

# “A canção segue a pedir por ti”: A dor da perda nas canções de Chico Buarque

“The Song Keeps on Begging for You”: The Pain of Loss in the Songs by Chico Buarque

## Hêmille Perdigão

Universidade Federal do Paraná (UFPR) |

Curitiba | PR | BR

hrsperdigao@yahoo.com.br

<http://orcid.org/0000-0002-7832-5572>

**Resumo:** Este texto traz uma leitura de três canções de Chico Buarque cujo eu lírico é feminino: “Pedaço de mim” (1977), “Atrás da porta” (1972) e “Olhos nos olhos” (1976). O objetivo é analisar os recursos linguísticos e musicais usados pelo artista brasileiro para expressar a dor da perda em suas composições. Para isso, são comparadas as rimas empregadas na canção sobre a perda de um filho e as rimas empregadas nas canções sobre o término de um relacionamento conjugal. O texto apresenta, também, a comparação entre a canção que tematiza o momento da descoberta da perda pelo eu lírico e as canções que abrangem um intervalo temporal mais extenso desde a perda. A conclusão é que, contrariando o que propõe Freud em seu texto *Recordar, repetir e elaborar*, nas três canções de Chico Buarque analisadas, a elaboração da perda se dá através de repetições, seja das rimas, dos acordes ou de frases inteiras. Ademais, é possível concluir que as canções favorecem o esquecimento do trauma pelo eu lírico, em uma espécie de concessão de descanso àquela que sofreu, deixando que a música expresse suas dores.

**Palavras-chave:** perda; repetição; esquecimento.

**Abstract:** This text presents a reading of three songs by Chico Buarque in which the self lyric is female: “Pedaço de mim” (1977), “Atrás da porta” (1972) and “Olhos nos olhos” (1976). The goal is to analyze the Linguistic and Musical strategies used by the Brazilian artist in order to express the pain of loss in his compositions. This work compares the rhymes used in the song about the loss of a son and the ones used in the song about breaking up. The text also presents a comparison among the song about the exact moment of discovering the loss by the lyric self and the songs that cover a long time lag since the loss. The conclusion is that, in contrast to what Freud proposes in his text *Remember, repeat, working through*, in these three songs by Chico Buarque, the working through the loss happens by repeating: in the rhymes, in the chords or in complete sentences. Furthermore, it is possible to conclude that the songs are in favor to the oblivion of the trauma by the lyric self, in a kind of concession of rest to the woman who suffered in order to let the Music express her pains.

**Keywords:** Loss; Repetition; Oblivion.



Reviver  
Tudo o que sofreu  
Porto de desesperança e lágrima  
Dor de solidão  
[...]  
A canção segue a pedir por ti

(*Lágrimas do Sul* – Milton Nascimento)

Te conhecer foi saber o melhor  
Na alma dessa mulher  
Atrás da voz do cantor  
[...]  
Dói de tanto medir a distância  
Saber que não vou te tocar  
Além da lembrança

(*No céu com diamantes* – Beto Guedes)

## Introdução

Chico Buarque é um músico brasileiro cuja obra se destaca por potencializar o papel do artista de se colocar no lugar de outrem. Em função disso, ele é capaz de compor e interpretar, com exímia sensibilidade, canções que versem sobre e/ou traduzam sentimentos resultantes de situações distintas, muitas das quais ele sequer viveu. É o caso, por exemplo, das canções cujo eu lírico é feminino. Sobre isso, comenta Adélia Bezerra de Meneses: “Diz Baudelaire que o Poeta dispõe do privilégio de ser ao mesmo tempo ele próprio e o outro. E eu especificaria: ou outra. É assim que nas canções de Chico Buarque emerge a fala da mulher, de uma perspectiva, por vezes, espantosamente feminina” (Meneses, 2001, p. 20).

Neste texto, analisarei três canções de Chico Buarque nas quais há um eu lírico feminino lidando com situações de perda. A primeira é “Pedaco de mim” (1977), cujo eu lírico feminino é uma mãe que perdeu o filho. A segunda, “Atrás da porta” (1972), em que o eu lírico é uma mulher sofrendo pelo término de um relacionamento amoroso. Por fim, a canção “Olhos nos olhos” (1976) traz um eu lírico feminino que passou por um término há algum tempo e alega ter superado. Analisando essas três canções, discutirei a música de Chico Buarque como uma alternativa de *favorecimento* ao esquecimento, em contraste ao pensamento psicanalista de *oposição* ao esquecimento.

## Canção amiga

Eu preparo uma canção  
Em que minha mãe se reconheça  
Todas as mães se reconheçam  
E que fale como dois olhos

(*Canção amiga* - Carlos Drummond de Andrade)

A canção “Pedaço de mim” foi composta por Chico Buarque em 1977 para a peça “Ópera do Malandro”, de 1978, e lançada no álbum “Chico Buarque”, também de 1978. Sobre essa canção, comentam Amílcar Bezerra e Patrícia Barcelos:

Seus personagens são reais: conhecida como Zuzu Angel, Zuleika Angel Jones (1921-1976) foi uma brasileira de classe média, estilista de moda reconhecida internacionalmente. Seu filho, Stuart Angel, militante político de esquerda, desapareceu em 1971 na cidade do Rio de Janeiro. Segundo testemunhas, em depoimentos à recente investigação conduzida pela Comissão Nacional da Verdade, constam em arquivos da Aeronáutica documentos que provam que Stuart teria sido morto dois dias depois de seu desaparecimento. O paradeiro do corpo jamais foi descoberto, mas houve testemunho de que haveria sido atirado em alto-mar. Narrativas e documentos reunidos em reportagens, exposições, livros, filmes, acervos digitais afirmam que Zuzu procurou incessantemente o filho na época do desaparecimento e depois conduziu investigações sobre o seu paradeiro. Organizou protestos, divulgou a história em cartas para intelectuais, artistas, políticos e militares, vestiu negro em eventos e gritou em tribunais. Morreu em abril de 1976 em um acidente de carro provocando suspeitas de que tenha ocorrido em decorrência de uma sabotagem, hipótese também endossada por testemunho (Barcelos; Bezerra, 2020, p. 882).

Em uma entrevista concedida a Angélica Sampaio, da Rádio do Centro Cultural São Paulo, em 1985, Chico comenta sua relação com Zuzu Angel:

Eu conheci muito a Zuzu. Ela foi uma mulher que durante anos depois da morte do filho não fez outra coisa senão se dedicar a denunciar os assassinos do filho, a reivindicar o direito de saber aonde é que estava o corpo dele. Ela ia de porta em porta mesmo. E lá em casa ela ia com muita frequência, como em outras casas também. Ela sabia, inclusive, das ameaças que pairavam sobre ela e dizia que tinha certeza que se alguma coisa acontecesse com ela a culpa seria dos mesmos assassinos do filho, que ela citava nominalmente. Na manhã do dia em que aconteceu o acidente com ela, ela tinha estado lá em casa e deixado as camisetas que ela fazia, gravadas com aqueles anjinhos que eram a marca dela, para as minhas três filhas. Aquilo me chocou muito. Ela passava em casa quase semanalmente, mostrando os relatórios todos do trabalho que ela estava fazendo aqui e nos Estados Unidos - porque afinal, o pai do Stuart era americano - então ela tinha contato com senadores americanos, inclusive alguns dos quais me lembro até hoje, como o Frank Church, o Mondale, que era um dos senadores com quem ela contava - nunca contou com o Reagan, evidentemente... Ela tinha, inclusive, na lista dela, uma relação das posições políticas dos senadores e tinha até alguns “ultraconservativos” (ultra-conservadores) que por se tratar de um filho de cida-

vão americano, eram simpáticos ao clamor de mãe dessa mulher. Ela chegou a entregar a documentação ao Kissinger pessoalmente, se não me engano, no Hotel Sheraton, quando ele esteve aqui. Clandestinamente ela furou o bloqueio e, um pouco depois, lhe entregou uma pasta com os documentos todos que ela tinha e distribuía entre as pessoas em que confiava, gostava. Ela morreu um pouco depois disso (Buarque, 1985).

Mesmo alguém que não saiba essas informações sobre o caso dos Angel e sua relação com “Pedaço de mim” consegue perceber que o eu lírico da canção é uma mãe cujo filho morreu. Passemos à leitura dos versos:

Oh, pedaço de mim  
Oh, metade afastada de mim  
Leva o teu olhar  
Que a saudade é o pior tormento  
É pior do que o esquecimento  
É pior do que se entrevar

Oh, pedaço de mim  
Oh, metade exilada de mim  
Leva os teus sinais  
Que a saudade dói como um barco  
Que aos poucos descreve um arco  
E evita atracar no cais

Oh, pedaço de mim  
Oh, metade arrancada de mim  
Leva o vulto teu  
Que a saudade é o revés de um parto  
A saudade é arrumar o quarto  
Do filho que já morreu

Oh, pedaço de mim  
Oh, metade amputada de mim  
Leva o que há de ti  
Que a saudade dói latejada  
É assim como uma figada  
No membro que já perdi

Oh, pedaço de mim  
Oh, metade adorada de mim  
Leva os olhos meus  
Que a saudade é o pior castigo  
E eu não quero levar comigo  
A mortalha do amor  
Adeus  
(Buarque, 1977).

Ao longo de toda a canção, há um revezamento entre a voz feminina de Zizi Possi e a voz masculina de Chico Buarque. Sendo o tema a dor sentida pela mãe em função da perda de um filho, esse revezamento dá, à canção, o papel de encenação da situação. A primeira estrofe é cantada por Zizi Possi, cuja voz representa o chamado da mãe. Já a segunda estrofe é cantada por Chico Buarque, cuja voz masculina representaria a resposta do filho a tal chamado. O revezamento se mantém até que, por fim, na última estrofe, ambos cantam juntos. O fim do revezamento seria a encenação do fim da separação entre mãe e filho. Na verdade, tanto a resposta da voz masculina do filho em estrofes alternadas quanto a união das vozes feminina e masculina na estrofe final são uma encenação de um desejo da mãe, a qual é, na verdade, o único eu lírico de toda a canção. As respostas em voz masculina e a união das vozes ao final são um consolo, em forma de encenação musical, criado por Chico para uma mãe que sofreu tanto com a morte do filho – e, conseqüentemente, com o seu silenciamento definitivo – a ponto de desejar nunca o ter parido. Isso se confirmará na análise da letra da canção.

É possível notar que as estrofes são pequenos ciclos: há a repetição de palavras, de rimas e, também, uma repetição melódica. Em função disso, para a análise, farei uma reconfiguração da canção, agrupando os versos que compõem essa ciclicidade.

Agrupando, a princípio, os dois primeiros versos de cada estrofe, temos:

Oh, pedaço de mim  
Oh, metade *afastada* de mim  
Oh, pedaço de mim  
Oh, metade *exilada* de mim  
Oh, pedaço de mim  
Oh, metade *arrancada* de mim  
Oh, pedaço de mim  
Oh, metade *amputada* de mim  
Oh, pedaço de mim  
Oh, metade *adorada* de mim<sup>1</sup>

Nos dois primeiros versos das cinco estrofes, transcritos acima, temos quase a repetição total das mesmas frases cinco vezes, com exceção apenas dos adjetivos – transcritos em itálico – que se diferem, formando a sequência “afastada”, “exilada”, “arrancada”, “amputada” e “adorada”.

É intrínseca ao primeiro adjetivo, “afastada”, a ideia de distância, porém, não são intrínsecas a ele as ideias de violência e de obrigatoriedade. O mesmo não é válido para os adjetivos subsequentes, “exilada” e “arrancada”; este associado a um conceito de distanciamento obrigatório e violento, aquele, com o de distanciamento obrigatório, apenas. Embora ambos os adjetivos, “exilada” e “arrancada”, remetam a uma separação obrigatória, ainda não é possível deduzir que a parte perdida pertence ao corpo do eu lírico. O exílio, geralmente, se refere a uma outra pessoa que se distancia obrigatoriamente, e algo arrancado ainda pode ser externo ao corpo. Já o adjetivo “amputada”, do verso subsequente, abriga os significados dos adjetivos anteriores, de obrigatoriedade e violência, com o acréscimo semântico de ser algo que faz parte do corpo do eu lírico. Percebemos, então, uma evolução, a cada adjetivo, de um distanciamento voluntário até um distanciamento involuntário,

---

<sup>1</sup> Grifos meus.

doloroso e violento de uma parte do próprio corpo. Embora no primeiro verso de todas as cinco estrofes o eu lírico repita que o interlocutor é um pedaço de si, no segundo verso de cada estrofe não há uma repetição, mas sim, um movimento progressivo, rememorando um distanciamento do interlocutor: a princípio voluntário, depois obrigatório, depois obrigatório e violento, para, por fim, assumir, no adjetivo “amputada”, ser o interlocutor, de fato, um pedaço de si.

Quando a distância passa a envolver a violência e a obrigatoriedade, logo, a impossibilidade de ser suprimida, surge a assunção do sentimento pelo pedaço de si através do adjetivo “adorada”. Para além do movimento dos adjetivos, a quinta estrofe da canção corresponde ao já comentado fim do revezamento das vozes feminina e masculina, de Zizi Possi e de Chico Buarque, respectivamente. Dessa forma, o adjetivo “adorada” marca não apenas a declaração do sentimento, mas também, um reencontro da parte que está distanciada desde o início do poema, e tal encontro se dá através da harmonia das vozes de Chico e Zizi. É como se a tomada de consciência da grandeza do sentimento que aquela parte carrega trouxesse a necessidade de recuperação dela, de supressão das distâncias.

Mas qual seria a distância a ser suprimida? A meu ver, seriam *distâncias* – no plural – a serem suprimidas, pois o eu lírico da canção rememora como a distância se modificou ao longo dos anos e, também, quando passou a ser irreversível. Assim, levando em conta que a canção tem, como eu lírico, uma mãe cujo filho foi morto, podemos pensar que esses primeiros versos de cada estrofe rememoram os vários tipos de distanciamento vividos na relação entre mãe e filho. O primeiro, voluntário, foi o nascimento, a que poderia ser atribuído o adjetivo “afastada”, por ainda possibilitar o contato quando desejado. O segundo, obrigatório, representado pelo adjetivo “exilada”, corresponde ao desaparecimento do filho. O terceiro distanciamento, obrigatório e violento, cujo adjetivo é “arrancada”, marca a violência sofrida pelo filho. Nesse terceiro distanciamento, a mãe sente a violência, antecipando o que fica explícito no quarto distanciamento, representado pelo adjetivo “amputada”, em que o eu lírico assume que o filho era, na verdade, uma parte do seu próprio corpo. Pensando na realidade de Zuzu Angel, o parto é a separação do corpo do filho para dar início à vida dele; é um *afastamento*, para usar o substantivo abstrato correspondente ao adjetivo escolhido por Chico Buarque. É, geralmente, algo esperado ansiosamente pelas mães durante a gestação, todavia, o exílio de seu filho trouxe a nova realidade de que ele não poderia voltar para perto; foi como tê-lo arrancado de perto de si, violentamente. Por fim, o amputamento marca uma reaproximação do filho a um estágio anterior ao seu nascimento, quando ele ainda era parte do corpo da mãe. Com isso, aquele afastamento, que pareceu normal no nascimento, que foi desejado pela mãe grávida, passa a ser questionado. A brevidade da canção é emprestada ao tempo que decorreu desde o nascimento do filho até a definitiva separação dele pelos ditadores, de modo que o nascimento, algo natural e desejado, se iguala à violenta separação que culminou em sua morte. A mãe rememora o parto e passa a vê-lo como um momento de violento amputamento. A canção condensa essa rememoração, e os versos finais assinalam a mudança da concepção do que foi o parto, que deixa de ser uma lembrança da alegre chegada do bebê para ser a lembrança de uma prévia da morte do filho. Em função disso, a mãe deseja se unir ao filho, tê-lo em si, e, por conseguinte, o último adjetivo não remete a nenhuma separação, mas sim a uma declaração de sentimento, o que nos faz pensar em um sucesso na supressão das distâncias através de uma regressão à gestação.

Agrupemos, agora, os terceiros versos de cada estrofe:

Leva o teu olhar  
Leva os teus sinais  
Leva o vulto teu  
Leva o que há de ti  
Lava os olhos meus

Analisando o agrupamento dos terceiros versos, temos um movimento semelhante ao que analisamos no agrupamento dos dois primeiros, e, também, na análise do revezamento das vozes de Chico e Zizi. Primeiro, um afastamento sem violência, marcado pelo substantivo “olhar”, que transmite a ideia de uma distância que ainda permite enxergar o outro. Em seguida, o substantivo “sinais” nos faz pensar em alguém que pode estar longe do olhar, ou seja, um distanciamento maior, tendo em vista a definição de sinais como “o que serve de advertência ou possibilita conhecer ou prever algo”. Levando em conta que, na canção, esse verso completa o vocativo “Oh, metade exilada de mim”, podemos pensar que, estando o outro obrigatoriamente afastado, havia, por parte do eu lírico, constantes previsões do retorno, em uma angustiante expectativa.

No terceiro verso do agrupamento, o substantivo “vulto” faz referência a alguém que é visto com dificuldades, assinalando que a distância é tão prolongada que a imagem do interlocutor não está mais nítida na memória do eu lírico. No quarto verso, há um pedido para que o que restou do outro seja levado, em um desejo de se livrar da constante angústia de esperar pelo retorno de sua imagem nítida. Por fim, no último verso, há um pedido do eu lírico para que aquele ser lave seus olhos. Nesse verso, a pessoa que estava distante torna-se parte do corpo do eu lírico. Se no agrupamento dos dois primeiros versos há uma movimentação que culmina na lembrança da gestação, em que a pessoa perdida pelo eu lírico é trazida de volta para si, o mesmo acontece no agrupamento dos terceiros versos, em que o ente perdido é referido como uma corrente de lágrimas, capaz de lhe lavar os olhos. A diferença entre os dois agrupamentos feitos por mim é que, naquele formado pelos dois primeiros versos, é trabalhada a *supressão da distância* até o retorno da gestação. Já no agrupamento dos terceiros versos das estrofes, o que é trabalhado é a *perda da visão* do interlocutor, que culmina em uma necessidade de ter os olhos lavados por ele, já que não é mais possível vê-lo, e, por fim, sequer lembrar de seu rosto. De certa forma, o movimento dos terceiros versos, assim como o dos dois primeiros, relembra um retorno à gestação, ao momento anterior ao parto, uma vez que, antes do nascimento do filho, a mãe não consegue ver seu rosto, apenas imaginá-lo. Com isso, percebemos que o agrupamento dos dois primeiros versos da canção compõe um movimento de retorno à gestação através da supressão da distância, enquanto o agrupamento dos terceiros versos da canção compõe um movimento de retorno à gestação através da perda progressiva da capacidade de ver o filho.

Analisemos, agora, o agrupamento formado pelos versos derradeiros de cada estrofe:

Que a saudade é o pior tormento  
É pior do que o esquecimento  
É pior do que se entrevar

Que a saudade dói como um barco

Que aos poucos descreve um arco  
E evita atracar no cais

Que a saudade é o revés de um parto  
A saudade é arrumar o quarto  
Do filho que já morreu

Que a saudade dói latejada  
É assim como uma fisgada  
No membro que já perdi

Que a saudade é o pior castigo  
E eu não quero levar comigo  
A mortalha do amor  
Adeus

Temos, aqui, uma sequência de três versos iniciais com definições da saudade – “a saudade é o pior tormento”; “a saudade é o revés de um parto” e “a saudade é o pior castigo” – intercalada por dois versos iniciais com descrições da dor da saudade – “a saudade dói como um barco/ que aos poucos descreve um arco/ e evita atracar no cais” e “a saudade dói latejada/ É assim como uma fisgada/No membro que já perdi”. Conforme já comentado anteriormente, na canção “Pedaço de mim”, há um revezamento das vozes de Zizi Possi e Chico Buarque. Fazendo o agrupamento dos últimos versos de cada estrofe, foi possível perceber que a voz feminina de Zizi canta as definições da saudade, ao passo que a voz masculina de Chico canta as descrições da dor. O feminino define; o masculino sente. Uma possível explicação para essa configuração está na definição de *chora* semiótica da psicanalista Julia Kristeva (1982, p. 12-13). Segundo a autora, o período após o nascimento de um ser humano é denominado *chora* semiótica, um estágio de “interdependência corporal” entre a mãe e a criança, no qual “sorrisos compartilhados, choro e ritmos abstratos, sons e toques da interação simbólica entre mãe e criança configuram um espaço, sem interior ou exterior” e “que apenas depois vai se tornar o espaço demarcado entre o eu e o outro”<sup>2</sup> (Becker-Leckrone, 2005, p. 28)<sup>3</sup>. Kristeva explica que a *chora* semiótica se configura em função de o nascimento ser uma separação violenta do corpo da mãe, que faz com que o objeto viva, inicialmente, em uma luta paradoxal entre o desejo de se reconhecer como sujeito e

<sup>2</sup> Tradução própria.

<sup>3</sup> No original: “According to Kristeva, the infant’s intimations of self emerge from a multiplicity of bodily sensations not limited to specular recognition in the mirror. She proposes the concept of the *semiotic chora* – an “asymbolic realm that is also not reducible to Lacan’s categories of the imaginary or the real” – which *precedes* and *exceeds* the workings of the mirror stage. [...] a pre-symbolic dimension to signification that is bodily and drive-motivated and that lacks the defining structure, coherence, and spatial fixity implied by Lacan’s formulation. Bodily interdependence, shared smiles, crying and the abstract rhythms, sounds and touches of the symbolic mother-child interaction set up and intimate a space, without interior or exterior, that Kristeva calls the “semiotic *chora*”. [...] Chronologically and logically long before the “mirror stage”, the newborn’s laughter is “a joy without words”, an early creation of the space (the “riant spaciousness”) that will only later become the demarcated space between self and other, or between the self and the illusion of the self in mirror stage” (Becker-Leckrone, 2005, p. 28).



o desejo de voltar para o corpo materno<sup>4</sup> (Kristeva, 1982, p. 12-13). Segundo Kristeva, para os bebês, a *chora* é ultrapassada na aquisição da linguagem, uma passagem significativa no autorreconhecimento que é precedida pela tristeza<sup>5</sup> (Kristeva, 1998, p. 14-15). Na canção de Chico Buarque, apenas a mãe é o eu lírico. Para processar o silêncio do filho pela morte, a mãe relembra o silêncio de quando ele ainda era parte dela. Isso explica o porquê de a voz feminina cantar as definições da saudade, ao passo que a voz masculina canta apenas a dor: o filho, parte masculina, sente, mas não consegue falar, pois, estando em uma *chora* semiótica, ainda está em um momento anterior à aquisição de linguagem. Os sentimentos do filho e os da mãe se confundem, pois mãe e filho se sentem como um só, e a mãe, com sua capacidade oratória, define os sentimentos do luto da separação dos corpos, que é comum a ambos. Dessa forma, a própria configuração da canção – de a voz masculina sentir enquanto a voz feminina é capaz de definir – remete a esse período em que mãe e filho se confundem, o que está em acordo com o movimento de retorno à gestação proposto pela letra e pela harmonia. Ademais, nas definições em voz feminina, surge a da saudade como o revés do parto, em consonância com a defesa deste texto, de que o processo pelo qual passa o eu lírico é de experimentar a sensação de retorno à gestação, ou seja, algo inverso ao parto, que faça com que o filho retorne para dentro do ventre da mãe. A saudade é definida, também, como uma arrumação do quarto, ato comum às gestantes quando na expectativa da chegada de um filho.

Por fim, os versos derradeiros da última estrofe, e, naturalmente, da canção, interrompem a sequência de definições para marcar um afastamento. O último verso, em uma só palavra, “Adeus”, é uma despedida. Todavia, apesar do conteúdo de afastamento da letra da canção, os versos derradeiros da última estrofe são cantados em duas vozes. Além disso, os três primeiros versos da última estrofe, conforme comentado nas análises do primeiro e do segundo agrupamento, marcam o ápice de uma aproximação, do retorno à união gestacional entre mãe e filho. Em uma primeira leitura, pode parecer haver uma discrepância entre o verso final da canção e os versos finais dos agrupamentos feitos por mim, esses em uma aproximação, aquele em uma despedida definitiva. Contudo, a despedida é, na verdade, uma recusa ao parto, que, embora tenha permitido à mãe ver o rosto do filho e ocupar o quarto que ela arrumou durante meses, também impôs, a ela, entregar o filho para a morte. Dessarte, o conjunto dos versos da canção representa uma opção pelo retorno à gestação, em uma recusa daquela separação que o eu lírico sabe que resultará na morte precoce de seu filho. Se, na vida, o afastamento natural do filho resultou em sua morte, a canção permite uma recusa a tal afastamento, com o desfecho em um revés de parto. O manto que cobriria o filho recém-nascido, na visão do eu lírico, se torna uma “mortalha de amor”, expressão que ainda mantém o amor da recepção de um filho e acrescenta a morte; mais uma vez, em uma supressão de todo o tempo que decorreu entre o parto e a morte do filho quando jovem.

Em seu livro *O que vemos, o que nos olha*, Didi-Huberman propõe uma dissociação entre o visível e o tangível:

reapresentar e inverter ironicamente velhíssimas proposições metafísicas ou mesmo místicas, que ver só se pensa e só se experimenta em última instância na experiência do tocar. “Precisamos nos habituar”, escreve Merleau-Ponty, “a

<sup>4</sup> Tradução própria.

<sup>5</sup> Tradução própria.

pensar que todo visível é talhado no tangível [...] Como se o ato de ver acabasse sempre pela experimentação tátil de um obstáculo erguido diante de nós, obstáculo talvez perfurado, feito de vazios [...] devemos fechar os olhos para ver quando o ato de ver nos remete, nos abre a um vazio que nos olha, nos concerne e, em certo sentido, nos constitui (Didi-Huberman, 2018, p. 30-31).

A proposta de Didi-Huberman é justamente o que temos na canção de Chico Buarque: o processamento da perda do filho tem início com a menção ao olhar: “Oh, metade de mim/ [...] Leva o meu olhar”. Inicialmente, já na primeira estrofe, há uma recusa do olhar, o que evolui, nas estrofes subsequentes, para a ausência da visão, primeiro com a percepção do filho apenas por sinais, depois, com a expectativa de regresso do filho de um exílio e, por fim, com a ausência de visão da feição do filho proporcionada pela gestação. Na canção, a percepção da perda e, imediatamente, a elaboração da perda, têm, como ponto de partida, o olhar, e, como ponto de chegada, uma espécie de cegueira por opção, em que a mãe opta por apenas imaginar o filho e o sentir dentro de si, em detrimento de vê-lo e tocá-lo. Ela prefere a expectativa da gestação, e abre mão de tê-lo em seus braços, de receber seu olhar filial sobre si. Em acordo com as palavras de Didi-Huberman, a mãe da canção de Chico fecha os olhos para ver o filho e, assim, impede a tragédia futura de sofrer a sua morte:

“fechemos os olhos pra ver” – pode igualmente, e sem ser traída, penso, ser revirada como uma luva a fim de dar forma ao trabalho visual que deveria ser o nosso quando pousamos os olhos sobre o mar, sobre alguém que morre ou sobre uma obra de arte. *Abrimos os olhos para experimentar o que não vemos*, o que não mais veremos – ou melhor, para experimentar o que não vemos com toda a evidência (a evidência visível) de perda. Sem dúvida, a experiência familiar do que vemos parece na maioria das vezes dar ensejo a um *ter*; ao ver, a modalidade do visível torna-se inelutável – ou seja, voltada a uma questão de *ser* – quando ver é sentir que algo inelutavelmente nos escapa, isto é: quando ver é perder. Tudo está aí (Didi-Huberman, 2018, p. 34).

A frase final da citação acima coincide com a conclusão da mãe, na canção de Chico: ver o filho é perdê-lo, uma vez que a dor da morte fê-la suprimir o tempo decorrido entre o seu nascimento e a sua morte na ditadura militar brasileira. O primeiro olhar do filho, que, normalmente, é belo para a mãe puérpera, passa a ser, para a mãe enlutada da canção, algo trágico, pois lembra o momento em que o filho deixou de estar a uma distância segura para estar a uma distância de morte.

## Canto latino

Quando a morte é vivida  
E o corpo vira semente  
De outra vida aguerrida  
Que morre mais lá na frente

(Canto latino - Milton Nascimento)

Vimos, até aqui, que a perda de um filho, em “Pedaço de mim”, de Chico Buarque, é processada como um regresso à gestação, quando a mãe não via, nem tangia, nem ouvia o filho. A canção é composta pela repetição de ciclos não idênticos: a cada ciclo, algo se modifica. Ao final, temos uma grande mudança: a mãe fugiu da sua dor com um imaginário retorno à gestação que não terminará com o nascimento e separação do filho. É importante ressaltarmos que o luto da mãe da canção de Chico destoa do luto da mãe Zuzu Angel na realidade; somente na canção há esse silêncio: até o fim da vida, Zuzu não se calou quanto à morte do filho, com investigações e denúncias, em uma incessante e incansável busca por justiça que foi interrompida por um novo crime, dessa vez, com sua morte planejada em um falso acidente automobilístico.

Nos estudos de memória, a fala é oposta ao esquecimento, ao passo que o silêncio contribui para o esquecimento. Lacan explica que “o inconsciente é esse capítulo de minha história marcado por um branco ou ocupado por uma mentira: é o capítulo censurado” (Lacan, 2020, p. 24) que “se resolve inteiramente numa análise de linguagem, porque ele próprio é estruturado como uma linguagem, [...] ele é linguagem cuja fala deve ser libertada” (Lacan, 2020, p. 124). Aleida Assmann também apresenta a fala como um dos tipos de estabilizadores da recordação, que são “mecanismos internos à memória que se opõem à tendência geral ao esquecimento, e que tornam determinadas recordações mais inesquecíveis do que as que prontamente nos escapam” (Assmann, 2018, p. 268). Isso significa que, ao conversar com as pessoas sobre um fato do passado, mesmo que não compreendendo totalmente os fundamentos de suas falas, a pessoa consegue, aos poucos, burlar a “tendência ao esquecimento”. Fora da canção, a fala incessante de Zuzu foi, até o final, uma resistência ao esquecimento da tragédia do filho. Embora inspirada na história dos Angel, a canção de Chico Buarque propõe uma versão díspar: na qual, diante do luto, a mãe opta, na última estrofe, por esquecer tudo o que houve e retornar ao silêncio e à cegueira da gestação; na qual a mãe, ciclo após ciclo, acaba por, finalmente, retornar ao estágio em que nunca tinha visto o filho e nem ouvido sua voz, mas ainda o tinha como parte de si. “Nietzsche elogia, como se sabe, a força do esquecimento como a capacidade de se proteger das próprias lembranças resistentes e disseminadas” (Assmann, 2018, p. 72). Se a fala é um estabilizador da recordação, a canção de Chico se torna uma espécie de estabilizador do esquecimento, em que o cantor, como artista, protege essa mãe “das próprias lembranças resistentes e disseminadas”, e dá a ela a alegria do esquecimento e da cegueira.

Adélia Meneses comenta o emudecimento de Zuzu pela repressão: “E é por isso que Zuzu Angel também encontrará a morte: terá também a sua voz emudecida pela repressão. Mas depois que ela se cala, quando também ela ‘já não pode mais cantar’, seu canto é continuado pelo canto do Poeta. A Poesia eterniza seu protesto” (Meneses, 2001, p. 57). De fato,

o emudecimento dessa mulher, durante a ditadura militar brasileira, foi através de uma repressão, de uma violência. Já o que Chico propõe, em sua canção, é um silenciamento voluntário, de uma mãe que opta por sequer ouvir a voz do filho, por sequer conhecer seu rosto, pois ela mesma se decide pelo silêncio em seu “Adeus”.

Após o “Adeus” do último verso da canção, as vozes de Chico e Zizi se silenciam, mas a harmonia do desfecho é a mesma da introdução; o acorde final da música é o mesmo que antecede a entrada da voz de Zizi no início da canção. A repetição da harmonia ao final está em acordo com a repetição dos cinco pequenos ciclos da canção, a saber, as cinco estrofes. Porém, a repetição da harmonia após o “Adeus” do eu lírico marca a transferência, à Música, da responsabilidade de continuar esses ciclos de elaboração dos traumas, seja o de Zuzu ou os de quem for. Mesmo quando o artista se cala, a Música permanece e recomeça; o que parece o fim daquela canção é, na verdade, a possibilidade de início de uma outra canção; não necessariamente pelas vozes de Zizi e Chico, nem necessariamente sobre as dores dos Angel; a Música permanece independentemente do artista e das vidas que lhe serviram de inspiração. Assim, toda a violência do emudecimento de Zuzu é retirada por Chico: o emudecimento vem em acordes harmônicos que se repetem e se prolongam até um melódico esquecimento.

## Caso de amor

Vou levando todo sentimento  
Que pra ti guardei, juntei, somei  
Nos momentos em que conhecemos  
O mais desregrado, entusiasmado  
Caso de amor que se pode viver

(*Caso de amor* – Milton Nascimento).

Em outra canção, Chico Buarque traz outra mulher que sofre a dor da perda, porém, não pela morte de um filho, mas sim pelo fim de uma relação amorosa. Trata-se da canção “Atrás da porta”, de 1972, lançada no álbum “Chico e Caetano juntos e ao vivo”:

Quando olhaste bem nos olhos meus  
E o teu olhar era de adeus  
Juro que não acreditei  
Eu te estranhei  
Me debrucei  
Sobre teu corpo e duvidei  
E me arrastei e te arranhei  
E me agarrei nos teus cabelos  
No teu peito (Nos teus pelos)\*  
Teu pijama  
Nos teus pés

Ao pé da cama  
Sem carinho, sem coberta  
No tapete atrás da porta  
Reclamei baixinho

Dei pra maldizer o nosso lar  
Pra sujar teu nome, te humilhar  
E me vingar a qualquer preço  
Te adorando pelo avesso  
Pra mostrar que inda sou tua  
Só pra provar que inda sou tua...

\* verso original vetado pela censura (Buarque, 1972).

O eu lírico da canção é uma mulher que está passando pelo término de uma relação amorosa, e, nesse momento, diante da decepção, ao invés de se desvincular, ela se sente como uma só com o amado. Tal situação é explanada por Freud em seu texto *Luto e Melancolia*:

Havia uma escolha de objeto, uma ligação da libido a certa pessoa; por influência de uma *real ofensa ou decepção* vinda da pessoa amada, ocorreu um abalo nessa relação de objeto. O resultado não foi o normal – a libido ser retirada desse objeto e deslocada para um novo –, e sim outro, que parece requerer várias condições para se produzir. O investimento objetal demonstrou ser pouco resistente, foi cancelado, mas a libido livre não foi deslocada para outro objeto, e sim recuada para o Eu. Mas lá ela não encontrou uma utilização qualquer: serviu para estabelecer uma *identificação* do Eu com o objeto abandonado. Assim, a sombra do objeto caiu sobre o Eu, e a partir de então este pôde ser julgado por uma instância especial como um objeto, o objeto abandonado. Desse modo a perda do objeto se transformou numa perda do Eu, e o conflito entre o Eu e a pessoa amada, numa cisão entre a crítica do Eu e o Eu modificado pela identificação (Freud, 2010a, p. 180-181).

Comparando a forma como Chico Buarque trabalha, em seus versos, os dois tipos de perda, a saber, a perda de um filho pela morte e a perda de um cônjuge pelo rompimento da relação, algumas diferenças são notáveis, desde os tempos verbais empregados. Em “Pedaço de mim”: há verbos no presente do imperativo, direcionados àquele que foi perdido; a decisão pela junção dos dois corpos, na estrofe final, acontece depois de ter havido uma separação voluntária anteriormente; o tempo em que a canção se passa acaba sendo longo, pois o eu lírico regride para a gestação em função de o filho ter atingido a fase adulta, ou seja, o tempo da canção acaba por coincidir com os anos de vida do filho; as estrofes são pequenos ciclos da canção em que palavras e até frases inteiras se repetem. Já em “Atrás da Porta”: os verbos são majoritariamente no pretérito perfeito do indicativo; não há separação voluntária, apenas a separação desejada por uma das partes, ou seja, jamais houve a percepção do corpo do outro como separado; o tempo da canção é breve, cobrindo apenas o intervalo da reação da mulher à notícia da separação; as palavras não se repetem durante toda a canção, exceto nos dois versos finais.

De todas as diferenças apontadas acima, talvez a mais relevante seja a questão do tempo da canção. O fato de “Atrás da porta” ser uma canção que se passa no breve intervalo de tempo da recepção da notícia da separação pela mulher e o fato de “Pedaço de mim”

ser uma canção que se passa em um longo tempo decorrido na tentativa de elaboração do trauma desde o recebimento da notícia da morte do filho por uma mãe nos dizem muito sobre as estratégias poéticas de Chico para cada um dos casos. Para melhor embasamento da discussão, convém trazer outra canção de perda, porém uma em que já se passou um intervalo maior de tempo desde a descoberta da separação até o presente da canção. Trata-se da música “Olhos nos olhos”, lançada no álbum *Meus caros amigos*, de 1976:

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

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

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

Quando talvez precisar de mim  
'Cê sabe que a casa é sempre sua, venha sim  
Olhos nos olhos, quero ver o que você diz  
Quero ver como suporta me ver tão feliz  
(Buarque, 1976).

A canção “Olhos nos olhos” parece até uma continuação de “Atrás da porta”; poderia ser o mesmo eu lírico da canção anterior, porém alguns anos após o término. O eu lírico feminino narra o processo de superação do término de um relacionamento amoroso, rememorando o quão grande foi o sofrimento no momento inicial e comparando tal sofrimento à felicidade atual. Apesar de o discurso da canção ser de um suposto sucesso em elaborar a perda, a canção apresenta mais repetições ainda que “Pedaço de mim”, contando até com estribilho, repetição das estrofes e repetição de frases inteiras, como “Quando você...” e “Olhos nos olhos, quero ver...”. É notável que ainda há, da parte do eu lírico, um desejo amoroso pelo ser perdido, que lhe parece ser uma parte de si, ou seja, não houve, de fato, uma solução do problema: a identificação do eu lírico com o objeto amado persiste; todavia, já houve um afastamento da pessoa, uma possível separação do lar. Se, como Kristeva defende, após o nascimento o bebê está em uma indefinição entre ter pertencido ao corpo da mãe e ter um corpo próprio, na separação do casal, o eu lírico de “Atrás da porta”, ao mesmo tempo que maldiz a situação de casal em que estava antes, ainda se sente pertencente ao homem. Com isso, a indefinição da separação dos casais se assemelha à da separa-

ção de corpos do parto; no entanto, com uma desvantagem: na relação conjugal, optar por regressar ao momento anterior à separação não significa retornar a quando houve a coincidência entre “ver e perder”, mas significaria retornar a um período em que se via o ente diariamente sem o perder. A junção dos corpos da mãe e do filho significa a ausência de visão, e, por conseguinte – do ponto de vista de Didi-Huberman – a inexistência do início da perda. A junção dos corpos de dois enamorados significa a visão constante, o que torna mais difícil, para o indivíduo que estiver nessa “*chora pós-término*”, regressar ao estágio anterior, caso a pessoa amada não consinta. Em outras palavras, é possível para uma mãe que perdeu o filho regressar a quando o filho era apenas imaginado e nunca visto, pois estava dentro de si, mas é mais difícil para essa mãe imaginar uma vida depois da perda do filho. Por outro lado, para uma mulher abandonada pelo marido, é difícil imaginar que regressou ao estágio anterior, em que o via todos os dias, sendo mais conveniente ir ao estágio posterior, em que não o vê mais e/ou vê outros homens. Justamente por isso, a elaboração da perda, no caso de relacionamento conjugal, aparece com uma passagem ao estágio seguinte à separação, e a elaboração da perda de um filho aparece como uma regressão ao estágio anterior à separação.

Outro ponto importante de discussão é como Chico trabalha o olhar nessas três canções. Como vimos, em *Pedaço de mim*, o eu lírico pede ao ente perdido: “Leva o teu olhar”, ou seja, ela abdica do primeiro olhar do filho recém-nascido a fim de evitar a dor que viria depois. Em “Atrás da porta”, o sofrimento da perda também é impulsionado pelo olhar: “Quando olhaste bem nos olhos meus/ E o teu olhar era de adeus”. Em *Olhos nos olhos*, o olhar aparece já no título da música de superação, para mostrar a coragem do eu lírico, para quem tal ato não causa mais dor. Retomando Didi-Huberman, se “ver é perder”, a capacidade de olhar nos olhos é a capacidade de lidar com a perda. O eu lírico, ao invés de recusar o olhar, o deseja, como quem aceita que ver é perder, porque, afinal, decidiu perder mesmo. Todavia, nessa aceitação, é possível intuir uma falsa superação, pois o momento do rompimento é rememorado na canção mais de uma vez, na repetida oração subordinada: “Quando você me deixou, meu bem”. Paira, também, uma ansiosa expectativa de uma segunda oportunidade de ter os olhos nos olhos do homem, expressa nas frases “Quando talvez precisar de mim” e “Quando você me quiser rever”. Até mesmo o título “Olhos nos olhos”, repetido em todas as estrofes, indica um ensaio para o momento do reencontro. Isso permite a conclusão de que, na verdade, a situação do eu lírico da canção não é a superação da perda, mas sim, um processo de ensaios constantes da superação.

## Torno a repetir

Torno a repetir, meu amor, ai, ai, ai  
Torno a repetir, meu amor, ai, ai, ai  
Torno a repetir, meu amor, ai, ai, ai  
Torno a repetir, meu amor, ai, ai, ai

*(Torno a repetir – Caetano Veloso).*

O momento de recepção da notícia da perda é poetizado, por Chico Buarque, com diferenças nas escolhas das rimas nas três canções. Em “Pedaço de mim” (1977), na primeira estrofe, temos a rima AABCCA e, nas seguintes, AABCCB, com exceção dos dois derradeiros versos da última estrofe:

Oh, pedaço de mim A  
Oh, metade afastada de mim A  
Leva o teu olhar B  
Que a saudade é o pior tormento C  
É pior do que o esquecimento C  
É pior do que se entrevar A

Oh, pedaço de mim A  
Oh, metade exilada de mim A  
Leva os teus sinais B  
Que a saudade dói como um barco C  
Que aos poucos descreve um arco C  
E evita atracar no cais B

Oh, pedaço de mim A  
Oh, metade arrancada de mim A  
Leva o vulto teu B  
Que a saudade é o revés de um parto C  
A saudade é arrumar o quarto C  
Do filho que já morreu B

Oh, pedaço de mim A  
Oh, metade amputada de mim A  
Leva o que há de ti B  
Que a saudade dói latejada C  
É assim como uma figada C  
No membro que já perdi B

Oh, pedaço de mim A  
Oh, metade adorada de mim A



Leva os olhos meus B  
Que a saudade é o pior castigo C  
E eu não quero levar comigo C  
A mortalha do amor D  
Adeus B

Em “Olhos nos olhos” (1976), a mesma rima – AABCCB – reaparece no estribilho, e as demais rimas são emparelhadas, AABB:

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

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

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

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

Já em “Atrás da porta” (1972), há rimas misturadas e rimas internas em uma primeira longa estrofe:

Quando olhaste bem nos olhos meus A  
E o teu olhar era de adeus A  
Juro que não acreditei B  
Eu te estranhei B  
Me debrucei B  
Sobre teu corpo e duvidei B  
E me arrastei *b* e te arranhei B  
E me agarrei *b* nos teus cabelos C  
Nos teus pelos C  
Teu pijama D  
Nos teus pés E  
Ao pé da cama D  
Sem carinho, *f* sem coberta  
No tapete atrás da porta G  
Reclamei *b* baixinho *f*

Somente na segunda e última estrofe, aparecem rimas emparelhadas e externas:

Dei pra maldizer o nosso lar A  
Pra sujar teu nome, te humilhar A  
E me vingar a qualquer preço B  
Te adorando pelo avesso B  
Pra mostrar que inda sou tua C  
Só pra provar que inda sou tua... C

É interessante notar a relação entre as rimas e o tempo decorrido desde a perda. Em “Pedaço de mim”, as rimas emparelhadas prevalecem, em uma repetição que coincide com o processo de rememoração do ente perdido ao longo dos anos. As rimas são interrompidas apenas por duas palavras nos últimos versos: “amor” e “adeus”, que marcam o momento em que o eu lírico opta por esquecer o que aconteceu, ou seja, opta pelo esquecimento do trauma para se imaginar grávida daquele que, na realidade, já morreu. Em “Olhos nos olhos”, uma canção de anúncio da superação de uma perda ocorrida há algum tempo, prevalece a rima emparelhada, havendo até mesmo um estribilho e a repetição das estrofes. Ao contrário do eu lírico de “Pedaço de mim”, o eu lírico de “Olhos nos olhos” permanece em suas repetições, o que vai contra a letra da canção, na qual o eu lírico anuncia uma superação que a própria repetição da canção contradiz. Em “Atrás da porta”, uma canção do exato momento da perda, as rimas se repetem inicialmente, mas se tornam confusas a partir da palavra “duvidei”, não sendo mais nem rimas emparelhadas nem rimas externas. A melodia, nesse ponto, se torna crescente e decrescente em um curto intervalo, com notas uma oitava acima e, logo em seguida, uma oitava abaixo na mesma estrofe. Dessarte, a dificuldade de passar pelos ciclos de elaboração da perda fica explícita, representada na complexidade melódica. Na segunda estrofe, é deduzível que a separação de fato ocorreu, que o eu lírico já está em um outro momento, reportando às pessoas o fim da relação. O início da aceitação do fim do término seria a maldição do lar e a humilhação da pessoa amada, com desejos de vingança. Nesse momento, reaparecem as rimas emparelhadas. Com isso, percebemos, nas canções de Chico, a associação entre a repetição das rimas e a tentativa de elaboração do trauma após um intervalo de tempo.

Freud explana, em seu texto “Recordar, repetir, elaborar”, que a repetição é característica de um analisando, de alguém em tratamento psicanalítico:

Se nos detemos nesse último tipo para caracterizar a diferença, é lícito afirmar que o analisando não recorda absolutamente o que foi esquecido e reprimido, mas sim o atua. Ele não o reproduz como lembrança, mas como ato, ele o repete, naturalmente sem saber que o faz (Freud, 2010b, p. 149).

Enquanto ele permanecer em tratamento, não se livrará desta compulsão de repetição; por fim compreendemos que este é seu modo de recordar

[...]

Devemos estar preparados, portanto, para o fato de que o analisando se entrega à compulsão de repetir, que então substitui o impulso à recordação [...] o analisando repete em vez de lembrar (Freud, 2010b, p. 150-151).

A explanação de Freud se aplica às canções de Chico Buarque. Em “Pedaço de mim”, a opção por esquecimento se dá concomitantemente à repetição das rimas, e, também, concomitantemente à repetição: 1) do vocativo “Oh pedaço de mim”, 2) do verbo “Leva” e 3) de orações subordinadas explicativas iniciadas por “Que a saudade”. O desfecho da canção, com a interrupção da rima, coincide com a decisão de esquecer tudo o que aconteceu, abdicar da possibilidade de ver o filho e estagnar no momento anterior ao seu nascimento. Do ponto de vista psicanalítico, a decisão pode parecer muito distante de uma cura, sendo, na verdade, uma entrega à enfermidade. O que Chico faz, nessa canção, é assumir o papel do artista de dar, àqueles que sofrem, o descanso do esquecimento.

O esquecimento, *combatido* pela psicanálise com o objetivo de cura, é *escolhido* na canção de Chico Buarque com o objetivo de descansar as mulheres que sofrem, e, com essa finalidade, ele utiliza as repetições. Para Freud, esse processo de repetição é típico de um analisando, ou seja, é algo temporário até se chegar a um outro ponto, o da cura. Esse período, para Freud, seria o de uma piora temporária:

A reconciliação com o reprimido que se manifesta nos sintomas é assim preparada desde o início, mas também se admite uma certa tolerância para o estado enfermo. Se esta nova relação com a doença torna mais agudos os conflitos e faz sobressaírem sintomas até então indistintos, não é difícil consolar o doente com a observação de que isto é uma piora necessária e passageira, e que não se pode liquidar um inimigo que está ausente ou não está próximo o bastante (Freud, 2010b, p. 152).

Nas canções de Chico, a repetição é o estágio ao qual o eu lírico chega, e o esquecimento é sua dádiva. Não se trata de uma piora temporária para uma cura; trata-se, na verdade, de uma opção por um confortável esquecimento, em um caminho reverso ao da psicanálise. Dessarte, o ponto de chegada para o eu lírico será a repetição e o esquecimento, sem almejar o ponto de chegada da cura dos psicanalistas.

## **E não vai parar mais**

Não para de doer  
E não vai parar mais  
Nem de vez em quando vai sarar  
Me xinga me deixa me cega  
Mas vê se não esquece de voltar

(*Dona Olímpia* – Milton Nascimento)

Mencionei, anteriormente, que o acorde final de “Pedaço de mim” coincide com o que antecede a entrada da voz de Zizi Possi no início da canção, marcando uma ciclicidade. Em “Olhos nos olhos”, após o fim da participação da voz de Chico na canção, a melodia permanece e não há um acorde final; o som vai apenas se tornando mais baixo. Ambos os recursos utilizados nas canções de elaboração da perda mostram uma ausência de um ponto

final; isso em canções que, conforme já exposto neste texto, apresentam muitas repetições. Assim, a repetição se dá em menor escala, nos versos e nas estrofes, e, também, em uma maior escala, na ciclicidade da canção. Isso contraria o pensamento freudiano de conduzir um analisando a um outro ponto, em que ele não mais repita para fugir das recordações. As canções de Chico não levam o eu lírico a recordar para tratar e superar a perda; as canções dão ao eu lírico o descanso do esquecimento e a comodidade de permanecer em repetição, uma vez que as ações humanas são limitadas e, para além das gritos de dores de cada um, há algo maior que permanece: a Música.

No documentário “Chico: artista brasileiro”, o próprio Chico discorre sobre sua relação com a psicanálise e seu ponto de vista acerca da composição das canções sobre perda:

Eu tenho várias, muitas, muitas, muitas canções falando de amor, falando do encontro, da perda, da falta, etc e tal. Mas isso não tem necessariamente nada a ver com a minha vida, com a minha biografia. Na verdade, não tem. O que acontece, muitas vezes, é que depois de... Há coisas na sua vida que estão em uma sombra, que você meio que não quis encarar, ou que você não quis saber, e que mais adiante você percebe que elas estão ditas, estão sabidas numa música. Fez uma música sem saber muito o porquê, e tal, e que pode até falar de perda, de separação, de grandes tristezas e tal, mas que você não tinha consciência disso quando você escreveu a música. Anos depois, você associa claramente, ou quase claramente, a criação da música com um momento difícil da sua vida, que você não quis encarar na hora e tal. Isso é um trabalho de quase, vamos dizer, de psicanálise; uma coisa que se você tivesse o psicanalista, você levaria aquilo para a sessão. Eu, aliás, tentei fazer psicanálise umas três vezes. Nas três vezes eu entrei, eu estava com um problema de crise de criação. “Eu não consigo mais escrever nada! Eu não sei mais fazer música, eu não sei mais nada!”, aí ia para a análise e falava, falava. Quando eu começava a fazer a primeira música, eu ia embora, saía da psicanálise, me dava alta (Buarque *apud* Faria Jr, 2015).

O fato de Chico interromper as sessões de psicanálise para a escrita da música explica o porquê de as canções não almejem atingir um ponto final de resolução do problema, tendo, às vezes, o ponto final na ausência de um acorde de encerramento, ou numa melodia equivalente à introdução ou mesmo na repetição de rimas, palavras e até orações inteiras. O objetivo do método freudiano é tirar o paciente da repetição para que ele, finalmente, se recorde e, então, a cura se efetue. Como em sua própria vida, Chico, nas canções, interrompe o tratamento no momento da repetição e dá alta para todas as analisandas: para a mãe que perdeu o filho, para a mulher que se sentia pertencente ao marido, para a mulher que vive ensaiando o próximo encontro com o ex. Chico permite que essas mulheres optem ou por voltar ao estágio anterior ou por enganarem a si mesmas, alegando que passaram ao estágio seguinte; ele deixa que elas esqueçam que o filho nasceu, deixa que finjam que o fim do casamento não mais dói, deixa que se sintam grávidas do filho que já morreu. Chico traz a Música como descanso ao ser humano que, sinceramente, não consegue solucionar os traumas, consegue, apenas, repetir sem elaborar. Afinal, se a Música não se finda, por que findará, na Vida de cada ser, tudo o que a constitui: seus traumas, dores, desejos de regresso e esquecimento? Bem, se isso tudo não se finda, que as humanas mulheres de Chico possam, ao menos durante o intervalo de tempo de alguns compassos, descansar de suas dores, com o consolo de que, em seu silencioso descanso, “a canção segue a pedir” por cada uma delas.

O que as canções de Chico nos ensinam é que a participação humana é limitada e temporária, de modo que os gritos de dores se calam, as vozes dos artistas de cada geração se silenciam, mas a Música se mantém, oferecendo introduções para que outros cantem as suas próprias dores, tal como aconteceram, ou as dores de outrem, tal como seria melhor que tivessem acontecido.

## Referências

- ASSMANN, A. *Espaços da recordação: formas e transformações da memória cultural*. Tradução de Paulo Soethe. Campinas, Editora da UNICAMP, 2018.
- BARCELOS, A.; BEZERRA, P. Cantando a dor do outro: o caso Zuzu Angel e a canção como testemunho na obra de Chico Buarque. *Revista Eletrônica de Comunicação, Informação e Inovação em Saúde* (Reciis), v. 14, n. 4, Rio de Janeiro, 2020. Disponível em: <https://doi.org/10.29397/reciis.v14i4.2038>. Acesso em: 05 mar. 2024.
- BECKER-LECKRONE, M. *Julia Kristeva and Literary Theory*. New York: Palgrave Macmillan, 2005.
- BUARQUE, C. Atrás da porta. *Chico Buarque*. São Paulo, 1972. Disponível em: <http://www.chicobuarque.com.br/obra/cancao/189>. Acesso em: 12 maio 2023.
- BUARQUE, C. Olhos nos olhos. *Chico Buarque*. [S. l.], 1976. Disponível em: <http://www.chicobuarque.com.br/obra/cancao/156>. Acesso em: 12 maio 2023.
- BUARQUE, C. Pedaco de mim. *Chico Buarque*. [S. l.], 1977. Disponível em: <http://www.chicobuarque.com.br/obra/cancao/206>. Acesso em: 12 maio 2023.
- BUARQUE, C. Rádio do Centro Cultural São Paulo entrevista com Chico Buarque. [Entrevista concedida a] Angélica Sampaio. *Chico Buarque*. São Paulo, 1985. Disponível em: <http://www.chicobuarque.com.br/textos>. Acesso em: 16 maio 2023.
- CHICO: artista brasileiro. Direção de Miguel Faria Jr. Brasil, Sony Pictures, 2015. (100 minutos).
- DIDI-HUBERMAN, G. *O que vemos, o que nos olha*. Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Editora 34, 2018.
- FREUD, S. *Introdução ao narcisismo, ensaios de metapsicologia e outros textos*. Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2010a.
- FREUD, S. *Observações psicanalíticas sobre um caso de paranoia relatado em autobiografia: ("O caso Schreber")*: artigos sobre técnica e outros textos (1911-1913). Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2010b.
- KRISTEVA, J. *Powers of Horror: an essay on abject*. New York: Columbia University Press, 1982.
- KRISTEVA, J. *Visions Capitales : Arst et rituels de la décaptation*. Paris: Réunion des musées nationaux, 1998.
- LACAN, J. *Escritos*. Tradução de Vera Ribeiro. São Paulo: Editora Perspectiva, 2020.
- MENESES, A. B. de. *Figuras do feminino na canção de Chico Buarque*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2001.