

**“RITA”, DE CHICO BUARQUE
(E OUTRAS HISTÓRIAS FEMININAS DE DEVASTAÇÃO)¹**

Cilene Margarete Pereira²

RESUMO: A partir de um estudo de letras de sambas, Manoel Berlinck (1976) observa a predominância de três tipos de mulher, as quais ele chamou de “doméstica”, “onírica” e “piranha”, entendendo esta última como um agente de desorganização do mundo masculino e familiar. Este tipo feminino, que desestrutura e arrasa a vida masculina, se destaca como tema e preferência em canções em que figuram mulheres, entendidas, aqui, como construções ficcionais de seus compositores, ainda que se assentem no mundo real. Neste artigo, atendo-me na mulher construída por Chico Buarque em “Rita”, de 1965, samba gravado no primeiro álbum do compositor, *Chico Buarque de Hollanda*. Em “Rita”, Chico não só constrói uma figura feminina ambígua, como a faz por meio de um eu lírico construtor de discursos sobre o feminino, capaz de contar uma história de amor, deixando lacunas importantes, evidenciando que já, aqui, há um discurso que emoldura todos os outros, o do (compositor e eu lírico) malandro.

PALAVRAS-CHAVES: Chico Buarque, personagem feminina, malandro.

ABSTRACT: From a study regarding samba lyrics, Manoel Berlinck (1976) observes the predominance of three types of women, to whom he referred as “domestic worker”, “oniric” and “whore”, regarding the latter as an agent of the disorganization of the familiar and masculine world. This feminine type, which unstructures and razes the masculine world project, stands out as theme and preference in songs where women figure, here understood as fictional constructions by their composers, even though placed in the real world. In this study, I stick to the woman built by Chico Buarque in “Rita”, from 1965, a samba recorded in the composer’s first album. In “Rita”, Chico does not only build an ambiguous feminine figure, but also does it through the I lyrical constructor of discourses about the feminine, capable of telling a love story, leaving important gaps, evidencing that here there is already a discourse that frames all the others, the (composer’s and I lyrical’s) vagabond.

KEY-WORDS: Chico Buarque, feminine character; vagabond.

*Não me venha falar da malícia
De toda mulher
Cada um sabe a dor e a delícia
De ser o que é*
(Caetano Veloso, “Dom de iludir”)³

*Você me abandonou
Eu não vou chorar
Mas hei de me vingar*
(“Alberto Lonato, “Você me abandonou”)⁴

¹ Uma versão resumida deste texto foi preparada para o VII Encontro Tricordiano de Linguística e Literatura, de outubro de 2017.

² Doutora em Teoria e História Literária (UNICAMP); Docente do Programa de Mestrado em Letras e do Curso de Graduação em Letras da Universidade Vale do Rio Verde (UNINCOR). Líder do Grupo de Pesquisa Minas Gerais – Diálogos e autora dos livros *A assunção do papel social em Machado de Assis: uma leitura do Memorial de Aires* (2007), *Jogos e Cenas do Casamento* (2011), entre outros. E-mail: prof.cilene.pereira@unincor.edu.br

³ Canção do álbum *Totalmente demais*, lançado por Caetano Veloso em 1986.

⁴ Canção do álbum *Tudo azul*, da Velha Guarda da Portela, lançado em 2000.

Começo de conversa...

Em “Sossega leão! Algumas considerações sobre o samba como forma de cultura popular”, de 1976, o sociólogo Manoel Berlinck apresenta um “exame assimétrico de letras de sambas”, observando a predominância de três tipos de mulher, as quais ele chamou de “doméstica”, “piranha” e “onírica”. (BERLINCK, 1976, p. 102). A primeira corresponderia, segundo ele, “a uma determinada ordem social que se fundamenta na repetição e na padronização das ações sociais que são reguladas por normas institucionalizadas e que se expressam na domesticidade, [...] naquilo que se denomina de cotidiano” (BERLINCK, 1976, p. 103). Assim, essa figura feminina doméstica é aquela que regulariza as ações e a vida masculina, convergindo, muitas vezes, em uma representação quase materna. Conforme observei em outro texto, o samba “Ai, que saudades da Amélia”, de Mário Lago e Aaulfo Alves, de 1942, “expressa bem essa mulher centrada no lar e nos princípios da submissão, passividade e resignação em relação ao mundo ofertado pelo homem” (PEREIRA, 2013, p. 10). Vejamos a letra:

Nunca vi fazer tanta exigência
Nem fazer o que você me faz
Você não sabe o que é consciência
Não vê que eu sou um pobre rapaz
Você só pensa em luxo e riqueza
Tudo o que você vê, você quer
Ai, meu deus, que saudade da Amélia
Aquilo sim é que era mulher

Às vezes passava fome ao meu lado
E achava bonito não ter o que comer
Quando me via contrariado
Dizia: "meu filho, o que se há de fazer!"

Amélia não tinha a menor vaidade
Amélia é que era mulher de verdade

Acontece que Amélia, essa “mulher de verdade”, está “inscrita dentro de uma idealização que parece mitificá-la” (PEREIRA, 2013, p. 10), podendo ser compreendida como onírica, uma vez que ela é, conforme aponta Berlinck, uma “figura romântica e estereotipada” (BERLINCK, 1976, p. 112), sem relação com o mundo concreto.⁵

⁵ “A força dessa música é tanta que a palavra *Amélia* foi adotada no dicionário de Aurélio Buarque de Holanda com a única extraída da letra de uma canção popular. Segundo definição do dicionário, *Amélia* é a mulher que aceita toda sorte de privações e/ou vexames sem reclamar, por amor a seu homem” (CABRAL, 2009, p.13).

Não é por outra razão que o samba de Ataulfo e Lago, “se constrói pela ausência de Amélia [...] e pela afirmação de outro tipo feminino, que, sendo uma espécie de desdobramento contrário da doméstica (e da onírica), se constrói sob o signo da infidelidade e da traição” (PEREIRA, 2013, p. 10), entendidas aqui como sinônimos de desacordo com os ideais masculinos de submissão, abnegação, proteção, culturalmente construídos em torno da mulher.

Isso porque, segundo a historiadora Michelle Perrot, os discursos sociais sempre afirmaram a diferença entre os sexos, tratando-os como “duas espécies” dotadas de qualidades distintas e de aptidões específicas, nos quais “Os homens estão do lado da razão e da inteligência que fundam a cultura; a eles cabe a decisão, a ação e, conseqüentemente, a esfera pública. As mulheres se enraízam na Natureza; elas têm o coração, a sensibilidade, a fraqueza também” (PERROT, 2005, p. 268-269). Desse modo, se a mulher não se coloca do lado sentimental, evidenciando fragilidade emocional e destreza com os papéis domésticos, dos quais o ser mãe e esposa são fundamentais em sua trajetória existencial, ela pode se revelar “piranha”, isto é, uma desajustada da norma. [E aqui faço uma intervenção para explicar que o termo piranha é adotado, via classificação de Berlinck, para designar, por meio de um viés popular, o que podemos entender como uma mulher liberada de algumas convenções morais ligadas ao sexo e a certo padrão comportamental].

Nas palavras de Berlinck, a mulher “piranha” é aquela “que não tem contrato exclusivo com nenhum homem”, “**que controla e desorganiza as relações sociais** do homem gerando a ‘dor de cotovelo’, a desconfiança e reforçando a prática da malandragem”. (BERLINCK, 1976, p. 109, grifos meus). Não por acaso, parte de um discurso malandro (no samba) em torno da descrença no amor devota à mulher esta responsabilidade, visto que ela não seria digna de confiança. É assim que canta o eu lírico de “Infidelidade”, samba de Ataulfo Alves e Américo Seixas, de 1947:

Aquele que considera
O amor uma quimera
Vive longe do sofrer
Tem sempre os olhos enxutos
Crer no amor de dez minutos
Que nelas não deve crer

São falsas na maioria
É quando o homem confia
Em tudo que a mulher diz
Eis a traição consumada

Uma vida desgraçada
Um lar a mais infeliz

Gostei de uma linda criatura
Sem moral, sem compostura
Sem coração, sem pudor
E eu dono do negócio
Sem saber que havia um sócio
Na firma do nosso amor

Felizmente ainda alegre
Em saber-se que toda regra
Tem sempre a sua exceção
Não julgo todas por uma
Pode ser que haja alguma
Com pudor e coração

Na canção, por mais que o eu lírico afirme a recusa em julgar “todas por uma”, é com ironia que sugere como regra a existência da mulher infiel, ao dizer que “pode ser que haja alguma / com pudor e coração”. Para isso, Aaulfo e Américo se utilizam de um procedimento bastante comum nas canções de Aaulfo, o uso do ditado popular: “Felizmente ainda alegre / em saber-se que toda regra / tem sempre a sua exceção”.⁶

Essa classificação feminina (doméstica, piranha e onírica), bastante esquemática (mas um ponto de partida importante para se pensar a mulher em nossa música popular), foi retomada por outro sociólogo, Ruben Oliven, no texto “A mulher faz e desfaz o homem”, título que se associa ao samba de Aaulfo Alves e Roberto Martins, “A mulher faz o homem”, de 1941. Neste texto, Oliven, além de concordar com a tipologia proposta por Berlinck, observa que a mulher desempenha, no universo da nossa música popular, dois papéis principais e antagônicos:

[...] de representante do mundo da ordem – consubstanciado na instituição da família –, que funciona como agente do princípio da realidade... [...] [e em seu] polo oposto, na condição de amante, representa uma fonte potencial de prazer. Nesse caso, porém, é uma personagem perigosa: não estando inserida no mundo da ordem (na “família”), pode facilmente transformar-se em piranha (a analogia com um peixe extremante destrutivo é significativa) e, abandonando o homem, transformá-lo em otário – o reverso do malandro (OLIVEN, 1987, p. 57).

⁶ Isso ocorre, por exemplo, na canção “A mulher faz o homem”. Segundo observa Larissa Oliveira, esta canção “é construída, inicialmente, por meio da corruptela de um ditado bastante popular que diz ‘por trás de um grande homem há sempre uma grande mulher’, observando como a construção masculina se alicerça sobre uma figura feminina moralmente forte: ‘A mulher faz o homem / É o ditado que diz’ [...]. Tanto o verso inicial da canção (seu título) quanto o ditado popular citado acima mostram o poder da figura feminina sobre o homem a ponto de modificar-lhe a vida diretamente” (OLIVEIRA, 2015, p. 59)

Esses dois padrões femininos (partindo do pressuposto que a onírica não é real) estão inscritos no imaginário cultural do Ocidente, por meio do pensamento cristão, no qual figuraram com certa demasia duas imagens: “uma que, vinda de Paulo, concebia a mulher como um ser submisso ao marido, considerado este a ‘cabeça da mulher’; outra que a tratava como pérfida e demoníaca, pronta para o pecado e o adultério”, (PEREIRA, 2011, p. 51), conforme apontei em outro texto a partir das considerações do historiador Ronaldo Vainfas. (Cf. VAINFAS, 1986, p. 39).

Dentro do imaginário artístico, essa construção dicotômica da representação da mulher levou muitas vezes a dois estereótipos femininos, que podemos chamar de romântico e naturalista – sem que isso esteja apenas associado ao campo literário: “a mulher romântica altamente idealizada, etérea e espiritualizada, ou a Eva dominada pela densidade corporal, e por isso mesmo mais sujeita às tentações demoníacas ou aos impulsos fisiológicos”, resume o crítico literário Luiz Roncari (2007, p. 200-201). Nesse caso, essa idealização feminina estaria ligada a uma construção domesticada da mulher, encerrada no território da casa e presa a funções familiares.

O tipo feminino doméstico que organiza o mundo masculino e assegura a constituição da família torna-se um elemento de segurança, ensaiando a ideia não só de uma proteção maternal, como já sugerida na canção de Ataulfo e Mário, mas também de opressão e aniquilamento, como acontece em “Cotidiano”, canção de Chico Buarque, de 1971,⁷ na qual há a burocratização do amor, que se dá por meio da construção dessa mulher doméstica que “Todo dia [...] faz tudo sempre igual”, conforme observa o eu lírico da canção. Conforme já apontei em outro texto, essa

[...] repetição mimetiza as ações das personagens, sugerindo a mecanização de seus gestos. Enquanto a mulher parece se adequar à rotina, talvez esvaziada pela ausência do mundo público e de outras intervenções; o homem parece ‘quase sufocar’ diante, sobretudo, das ações femininas que gerenciam sua vida, oprimindo-o [...] (PEREIRA, 2016, p. 12).

Mas é justamente o contrário da mulher doméstica, aquela que destrutura e arrasa o projeto de vida masculino, como faz Rosa (personagem de Chico),⁸ que se destaca como tema e preferência em canções em que figuram mulheres, entendidas, aqui, como construções ficcionais de seus compositores, ainda que se assentem no mundo real.

⁷ Presente no álbum *Construção*, de 1971.

⁸ Refiro-me a canção “A Rosa”, de 1979, não gravada em disco do próprio Chico, segundo seu *Songbook*.

[Aqui, abro um parêntese: Se o cara que diz, em uma canção recente, que “quando teu coração suplicar/ ou quando teu capricho exigir/ largo mulher e filhos e de joelhos vou te seguir” – refiro-me, claro, à polemizada “Tua Cantiga”,⁹ não é o Chico real, mas um eu lírico construído na e para a canção por Chico, tampouco as mulheres que aparecem em sua obra o são. Aproveitando... é bom esclarecer que a arte, para ser arte, não pode (e não deve) se submeter a patrulhas ideológicas de qualquer espécie. Fecho o parêntese].

Vamos à Rita!

Neste artigo, depois dos preâmbulos necessários, atendo-me apenas a uma das mulheres construídas por Chico, “Rita”, de 1965, samba gravado no primeiro álbum do compositor, intitulado *Chico Buarque de Hollanda*, no qual se encontra a famosa foto dupla do compositor, ora triste, ora feliz.¹⁰



Figura 1: Capa do Álbum *Chico Buarque de Hollanda* (1966)

⁹ Do álbum *Caravanas*, de 2017.

¹⁰ Essa capa inaugura o que Tristão e Pereira identificaram como uma tradição capista na obra de Chico, “na qual o compositor aparece como ilustração principal de grande parte de seus discos” (TRISTÃO; PEREIRA, 2012, p. 8). Além disso, é justo lembrar a capado álbum tem feito a festa de usuários de redes sociais por meio da criação de vários “memes”. Disponível em: <https://www.sul21.com.br/jornal/os-50-anos-da-obra-prima-de-chico-buarque-que-virou-meme/>. Acesso em 10 de jan. 2017.

Só para lembrar, este disco já marca aspectos importantes da trajetória de Chico. Destaco dois: o tema da música, funcionando muitas vezes como elemento de harmonização e consciência coletivas (“Meu refrão”, “Sonho de um carnaval”, “Tem mais samba”, “A banda”, “Juca”, “Olé, olá”) e o social-político, explicitado na belíssima e sempre atual “Pedro pedreiro” (que pelo andar do país, vai esperar o trem eternamente!!!). A respeito desse elemento social, Adélia Bezerra de Meneses, em *Desenho mágico: poesia e política em Chico Buarque*, observa que a

[...] produção inaugural [do compositor] (do ano de [19]64 ou antes) se reveste da característica básica de um inegável comprometimento com o social, ora rendilhado de um romantismo juvenil, como é o caso de *Marcha para um Dia de Sol, Sonho de um Carnaval*, ora já com uma realização estética que lhe confere maturidade, como é o caso de *Pedro Pedreiro*. (MENESES, 1982, p. 18, grifos da autora)¹¹

Vejamos a letra de “Rita”:

A Rita levou meu sorriso
No sorriso dela
Meu assunto
Levou junto com ela
O que me é de direito
E 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
Meus pobres enganos
Os meus vinte anos
O meu coração
E além de tudo

¹¹ Ainda assim Meneses credita ao compositor um “lirismo nostálgico”, sobretudo em seus três primeiros discos, gravados nos anos de 1966, 1967 e 1968, destacando as canções “A banda”; “Realejo”; “Retrato em branco e preto”, “Lua cheia”, “Carolina”. (Cf. MENESES, 1982, p. 21): “[...] as canções dos primeiros discos de Chico revelam uma atitude básica que é a de *distanciamento*: o poeta se situa à margem da vida, vendo a Banda (e todas as outras metáforas para a comunhão entre os homens) passar. A grande marca será a da nostalgia: a ânsia pelo retorno a uma situação em que não haja dor, e em que as barreiras do individualismo possam ruir” (MENESES, 1982, p. 23, grifo da autora).

Me deixou mudo
Um violão

Em primeiro lugar, é justo observar que a canção “Rita” se apresenta por meio de uma estrutura narrativa.¹² Como praticante da canção popular, Chico busca uma compreensão mais imediata de seu ouvinte/leitor, uma vez que trabalha com categorias como enredo e personagem. A esse respeito, Ricardo Azevedo observa que

[...] os clichês, o vocabulário público e acessível, a gíria, o ditado, as frases feitas e a narratividade, assim como os temas da vida concreta e cotidiana, são utilizados recorrentemente nas letras de samba porque estas pretendem falar de perplexidades e emoções que sejam capazes de gerar identificação em todas as pessoas, independentemente de graus de instrução e classes sociais. (AZEVEDO, 2006, p. 17).

Se em um primeiro momento podemos avaliar este recurso narrativo como um elemento facilitador para o entendimento do ouvinte/leitor (ajudando até na memorização da canção); analisando com mais cuidado, veremos que “Rita” contém uma série de ambiguidades próprias de um texto polissêmico, como é o literário, necessitando, para uma compreensão mais complexa, não só dos elementos narrativos, mas de atenção a seu estado conotativo e à sua “performance”, pois, avalia Charles Perrone, existem aspectos das canções “que não aparecem na página impressa: flexões vocais, rima forçada de voz, onomatopeia, pronúncia, duração, entonações estranhas, pausas, etc.” (PERRONE, 1988, p. 13).

A personagem Rita é a mulher que “leva”, refletindo essa característica no uso incisivo da forma verbal “levou” sendo associada a inúmeros “bens” materiais, num primeiro momento (imagem de São Francisco, o disco de Noel, “seu retrato, seu trapo, seu prato”), evidenciando a cisão do casal e uma espécie de partilha não muito justa, segundo observa o eu lírico com ironia (“Que papel!”).

Pensando no tema separação, essa posição é contrária à da personagem masculina de “Trocando em miúdos”, de 1978,¹³ parceria com Francis Hime. Na canção, o eu lírico dispõe de todos os objetos da vida comum como forma de apagamento da figura feminina e preservação de sua “identidade”, após o término do relacionamento – não por acaso, o eu lírico não deixa com a mulher apenas dois objetos, um disco do Pixinguinha e um livro de

¹² Gilberto de Carvalho observa que o uso da “mini-stória ou o miniconto” seria uma das “dimensões características” da obra de Chico. O ensaísta aponta outras cinco: 1. o enfoque no marginalizado; 2. o cantar no feminino; 3. a mistura de elementos sócio-geo-rítmicos; 4. o dia especial; 5. a contradição. (Cf. CARVALHO, 1984, p. 21)

¹³ Presente no álbum *Chico Buarque*, de 1978.

poemas do Pablo Neruda, fazendo referência, com isso, à canção “Rita”. O rompimento amoroso se dá, no entanto, de maneira avassaladora para a personagem masculina, que parece empenhar um tom de tristeza bem diferente do eu lírico de “Rita”. Vejamos – a título de ilustração – a canção “Trocando em miúdos”:

Eu vou lhe deixar a medida do Bonfim
Não me valeu
Mas fico com o disco do Pixinguinha, sim?
O resto é seu
Trocando em miúdos, pode guardar
As sobras de tudo que chamam lar
As sombras de tudo que fomos nós
As marcas de amor nos nossos lençóis
As nossas melhores lembranças

Aquela esperança de tudo se ajeitar
Pode esquecer
Aquela aliança, você pode empenhar
Ou derreter
Mas devo dizer que não vou lhe dar
O enorme prazer de me ver chorar
Nem vou lhe cobrar pelo seu estrago
Meu peito tão dilacerado

Aliás
Aceite uma ajuda do seu futuro amor
Pro aluguel
Devolva o Neruda que você me tomou
E nunca leu
Eu bato o portão sem fazer alarde
Eu levo a carteira de identidade
Uma saideira, muita saudade
E a leve impressão de que já vou tarde

Comparativamente a “Rita”, “Trocando em miúdos” possui uma densidade muito maior, revelando um eu lírico bastante complexo diante do fim do relacionamento: transtornado, orgulhoso e resignado (não exatamente nesta ordem):

[...]
Mas devo dizer que não vou lhe dar
O enorme prazer de me ver chorar
Nem vou lhe cobrar pelo seu estrago
Meu peito tão dilacerado
[...]

Na canção, fica sugerida a imagem da mulher leviana, uma vez que o eu lírico já projeta a ideia de um “futuro amor”. Essa projeção marca de maneira evidente a oposição entre homem e mulher: enquanto este tem o “peito tão dilacerado”; aquela já é vista, em um

futuro bem próximo, com um novo amor, refazendo sua vida. Outro aspecto que marca a distinção entre os gêneros é o fato de que o eu lírico parece desprendido de tudo que diz respeito ao material e ao emocional, ao contrário do que ocorre com a personagem masculina na canção “Rita”, conforme veremos.

[...]
Trocando em miúdos, pode guardar
As sobras de tudo que chamam lar
As sombras de tudo que fomos nós
As marcas de amor nos nossos lençóis
As nossas melhores lembranças

Aquela esperança de tudo se ajeitar
Pode esquecer
Aquela aliança, você pode empenhar
Ou derreter
[...]

Eu bato o portão sem fazer alarde
Eu levo a carteira de identidade
Uma saideira, muita saudade
E a leve impressão de que já vou tarde

O trecho acima pode ser considerando o ponto mais dramático da canção “Trocando em miúdos”, quando o eu lírico revela, por meio de uma gradação ligada ao campo semântico amoroso, a destituição do relacionamento, finalizando com a imagem da aliança empenhada ou derretida e com o fechamento consciente do portão – selando a separação.

A canção “Rita” marca que mais que o ser amado, a personagem feminina é convertida numa espécie de musa inspiradora, que ao levar, no sorriso dela, o sorriso do eu lírico, leva também seu assunto, deixando-o mudo. É interessante apontar, no entanto, a ambiguidade dessa mulher musa, visto que esta, na “visão masculina”, é colocada, segundo observa Synval Beltrão Jr., no “campo do sagrado, abrangendo um endeusamento, uma adoração” porque tratada como “mulher ideal” (BELTRÃO Jr., 1993, p. 48).¹⁴ No caso da personagem da canção de Chico, isso não ocorre, ainda que possamos entendê-la, conforme a perspectiva do eu lírico, como musa, uma vez que Rita vai sendo caracterizada, na visão

¹⁴ E seu estudo, *A musa-mulher na canção brasileira*, Beltrano Jr. busca estudar a figura feminina a partir de três modelos (sintáticos): a mulher-predicado - a mulher como ser ideal; a mulher-sujeito - canções em que há um eu lírico feminino, que, ainda assim, apresenta um discurso masculino, ou por que escrita por homens ou por mulheres que persistem no discurso machista “infiltrado graças aos automatismos inconscientes e ao peso dos estereótipos” (BELTRÃO Jr., 1993, p. 15), marca de uma violência simbólica, conforme entendida por Bourdieu (2002); a mulher-objeto - originária de uma representação masculina que aponta para a “passagem da mulher-inspiração para a mulher-boêmia ou mulher-pecado” (BELTRÃO Jr., 1993, p. 95).

masculina, como uma mulher devastadora (em desacordo, portanto, com a imagem sacralizada da mulher). Essa construção se dá de forma gradativa e aliterativa em torno da forma verbal “levou”:

A Rita **levou** meu sorriso
[...]
Meu assunto
Levou junto com ela
O que me é de direito
[...]
Levou seu retrato, seu trapo, seu prato
[...]
(grifos meus)

No entanto, no início da segunda estrofe, o ato de levar praticado por Rita vai sendo, sutilmente, desconstruído pelo eu lírico, visto que contextualizado. Ele diz: “A Rita matou nosso amor / De vingança”. Estes versos, associados aos dois primeiros que abrem a canção (“A Rita levou meu sorriso / no sorriso dela”), propõem que o assassinato do amor tem uma causa, não apontada, mas sugerida pelo eu lírico. Isto é, a ação de Rita é impulsionada por algo que está fora dela, mas circunscrita em sua relação amorosa com o eu lírico.

Nesse caso, se a expressão “Que papel!” (primeira estrofe) marca a censura do eu lírico diante do que Rita “levou”; os versos que acenam para o sorriso da mulher ao abandonar o parceiro promovem uma espécie de ironia outra, como se concretizassem um dos elementos da vingança feminina que, só se dá, ao final, com o assassinato do amor e com a mudez do eu lírico. Assim, a canção (por meio de sua narratividade) promove um deslocamento ou rebaixamento da figura feminina: de musa (aquele que inspira o canto do eu lírico) ela passa a tirana (que emudece o eu lírico).

Tal perspectiva (dada pela vingança feminina), ainda que não mereça do eu lírico desenvolvimento (nem poderia merecer!!!), pontua algo que se pode acenar como uma outra transformação de Rita que, de mulher doméstica, capaz de confortar e dar segurança ao homem em seus “planos”, passa a ser aquela que “trai” ao “levar” seus planos, seus vinte anos e seu coração, sendo responsável, segundo faz crer o eu lírico, pela perda de sua inocência. Rita é, portanto, nessa leitura, aquela que promove uma espécie de “desromantização” masculina, levando o homem (quem sabe!!!) a um amadurecimento em torno do tema amoroso.

Na segunda parte da canção, a lista de objetos levados por Rita deixa a materialidade física para avançar sobre o campo subjetivo (planos, vintes anos, enganos, coração) até abarcar no que, em resumo, parece definir o eu lírico, a perda de sua capacidade de cantar:

[...]
E além de tudo
Me deixou mudo
Um violão

A perda da musa, de seu assunto (dos quais o sorriso dela é um dos), emudece seu próprio canto, levando a reconhecermos Rita, via a exposição um tanto atrapalhada do eu lírico, como um tipo feminino que destrói o homem, retirando dele tudo, até mesmo o poder do canto e da arte.

Voltando ao disco onde se encontra “Rita” e, portanto, a uma contextualização ainda maior da canção, é possível pensar que outros dois aspectos ressaltam na obra de Chico (e que compõem sua trajetória musical): a ambiguidade feminina e a voz malandra. Isso porque é o discurso masculino que emoldura a construção da mulher na canção e que, portanto, aciona apenas uma versão da história feminina, aquela que condiciona Rita ao papel de Eva moderna, que “mata” um amor devotado e ingênuo. (Estamos, aqui, em um primeiro efeito de sentido da canção, aquele que é dado pelo eu lírico, que podemos chamar de superfície do texto).

Para pensarmos um pouco mais sobre este eu lírico, construído também por Chico (não podemos nos esquecer de que ele é também uma criação ficcional), é preciso que pensemos nos detalhes da canção, justamente aqueles que parecem naturais e, portanto, não intencionais. O primeiro deles tem relação, conforme já aponte, com o sorriso de Rita ao matar o amor, como forma de vingança. A vingança é um ato punitivo, que responde a um ato praticado por outro. Em outros termos, o sorriso feminino resulta talvez da condição de desforra praticada pela mulher, que, sabendo-se também musa, reconhece o poder silenciador da separação.

Nesse caso (voltando ao eu lírico), a especulação que faço é dada pela canção, ou seja, retirada dos versos cantados pela personagem masculina que quer nos convencer da perfídia feminina, entendendo seu sorriso como fruto de uma essência que estaria em toda mulher. Como sabemos, este lugar comum é uma construção cultural sobre o ser feminino, que Caetano Veloso descortina muito bem em “Dom de iludir”, canção de 1982, na qual o eu lírico feminino afirma já de saída: “Não me venha falar da malícia / de toda mulher / Cada um

sabe a dor e a delícia / de ser o que é”. [Último parêntese: É preciso lembrar que a canção de Caetano é uma resposta às acusações de Noel Rosa em “Pra que mentir?”, de 1937].

Encerrando...

Em “Rita”, Chico não só constrói uma figura feminina ambígua, como a faz por meio de um eu lírico construtor de discursos sobre o feminino, capaz de contar uma história de amor, deixando lacunas importantes, evidenciando que já, aqui, há um discurso que emoldura todos os outros, o do (compositor e eu lírico) malandro. (Estamos, agora, em outra camada de sentido do texto, revelando a existência de um subtexto da canção). Não por acaso a canção “Rita” é um samba, bem dentro do estilo samba malandro, quem tem em Noel Rosa (citado textualmente na letra de Chico) um paradigma importante. Para efeito de sentido e comparação, basta ouvir o tom triste de “Trocando em miúdos”, canção que efetivamente lamenta a separação amorosa, conforme apontado.

Voltando à “Rita” (para encerrar) ... não por acaso, a capa do álbum onde está a canção, chamado *Chico Buarque de Hollanda*, evidencia a figura dupla do compositor, “aprendiz”(?) na arte de cantar uma coisa enquanto canta outra.

REFERÊNCIAS

- AZEVEDO, Ricardo. O abençoado e o danado do samba. Disponível em <http://www.ricardoazevedo.com.br/wp/wp-content/uploads/Abençoado-e-danado-do-samba-1.pdf>. Acesso em 10 de jan. 2017.
- BELTRÃO Jr., Synval. *A mulher-musa na canção brasileira*. São Paulo: Estação Liberdade, 1993.
- BERLINCK, Manoel Tosta. Sossega leão! Algumas considerações sobre o samba como forma de cultura popular. *Contexto*, São Paulo, n. 1, p. 101-114, nov. 1976.
- BOURDIEU, Pierre. *A dominação masculina*. 2. ed. Trad. Maria Helena Kühner. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2002.
- CABRAL, Sérgio. *Ataulfo Alves: vida e obra*. São Paulo: Lazuli Editora; Companhia Editora Nacional, 2009.
- CARVALHO, Gilberto de. *Chico Buarque: análise poético-musical*. 3. Ed. Rio de Janeiro: Codecri, 1984.
- HOLLANDA, Chico Buarque de. *Chico Buarque: letra e música*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.
- MENESES, Adélia Bezerra. *Desenho mágico: poesia e política em Chico Buarque*. São Paulo: Hucitec, 1982.

OLIVEIRA, Larissa Archanjo de. *As mulheres que fazem o samba: um estudo da personagem feminina nos sambas de Aaulfo Alves (décadas de 1940 e 50)*. 95 f. Dissertação (Mestrado em Letras) - UNINCOR, Minas Gerais, Três Corações, 2015.

OLIVEN, Ruben George. A mulher faz e desfaz homem. Rio Grande do Sul: *Ciência Hoje*, v.7, n. 37, 1987, p. 55-62.

PEREIRA, Cilene M. De mulheres e malandros: o samba de Geraldo Pereira (e outros sambas). *Recorte*, Três Corações, v. 10, n. 2, jun./dez. 2013, p. 1-19, 2013. Disponível em: <<http://www.revistas.unincor.br/index.php/recorte/article/view/1117>>. Acesso em: 10 de jan. 2017.

PEREIRA, Cilene M. *Jogos e cenas do casamento: estudo das personagens e do narrador em Contos Fluminenses e Histórias da meia noite*. Curitiba: Apris, 2011.

PEREIRA, Cilene Margarete. “A dor da gente não sai no jornal”: Poesia, canção e política. *Revista Recorte*, Três Corações, v. 13, n. 1, p. 1-14, 2016. Disponível em: <http://periodicos.unincor.br/index.php/recorte/article/view/2785>. Acesso em: 10 de jan. 2017.

PERRONE, Charles. *Letras e letras da MPB*. Trad. José Luiz Paulo Machado. Rio de Janeiro: Elo, 1988.

PERROT, Michelle. *As mulheres ou os silêncios da história*. Trad. Viviane Ribeiro. Bauru/SP: EDUSC, 2005.

RIBEIRO, Milton. Os 50 anos da obra-prima de Chico Buarque que virou meme. Disponível em: <https://www.sul21.com.br/jornal/os-50-anos-da-obra-prima-de-chico-buarque-que-virou-meme/>. Acesso em 10 de jan. 2017.

RONCARI, Luiz. Machado de Assis: O aprendizado do escritor e o esclarecimento de Mariana; Ficção e História: O espelho transparente de Machado de Assis. *O cão do Sertão: Literatura e engajamento, ensaios sobre Guimarães Rosa, Machado de Assis e Carlos Drummond de Andrade*. São Paulo: Ed. Unesp, 2007.

TRISTÃO, Talita Carlos; PEREIRA, Cilene M. A Crônica Poética de uma cidade: O Rio em verso, canção e prosa. *Revista Recorte*, v. 9, nº 2, 2012. Disponível em: <http://periodicos.unincor.br/index.php/recorte/article/view/623>. Acesso em 10 de jan. 2017.

VAINFAS, Ronaldo. *Casamento, amor e desejo no ocidente cristão*. São Paulo: Ática, 1986.

DISCOGRAFIA

HOLLANDA, Chico Buarque. Rita. HOLLANDA, C. B. *Chico Buarque de Holanda* [CD]. São Paulo: Gravadora RGE, 1966.

HOLLANDA, Chico Buarque. Cotidiano. HOLLANDA, C. B. *Construção* [CD]. São Paulo: Gravadora Phillips, 1971.

HOLLANDA, Chico Buarque. Trocando em miúdos. HOLLANDA, C. B. *Chico Buarque* [CD]. São Paulo: Gravadora Phillips, 1978.

HOLLANDA, Chico Buarque. Tua cantiga. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=dk8arhNQta0> Acesso em 10 de jan. 2017

ALVES, Aaulfo; LAGO, Mário. Ai, que saudades da Amélia. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=3iPmO77u-Ss> Acesso em 10 de jan. 2017.

ALVES, Aaulfo; SEIXAS, Américo. Infidelidade. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=P_KwzUiJ58w Acesso em 15 de jan. 2017.

Artigo recebido em janeiro de 2017.

Artigo aceito em abril de 2017.