliê Editorial, 1982.

MUNHOZ, Ana Terezinha da C. M. *A música no processo cultural brasileiro: o poeta Chico Buarque*. Bauru: Universidade do Sagrado Coração, 1986.

SOARES, Angélica. *Gêneros literários*. 7. ed. São Paulo: Ática, 2007. (Princípios; 166).

UMA PALAVRA. Direção: Roberto de Oliveira. Produção de Vinicius França. Artista: Chico Buarque. Brasil: Estúdio Emi Music, 2006. 1 DVD (129 min).

ZAPPA, Regina. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 6 nov. 1998. Disponível em: <http://chicobuarque.com.br/texto/mestre.asp?pg=entrevistas/entre_06_11_98.htm>. Acesso em: 13 jan. 2018.

APÊNDICE A – Estruturas da experiência poética e processo de criação

Quadro 1 – Estruturas da experiência poética

Canção	Experiência poética
Morro Dois Irmãos	Apelo – Chamamento por parte do mundo enigmático.
De volta ao samba	Apelo – Samba
Como um samba de adeus	Apelo – Samba
Até pensei Choro bandido Lua Cheia Lábria	Espera – Espreitar na noite escura (Hermes).
Uma palavra	Errância – o eu lírico desatento e mudo, conduzido pela sua própria

Quadro 2 – Processo de criação

Canção	Processo de criação como referente poético
Uma palavra	Palavra, noite, silêncio.
Choro bandido	Musa, noite, mentira, fuga, enigma, horizonte.
A Rosa	Fuga, silêncio, enigma, amor, claro/escuro.
A Rita	Fuga, silêncio, amor, tristeza/alegria, “violão mudo”.
Benvinda	Claro/escuro, amor, tristeza/alegria, “violão mudo”, luar chamando,
A bela e a fera	Claro/escuro, musa.
Olha Maria	Fuga, amor, tristeza/alegria, luar chamando, múltiplos sentidos.
Renata Maria	Fuga, silêncio, horizonte, inatingível, visão.
As vitrines	Fuga, musa, inatingível, visão.
Até pensei	Noite/dia, horizonte, amor, tristeza/alegria, inatingível, visão.
Cecília	Claro/escuro, silêncio, amor, inatingível.
Uma canção inédita	Silêncio, enigma, amor, inatingível.
Morro Dois Irmãos	Noite/dia, silêncio.
Fantasia	Noite/dia, mentira.

ANEXO A – Letras das canções que constituem o *corpus***A bela e a fera**

Ouve a declaração, oh bela
 De um sonhador titã
 Um que dá nó em paralela
 E almoça rolimã
 O homem mais forte do planeta
 Tórax de Superman
 Tórax de Superman
 E coração de poeta

Não brilharia a estrela, oh bela
 Sem noite por detrás
 Tua beleza de gazela
 Sob o meu corpo é mais
 Uma centelha num graveto
 Queima canaviais
 Queima canaviais
 Quase que eu fiz um soneto

Mais que na lua ou no cometa
 Ou na constelação
 O sangue impresso na gazeta
 Tem mais inspiração
 No bucho do analfabeto
 Letras de macarrão
 Letras de macarrão
 Fazem poema concreto

Oh bela, gera a primavera
 Aciona o teu condão
 Oh bela, faz da besta fera
 Um príncipe cristão
 Recebe o teu poeta, oh bela
 Abre teu coração
 Abre teu coração
 Ou eu arrombo a janela

A Rita

A Rita levou meu sorriso
 No sorriso dela
 Meu assunto
 Levou junto com ela
 E o que me é de direito
 Arrancou-me do peito
 E tem mais
 Levou seu retrato, seu trapo, seu prato
 Que papel!

Uma imagem de São Francisco
E um bom disco de Noel

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

A Rosa

Arrasa o meu projeto de vida
Querida, estrela do meu caminho
Espinho cravado em minha garganta
Garganta
A santa às vezes troca meu nome
E some

E some nas altas da madrugada
Coitada, trabalha de plantonista
Artista, é doida pela Portela
Ói ela
Ói ela, vestida de verde e rosa

A Rosa garante que é sempre minha
Quietinha, saiu pra comprar cigarro
Que sarro, trouxe umas coisas do Norte
Que sorte
Que sorte, voltou toda sorridente

Demente, inventa cada carícia
Egípcia, me encontra e me vira a cara
Odara, gravou meu nome na blusa
Abusa, me acusa
Revista os bolsos da calça

A falsa limpou a minha carteira
Maneira, pagou a nossa despesa
Beleza, na hora do bom me deixa, se queixa
A gueixa
Que coisa mais amorosa
A Rosa

Ah, Rosa, e o meu projeto de vida?
 Bandida, cadê minha estrela guia
 Vadia, me esquece na noite escura
 Mas jura
 Me jura que um dia volta pra casa

Arrasa o meu projeto de vida
 Querida, estrela do meu caminho
 Espinho cravado em minha garganta
 Garganta
 A santa às vezes me chama Alberto
 Alberto

Decerto sonhou com alguma novela
 Penélope, espera por mim bordando
 Suando, ficou de cama com febre
 Que febre
 A lebre, como é que ela é tão fogosa
 A Rosa

A Rosa jurou seu amor eterno
 Meu terno ficou na tinturaria
 Um dia me trouxe uma roupa justa
 Me gusta, me gusta
 Cismou de dançar um tango

Meu rango sumiu lá da geladeira
 Caseira, seu molho é uma maravilha
 Que filha, visita a família em Sampa
 Às pampa, às pampa
 Voltou toda descascada

A fada, acaba com a minha lira
 A gira, esgota a minha laringe
 Esfinge, devora a minha pessoa
 À toa, a boa
 Que coisa mais saborosa
 A Rosa

Ah, Rosa, e o meu projeto de vida?
 Bandida, cadê minha estrela guia?
 Vadia, me esquece na noite escura
 Mas jura
 Me jura que um dia volta pra casa

As vitrines

Eu te vejo sair por aí
 Te avisei que a cidade era um vão
 -Dá tua mão
 -Olha pra mim

-Não faz assim
-Não vai lá não

Os letreiros a te colorir
Embaraçam a minha visão
Eu te vi suspirar de aflição
E sair da sessão, frouxa de rir

Já te vejo brincando, gostando de ser
Tua sombra a se multiplicar
Nos teus olhos também posso ver
As vitrines te vendo passar

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

Até pensei

Junto à minha rua havia um bosque
Que um muro alto proibia
Lá todo balão caía
Toda maçã nascia
E o dono do bosque nem via
Do lado de lá tanta aventura
E eu a espreitar na noite escura
A dedilhar essa modinha
A felicidade
Morava tão vizinha
Que, de tolo
Até pensei que fosse minha

Junto a mim morava minha amada
Com olhos claros como o dia
Lá o meu olhar vivia
De sonho e fantasia
E a dona dos olhos nem via
Do lado de lá tanta ventura
E eu a esperar pela ternura
Que a enganar nunca me vinha
Eu andava pobre
Tão pobre de carinho
Que, de tolo
Até pensei que fosses minha

Toda a dor da vida

Me ensinou essa modinha
 Que, de tolo
 Até pensei que fosse minha

Benvinda

Dono do abandono e da tristeza
 Comunico oficialmente
 Que há lugar na minha mesa
 Pode ser que você venha
 Por mero favor
 Ou venha coberta de amor
 Seja lá como for
 Venha sorrindo, ai
 Benvinda
 Benvinda
 Benvinda
 Que o luar está chamando
 Que os jardins estão florindo
 Que eu estou sozinho

Cheio de anseios e esperança
 Comunico a toda a gente
 Que há lugar na minha dança
 Pode ser que você venha
 Morar por aqui
 Ou venha pra se despedir
 Não faz mal
 Pode vir até mentindo, ai
 Benvinda
 Benvinda
 Benvinda
 Que o meu pinho está chorando
 Que o meu samba está pedindo
 Que eu estou sozinho

Venha iluminar meu quarto escuro
 Venha entrando como o ar puro
 Todo novo da manhã
 Venha minha estrela madrugada
 Venha minha namorada
 Venha amada
 Venha urgente
 Venha irmã
 Benvinda
 Benvinda
 Benvinda
 Que essa aurora está custando
 Que a cidade está dormindo
 Que eu estou sozinho

Certo de estar perto da alegria
 Comunico finalmente
 Que há lugar na poesia
 Pode ser que você tenha
 Um carinho para dar
 Ou venha pra se consolar
 Mesmo assim pode entrar
 Que é tempo ainda, ai
 Benvinda
 Benvinda
 Benvinda
 Ah, que bom que você veio
 Que você chegou tão linda
 Eu não cantei em vão
 Benvinda
 Benvinda
 Benvinda
 Benvinda
 Benvinda
 No meu coração

Cantiga de acordar

Foi uma ilusão
 Uma insensatez
 Há que pôr o chão
 Nos pés

Era como um trem
 Que anda sem passar
 Era um tempo sem
 Lugar

Mas
 Foi um sonho bom
 De sonhar porque
 Me sonhava com
 Você
 E então seu canto veio me acordar

Era uma ilusão
 No interior
 De uma outra ilusão
 Maior*

Mas
 Você foi pro sol
 Noite me envolveu
 Num silêncio igual
 Ao seu
 E então seu canto veio me acordar

Tudo é uma ilusão
Os que estão aqui
Esses não estão
Em si

Do universo, o além
Faunos ou mortais
Vão restar mais nem
Sinais

Tudo o que se vê
É o sonho de algum
Pobre sonhador
Todas as estrelas
Todas as misérias
Todos os desejos
E a canção do meu amor

Tudo o que se viu

Tudo o que se foi

Última ilusão
Amanhece já
Vai-se abrir o chão
Quiçá

A ilusão se esvai
É uma cena só
E a cortina cai
Sem dó

Vai cessar o som
A sessão já foi
Despertar é bom
Mas dói

Pedras vão rolar
Choram serviçais
Vão se espatifar
Vitrais

Tomba o refletor
Ardem camarins
Cai no bastidor
A atriz

Descarrila o trem
O pilar cedeu
Vai morrer meu bem
E eu

Num jardim fugaz
De espirais sem fim
Eu corria atrás
De mim

O homem se distrai
Dorme em boa fé
Sua sombra sai
A pé

Mas
Foi uma ilusão
Uma insensatez
Há que pôr o chão
Nos pés

Cecília

Quantos artistas
Entoam baladas
Para suas amadas
Com grandes orquestras
Como os invejo
Como os admiro
Eu, que te vejo
E nem quase respiro
Quantos poetas
Românticos, prosas
Exaltam suas musas
Com todas as letras
Eu te murmuro
Eu te suspiro

Eu, que soletro
 Teu nome no escuro
 Me escutas, Cecília?
 Mas eu te chamava em silêncio
 Na tua presença
 Palavras são brutas
 Pode ser que, entreabertos
 Meus lábios de leve
 Tremessem por ti
 Mas nem as sutis melodias
 Merecem, Cecília, teu nome
 Espalhar por aí
 Como tantos poetas
 Tantos cantores
 Tantas Cecílias
 Com mil refletores
 Eu, que não digo
 Mas ardo de desejo
 Te olho
 Te guardo
 Te sigo
 Te vejo dormir

Choro bandido

Mesmo que os cantores sejam falsos como eu
 Serão bonitas, não importa
 São bonitas as canções
 Mesmo miseráveis os poetas
 Os seus versos serão bons
 Mesmo porque as notas eram surdas
 Quando um deus sonso e ladrão
 Fez das tripas a primeira lira
 Que animou todos os sons
 E daí nasceram as baladas
 E os arroubos de bandidos como eu
 Cantando assim:
 Você nasceu para mim
 Você nasceu para mim

Mesmo que você feche os ouvidos
 E as janelas do vestido
 Minha musa vai cair em tentação
 Mesmo porque estou falando grego
 Com sua imaginação
 Mesmo que você fuja de mim
 Por labirintos e alçapões
 Saiba que os poetas como os cegos
 Podem ver na escuridão
 E eis que, menos sábios do que antes
 Os seus lábios ofegantes

Hão de se entregar assim:
 Me leve até o fim
 Me leve até o fim

Mesmo que os romances sejam falsos como o nosso
 São bonitas, não importa
 São bonitas as canções
 Mesmo sendo errados os amantes
 Seus amores serão bons

Como um samba de adeus

Quanto tempo
 Mina d'água do meu canto
 Manso
 Piano e voz
 Vento
 Campo
 Dentro
 Antro
 Onde reside o lamento
 Preto
 Da minha voz
 Tanto
 Tempo
 Como nunca mais, eu penso
 Como um samba de adeus
 Com que jeito acenar
 O meu lenço
 Branco
 Quanto tempo
 Pode durar um espanto
 Onde lançar a voz
 Tempo
 Tanto

De volta ao samba

Pensou que eu não vinha mais, pensou
 Cansou de esperar por mim
 Acenda o refletor
 Apure o tamborim
 Aqui é o meu lugar
 Eu vim
 Fechou o tempo, o salão fechou
 Mas eu entro mesmo assim
 Acenda o refletor
 Apure o tamborim
 Aqui é o meu lugar
 Eu vim

Eu sei que fui um impostor
 Hipócrita querendo renegar seu amor
 Porém me deixe ao menos ser
 Pela última vez o seu compositor
 Quem vibrou nas minhas mãos
 Não vai me largar assim
 Acenda o refletor
 Apure o tamborim
 Preciso lhe falar
 Eu vim
 Com a flor
 Dos acordes que você
 Brotando cantou pra mim
 Acenda o refletor
 Apure o tamborim
 Aqui é o meu lugar
 Eu vim
 Eu era sem tirar nem pôr
 Um pobre de espírito ao desdenhar seu valor
 Porém meu samba, o trunfo é seu
 Pois quando de uma vez por todas
 Eu me for
 E o silêncio me abraçar
 Você sambará sem mim
 Acenda o refletor
 Apure o tamborim
 Aqui é o meu lugar
 Eu vim

Fantasia

E se, de repente
 A gente não sentisse
 A dor que a gente finge
 E sente
 Se, de repente
 A gente distraísse
 O ferro do suplício
 Ao som de uma canção
 Então, eu te convidaria
 Pra uma fantasia
 Do meu violão

Canta, canta uma esperança
 Canta, canta uma alegria
 Canta mais
 Revirando a noite
 Revelando o dia
 Noite e dia, noite e dia
 Canta a canção do homem
 Canta a canção da vida

Canta mais
 Trabalhando a terra
 Entornando o vinho
 Canta, canta, canta, canta
 Canta a canção do gozo
 Canta a canção da graça
 Canta mais
 Preparando a tinta
 Enfeitando a praça
 Canta, canta, canta, canta
 Canta a canção de glória
 Canta a santa melodia
 Canta mais
 Revirando a noite
 Revelando o dia
 Noite e dia, noite e dia

Lábia

Mas nem cantor incendiário
 Ataca à queima-roupa a canção
 Há sempre um tempo, um batimento
 Um clima que a introduz
 Que nem abelha ronda a flor
 Que nem dá voltas ao redor
 Da lâmpada, ao redor da lâmpada
 O bicho-da-luz

Nem pode à meia-noite
 Abrir um sol a pino de supetão
 Nas noites em câmara lenta
 Espero por meu bem
 Lábia, flor do bem-me-quer
 Lábia que adoça a boca de mulher
 Dom de mulher
 Que os homens têm

Palavras de virar cabeça
 Meu amado vai usar
 Palavras como se elas fossem mãos
 Tantos rodeios
 Pra enfim me roubar
 Coisas que dele já são

Mas nem uma mulher em chamas
 Cede o beijo assim de antemão
 Há sempre um tempo, um batimento
 Um clima que a seduz
 E eis que nada mais se diz
 Os olhos se reviram para trás
 E os lábios fazem juz

Lola

Sabia
 Gosto de você chegar assim
 Arrancando páginas dentro de mim
 Desde o primeiro dia

Sabia

Me apagando filmes geniais
 Rebobinando o século
 Meus velhos carnavais
 Minha melancolia

Sabia

Que você ia trazer seus instrumentos
 E invadir minha cabeça
 Onde um dia tocava uma orquestra
 Pra companhia dançar

Sabia

Que ia acontecer você, um dia
 E claro que já não me valeria nada
 Tudo o que eu sabia
 Um dia

Lua Cheia

Ninguém vai chegar do mar
 Nem vai me levar daqui
 Nem vai calar minha viola
 Que desconsola, chora notas
 Pra ninguém ouvir

Minha voz ficou na espreita, na espera
 Quem dera abrir meu peito
 Cantar feliz
 Preparei para você uma lua cheia
 E você não veio
 E você não quis

Meu violão ficou tão triste, pudera
 Quisera abrir janelas
 Fazer serão
 Mas você me navegou
 Mares tão diversos
 E eu fiquei sem versos
 E eu fiquei em vão

Morro Dois Irmãos

Dois Irmãos, quando vai alta a madrugada
 E a teus pés vão-se encostar os instrumentos

Aprendi a respeitar tua prumada
E desconfiar do teu silêncio

Penso ouvir a pulsação atravessada
Do que foi e o que será noutra existência
É assim como se a rocha dilatada
Fosse uma concentração de tempos

É assim como se o ritmo do nada
Fosse, sim, todos os ritmos por dentro
Ou, então, como uma música parada
Sobre uma montanha em movimento

Olha, Maria

Olha, Maria
Eu bem te queria
Fazer uma presa
Da minha poesia
Mas hoje, Maria
Pra minha surpresa
Pra minha tristeza
Precisas partir

Parte, Maria
Que estás tão bonita
Que estás tão aflita
Pra me abandonar
Sinto, Maria
Que estás de visita
Teu corpo se agita
Querendo dançar

Parte, Maria
Que estás toda nua
Que a lua te chama
Que estás tão mulher
Arde, Maria
Na chama da lua
Maria cigana
Maria maré

Parte cantando
Maria fugindo
Contra a ventania
Brincando, dormindo
Num colo de serra
Num campo vazio
Num leito de rio
Nos braços do mar

Vai, alegria
 Que a vida, Maria
 Não passa de um dia
 Não vou te prender
 Corre, Maria
 Que a vida não espera
 É uma primavera
 Não podes perder

Anda, Maria
 Pois eu só teria
 A minha agonia
 Pra te oferecer

Renata Maria

Ela era ela era ela no centro da tela daquela manhã
 Tudo o que não era ela se desvaneceu
 Cristo, montanhas, florestas, acácias, ipês

Pranchas coladas na crista das ondas, as ondas suspensas no ar
 Pássaros cristalizados no branco do céu
 E eu, atolado na areia, perdia meus pés

Músicas imaginei
 Mas o assombro gelou
 Na minha boca as palavras que eu ia falar
 Nem uma brisa soprou
 Enquanto Renata Maria saía do mar

Dia após dia na praia com olhos vazados de já não a ver
 Quietos como um pescador a juntar seus anzóis
 Ou como algum salva-vidas no banco dos réus

Noite na praia deserta, deserta, deserta daquela mulher
 Praia repleta de rastros em mil direções
 Penso que todos os passos perdidos são meus

Eu já sabia, meu Deus
 Tão fulgurante visão
 Não se produz duas vezes no mesmo lugar
 Mas que danado fui eu
 Enquanto Renata Maria saía do mar

Uma canção inédita

Dentro do seu coração
 Guarde esta canção inédita
 Que num cantinho intocado
 Será pra sempre inédita
 Pode tudo consumir

O tempo que passa feroz
Mas esta valsa há de deixar pra nós

Fiz uma canção discreta
Só para você
Ninguém pode saber da letra
Que você lê

A música você desfruta
Os ouvintes não
Penetra a orelha e sai por outra
Cada refrão

Se outro amor surgir um dia, a valsa perde o ar
Definha
Mas se você descabeladamente me esperar
Sozinha no breu
Pé ante pé
Abra aos poucos o coração
E deixe
Ecoar nossa canção
E feche

Venha ouvir a valsa oca
Em primeira mão
Que a luva distraída toca
No violão

O público não acredita
Crítico não crê
Na inédita canção escrita
Só pra você

Se você beijar um outro, pode se partir
A valsa
Mas se roendo-as-unhasmente me quiser ouvir
Descalça no breu
Pé ante pé
Abra o peito bem devagar
E deixe
Sete notas a vibrar
E feche

Guarde numa caixa preta
A tímida canção
No fundo falso da gaveta
Do coração

É valsa pra se ouvir por dentro
Pra se ouvir a sós

Pra não se dissipar ao vento
Com minha voz

Com minha voz

Com minha voz

Com minha voz

Uma palavra

Palavra prima

Uma palavra só, a crua palavra

Que quer dizer

Tudo

Anterior ao entendimento, palavra

Palavra viva

Palavra com temperatura, palavra

Que se produz

Muda

Feita de luz mais que de vento, palavra

Palavra dócil

Palavra d'água pra qualquer moldura

Que se acomoda em balde, em verso, em mágoa

Qualquer feição de se manter palavra

Palavra minha

Matéria, minha criatura, palavra

Que me conduz

Mudo

E que me escreve desatento, palavra

Talvez, à noite

Quase-palavra que um de nós murmura

Que ela mistura as letras que eu invento

Outras pronúncias do prazer, palavra

Palavra boa

Não de fazer literatura, palavra

Mas de habitar

Fundo

O coração do pensamento, palavra