

AS DORES DA MATERNIDADE FERIDA EM CANÇÕES DO CHICO BUARQUE

THE PAINS OF WOUNDED MOTHERHOOD IN SONGS BY CHICO BUARQUE

Dossiê:

Tramas dialógicas do
cancioneiro brasileiro



ORGANIZADORES:

María del Pilar Tobar Acosta



João Vianney Cavalcanti Nuto



CERRADOS
REVISTA DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA

v. 34, n. 67, abr. 2025

Brasília, DF

ISSN 1982-9701



FLUXO DA SUBMISSÃO

Submetido em: 24/01/2025

Aceito em: 11/04/2025

DISTRIBUÍDO SOB



Adriana Lins Precioso  

UNEMAT-SINOP | adrianaprecioso@unemat.br

Marcilene Cavalcante da Silva Cervantes  

UNEMAT-SINOP | cervantes.marcilene@unemat.br

Resumo/Abstract

Ao reconhecermos o potencial artístico do poeta-cantor Chico Buarque de Holanda, buscamos identificar o empréstimo de sua voz lírico-poética ao representar as mulheres em suas distintas formas de existir no mundo. Para isso, investigaremos o desdobramento das faces do feminino projetado nas canções “Angélica” (1981) e “O meu guri” (1981), com o propósito de analisar o eu lírico construído a partir da figura da mãe em seus desdobramentos trágicos a partir do anúncio da morte dos seus filhos. Portanto, o texto pretende identificar quais são os elementos poéticos e simbólicos inscritos nas canções que sustentam uma lírica ou uma narrativa que revela as dores da maternidade em seu encontro com a perda de um filho, processo antinatural e angustiante em suas várias camadas. Na primeira canção, objetiva-se encontrar as relações possíveis com o arquétipo da Grande Mãe e outros mitos proposto por Erick Neumann (2021), Adélia Bezerra de Meneses (2001), Marta Robles (2006), Luiz Tatit (2014) entre outros. Todavia, na segunda canção, as marcas sociais do “estar à margem” são lidas a partir do arcabouço teórico de Adélia Bezerra de Meneses (2001) e Rinaldo Fernandes (2013).

Palavras-chave: Trágico materno, morte, canções buarquianas.

Recognizing the artistic potential of the poet-singer Chico Buarque de Holanda, we seek to identify the borrowing of his lyrical-poetic voice in representing women in their different ways of existing in the world. To do this, we will investigate the unfolding of the faces of the feminine projected in the songs “Angélica” (1981) and “O meu guri” (1981), with the aim of analyzing the lyrical self constructed from the figure of the mother in its tragic unfolding after the announcement of the death of her children. Therefore, the text aims to identify the poetic and symbolic elements inscribed in the songs that support a lyric or narrative that reveals the pain of motherhood in its encounter with the loss of a child, an unnatural and distressing process in its various layers. In the first song, the aim is to find possible relationships with the archetype of the Great Mother and other myths proposed by Erick Neumann (2021), Adélia Bezerra de Meneses (2001), Marta Robles (2006), Luiz Tatit (2014) and others. However, in the second song, the social marks of “being on the margins” are read from the theoretical framework of Adélia Bezerra de Meneses (2001) and Rinaldo Fernandes (2013).

Keywords: Maternal tragedy, death, Chico Buarque’s songs.

INTRODUÇÃO

Amplamente reconhecido pelo público brasileiro, Francisco Buarque de Hollanda, mais conhecido como Chico Buarque, nasceu na cidade do Rio de Janeiro em 1944. Com mais de 50 anos de carreira, o artista possui inúmeras habilidades: cantor, compositor, dramaturgo, escritor, etc. Vencedor de inúmeros prêmios, em destaque o Prêmio Camões em 2019, em consideração o conjunto da sua produção literária. As obras de Chico Buarque, tanto as canções, quanto os livros e os textos teatrais contribuem de forma expressiva para a constituição da história da cultura brasileira na atualidade.

Nomeado “Artesão da linguagem” por Adélia Bezerra Menezes (1982), Chico Buarque soube traduzir em palavras e melodias as mais profundas e dolorosas emoções que circundam a história de vida dos indivíduos, falando sobre suas experiências traumáticas como se fosse ele próprio a vivenciá-las. Em seus textos surgem vozes denunciadoras da opressão que se estendem, desde o sistema político a outras formas de agressão que ferem os direitos dos sujeitos em suas singularidades, manifestando, assim, seus sentimentos e um desses pode ser evidenciado na figura da mãe.

Assumindo uma voz feminina, Chico Buarque revela sentimentos não muito nobres para os padrões sociais mais conservadores, todavia, ele não é o primeiro a incorporar essa voz na cena literária, podemos citar Eurípedes (480 a. C. – 406 a. C.), dramaturgo que, em seu tempo também representou essas emoções femininas e controversas. *Medeia*, tragédia grega de sua autoria na qual uma mulher traída que não se conformou com a injustiça de que fora vítima mata seus próprios filhos por vingança. Segundo Olga Rinne (2017, p. 8), o mito “toca, em nossa cultura, em áreas dos mais profundos tabus e de que, em nós também essas áreas estão enraizadas em tabus: a raiva, a ira, a oposição, o poder, a violência e a vingança não cabem a nossa imagem de feminilidade”. Outra tragédia grega que pode fundamentar ou inspirar esse fazer artístico é *Antígona* (442 a.C.) de Sófocles (495 a.C. – 405 a. C.), na qual a protagonista, filha de Édipo luta para que seu irmão Polinices não seja largado a esmo sem os rituais sagrados da época.

Esses textos clássicos nos ajudam a atualizar a potência da dor do feminino em seus desdobramentos mais trágicos e vulneráveis. Revelam sobretudo a força do desejo de reparação, a luta e uma certa rebeldia feminina frente aos valores impostos por uma sociedade patriarcal e conservadora. Não muito diferente do que vamos encontrar nas canções selecionadas para essa leitura.

O objetivo geral deste texto é apresentar uma análise das canções “Angélica” e “O meu guri”, tendo como ponto de partida as diferentes dores do feminino no gesto de maternar. O trágico e a morte unem mães de esferas distintas da sociedade e revelam as angústias tantas vezes camufladas ou distorcidas quando se anuncia o exercício da maternidade. A metodologia para a investigação da primeira canção engloba referências míticas e simbólicas que envolvem o trágico feminino juntos dos arquétipos da Grande Mãe estudado principalmente por Erich Neumann (2021) e Adélia Bezerra Menezes (2001); já a segunda canção, evidenciam aspectos de um contexto social marcado pela marginalidade e estudado por Rinaldo Fernandes (2013) e Adélia Bezerra Menezes (2001).

ANGÉLICA

A partir desse viés trágico apresentamos a canção *Angélica*, gravada em (1977), por Chico em parceria com Milton e lançada no álbum *Almanaque* de 1981. Embora a canção expresse o amor despretensioso, incondicional e sofrido, retrata a face da mulher politizada, cujas ações do eu lírico incidem ao papel social do feminino no combate às forças dominantes do sexo oposto, contradizendo a visão estereotipada do feminino como ser dócil, submetido ao regime de dominação.

Nos arranjos linguísticos dispostos na letra e na melodia, o que está implícito não é apenas a dor de uma mãe, mas a valentia de uma mulher que não se deixou consumir pelo rótulo da fragilidade, característica típica do feminino aos olhos da sociedade. Ao invés disso, mostrou-se empenhada na luta por humanismo, demonstrando que não há divisão de sexo e, sim, vidas que merecem ser respeitadas e postas acima da ambição e desafetos do sistema opressor dominante. É, portanto essa força que redefine o sentido da palavra “feminilidade”.

Angélica

Quem é essa mulher
Que canta sempre esse estribilho

Só queria embalar meu filho
Que mora na escuridão do mar

Quem é essa mulher
Que canta sempre esse lamento
Só queria lembrar o tormento
Que fez o meu filho suspirar

Quem é essa mulher
Que canta sempre o mesmo arranjo
Só queria agasalhar meu anjo
E deixar seu corpo descansar

Quem é essa mulher
Que canta como dobra um sino
Queria cantar por meu menino
Que ele já não pode mais cantar
(Werneck, 2006, p. 238)

A visão arquetípica da *Grande Mãe*, a mãe cósmica representante da vida e de tudo que existe no mundo abre o título da canção, pois, mesmo que o nome “Angélica”, como referência da figura lírica (mãe), tenha conotação de anjo, expressa os dois lados da vida: o espiritual e o material. Vida e morte colocadas num mesmo plano, por ser a mãe; símbolo da terra, a geradora da vida e da morte. Para Neumann (2021), Gaia, a Mãe Terra, é o berço do nascimento e a sepultura da morte. A letra da canção, formada por quatro estrofes, apresenta vozes alternadas entre um narrador e a personagem, em que a pergunta reiterada ao longo dos versos iniciais de cada estrofe traz um questionamento: quem é essa mulher? De acordo com Carli e Ramos (2006), a indagação não se dirige especificamente à mulher e, sim, a um interlocutor indefinido. Embora o protesto seja velado, a personagem a que se refere à canção é Zuleika¹, a “Zuzu Angel”, uma mulher que desafiou as autoridades políticas opressoras, em busca de justiça para Stuart Edgard Junes², seu filho desaparecido no período da Ditadura Militar no Brasil.

Os versos: “Quem é essa mulher que canta sempre esse estribilho/ quem é essa mulher que canta sempre esse lamento” referenciam o triste episódio, o mesmo que atingiu a vida de muitas outras mães que também perderam seus filhos vítimas da repressão política. No tocante ao assunto, Cantalamessa (2017, p. 72) comenta que o mundo globalizado nos apresenta algo muito positivo: “a dor de um povo se torna a dor de todos”, despertando o espírito humano para a descoberta de que somos uma família ligada no bem e no mal.

Nesse sentido, é possível aliar os sofrimentos do eu-enunciador da canção ao exemplo mítico – *Deméter*, pois as figuras femininas estão ligadas pela dor da maternidade ferida, em virtude de tanto a mãe *Zuzu*, e a *deusa* terem tomado atitudes extremadas para reaverem seus filhos. Para Martha Robles:

A figura de Deméter, apesar do símbolo de fecundidade que a envolve, esta rodeada de complicados mistérios. Está relacionado com as fases da lua, com a sucessão das estações e com a consolação da maternidade sofredora. Seus iniciados celebravam ritos em sua honra, talvez associados com os ciclos de fertilidade e com uma forma de desafio às trevas, algo parecido a uma luta incessante contra a morte mediante o reinício da vida (2006, p. 296).

1 Nascida em Curvelo (MG), Zuleika Angel Jones mudou-se para o Rio de Janeiro nos anos 1950, onde passou a dedicar-se profissionalmente à costura. Suas criações como estilista alcançaram grande reconhecimento internacional e tornou-se conhecida como Zuzu Angel.

2 Stuart Edgard Junes, filho da estilista Zuleika Angel, militante do (MR8) Movimento Revolucionário 8 de outubro, cidadão morto em 1971, por órgãos de segurança da Aeronáutica, com requintes de crueldade.

A resposta que emerge da canção representa a luta do eu lírico, cujo único objetivo é encontrar seu menino, para tanto, o sentido metafórico expresso no verso: “Que mora na escuridão do mar” indica que o filho está morto e o corpo fora lançado ao mar. Cabe aqui, salientar que, o substantivo “mar”, segundo Jean Chevalier (2001) cumpre uma dupla função: a de representar tanto a morte, quanto a vida, logo os termos são equivalentes no contexto da canção, porque a maternidade como símbolo gerador da vida possui o poder de negar a morte.

Como abóbada celeste ela recobre a prole sobre a face da terra, da mesma forma que o faz a galinha em relação a ninhada. Por essa razão é chamada não só a “porta”, mas também “a que recobre o céu”. Em inúmeras representações, as asas estendidas de Isis — forma básica da Grande Mãe — abraçam, agasalham, envolvem e protegem Osíris, e com ele todos os mortos (Neumann, 2021, p. 219).

Mais que representar a realidade de um período de grande tensão vivida na história brasileira: o da ditadura militar; a linguagem da canção, por meio do plano de conteúdo e da melodia, enfatiza o caráter sagrado da maternidade — o amor agápico expressando o renovo da vida mesmo no pós-morte.

A união simbiótica tem seu modelo biológico na relação entre a mãe grávida e o feto. São dois, mas são um. Vivem “juntos” (sym-bio sis), necessitam um do outro. O feto é parte da mãe, recebe dela tudo o que necessita; a mãe é seu mundo, em por assim dizer; ela o alimenta, protege-o, mas sua vida também é magnificada por ele. Na união simbiótica psíquica, os dois corpos são independentes, mas o mesmo tipo de apego existe psicologicamente (Fromm, 2015, p. 24).

Há entre mãe e filho um elo de dependência e a separação entre essa simbiose é para a mãe seu martírio. Isso se percebe porque o lirismo poético destacado por meio dos valores rítmicos, internos e externos da canção, ao aludir à canção de ninar, expõem os sofrimentos da mãe que lamenta a perda do filho. Conforme se observa na melodia lenta dos versos: Quem é essa mulher, 1º verso; Que canta sempre, 2º verso; Só queria 3º verso e Que, 4º verso, de forma que os elementos sonoros se repetem ao longo das quatro estrofes. Um exemplo é o recorrente emprego do advérbio “sempre” disposto nas três primeiras estrofes, em que a repetição morfológica acentua a queixa.

Luiz Tatit (2004) aborda e fundamenta no contexto da canção popular brasileira os conceitos de unidades entoativas, embreagem³ entoativa e ilusão enunciativa. “Ao conceber uma letra, o compositor não apenas propõe um conteúdo, mas também as unidades entoativas (modos de dizer) que figurativizam a melodia e lhe atribuem um valor oral” (Tatit, 2004, p. 33). Os modos de dizer expostos na canção denotam a natureza dos sofrimentos do eu lírico caracterizando a passionalização, porquanto, as vogais alongadas e a repetição de sons nasais contribuem para o grau de lamento exposto na canção. Uma vez que é possível associar que a ressonância nasal torna as vogais aptas a exprimir sons velados e pode vir a sugerir distância, lentidão, moleza, melancolia. A partir de então, pode-se perceber que as palavras expressas na letra, como: “quem”, “mulher”, “canta”, “sempre”, “meu”, “mora”, “escuridão”, “arranjo”, “menino”, entre outras marcas expressivas que apresentam sons nasais, enfatizam a angústia da mãe à procura do filho.

Em seu livro, *O estudo analítico do poema*, Antonio Cândido (1996, p. 45) expõe que “o ritmo é uma realidade profunda da vida e da sociedade; quando o homem imprime ritmo à sua palavra, para obter efeito estético, está criando um elemento que liga esta palavra ao mundo natural e social”. Diante disso, entende-se que as ações verbais, (cantar/embalar/deixar/descansar) são representações simbólicas de um estado afetivo, sugerindo não apenas proteção, como já foi mencionado, mas o louvor ao ato de ser a mãe, a doadora da vida.

É a expressão dessa natureza impulsionada pelo amor despretensioso pelo “outro” que define a matéria do amor materno a que se refere a canção. A partir dessa constatação, observa-se na se-

3 “...a embreagem é ‘o efeito de retorno à enunciação’, produzido pela neutralização das categorias de pessoa e/ou espaço e/ou tempo, assim como pela denegação da instância do enunciado.” (Fiorin, 2001, p. 48)

quência rítmica da segunda estrofe que as ocorrências verbais internas e externas: (cantar/lembrar/suspirar/lamento/tormento) desencadeiam na voz lírica emoções que vão desde inconformismo a indagações sobre o infortúnio que gerou a morte do filho. Já o verbo “suspirar” supõe que Stuart fora vítima dos soldados que lhe ceifaram a vida. Todavia, os versos: “Só queria agasalhar meu anjo/E deixar seu corpo descansar”, registra o desejo da mãe em preparar o corpo do filho e dar-lhe um sepultamento digno para que sua alma descansasse em paz.

Os versos citados: “Que canta como dobra um sino/Queria cantar por meu menino/ Que ele já não pode mais cantar”, reiteram a persistência da mãe em lutar em memória do filho que fora emudecido. Ademais, no contexto da canção, a palavra “sino” expresso no segundo verso da última estrofe, confirma esse sentido religioso, pois conforme Chevalier (2001) pode significar uma comunicação entre o céu e a terra, resultando no apelo da mãe ao divino como meio de alcançar justiça ao filho. A música também faz essa conexão, pois “seus timbres, sua tonalidade, seus ritmos, seus instrumentos diversos, é um dos meios de associar à plenitude da vida cósmica. A música desempenha um papel mediador para alargar as comunicações até os limites do divino” (Chevalier, 2001, p. 231).

Diante dos fatos narrados é possível inferirmos que a canção registra o lado inverso da mulher submissa, em razão de a postura da personagem real, Zuzu, manifestar a consciência crítica de uma mulher que não se calou perante os abusos do poder político. Ao contrário disso, utilizou como forma de protesto sua profissão; o ramo da moda, figurando não apenas o cenário nacional, como símbolo de resistência à ditadura militar, ao reivindicar o corpo do filho desaparecido, mas, acima de tudo, representou o protagonismo feminino na luta por seus direitos.

De uma atividade arquetipicamente feminina, de lidar com tecidos, com tecelagens, com costuras, ela se lança numa cruzada de denúncia e de enfrentamento do poder militar que lhe custara a vida. Passa da “ordem da festa” para a “ordem do trágico”: e ela, que nas suas confecções utilizava motivos de anjos (evocados no seu sobrenome), numa fase posterior passará a figurar soldados, cruzeiros, tanques blindados, pássaros engaiolados. Zuzu Angel passa a utilizar a moda e as suas confecções como forma de protesto, efetivando o que chamava de “primeira coleção de moda política da história” (Meneses, 2001, p 56).

A mãe é capaz de doar-se inteiramente ao filho, anulando-se no sofrimento, como foi o caso de Zuzu Angel, a mãe a que a letra da canção se refere, pois, ela guerreou as últimas batalhas por seu menino, até perder a vida tragicamente em um acidente de carro provocado pelo mesmo conluio político que também vitimou seu filho.

Através da disposição das estrofes em (ABBC) foi possível perceber ao longo do poema-canção, as marcas da fala, pois ao observarmos os recursos rítmicos estruturados por Antonio Candido (1996), percebemos que os encantos da palavra proporcionados pelo poder sugestivo da rima, em acordo com outros termos significativos também rimam. De modo que demonstram a forma como Chico explorou esses elementos linguísticos, como em: “menino/destino/divino; morte/sorte/matar ect.); com a sonoridade que nos atinge sensorialmente; com as figuras de linguagem aí agenciadas que impressionam a percepção; com a força das imagens e seu apelo sensível” (Fernandes, 2013, p. 25).

Segundo Tatit (2008), a “voz que canta”, comparada a “voz que fala” possibilita a eternização de um momento, de maneira a provocar sentimentos intensos no ouvinte. Ainda de acordo com o autor, isso ocorre porque a fala é corporizada ao canto. Esse processo permite que a carga emocional seja muito mais efetiva, porquanto a voz cantada provoca os sentidos sensoriais do receptor muito mais que a fala.

Ao compararmos o plano de conteúdo ao da melodia, os sentimentos do sujeito lírico (mãe) representam a força da mulher na luta pelo fim da opressão dos sujeitos desvalidos socialmente. Nesse sentido, Meneses (2000) ressalta que quando a voz de Zuzu Angel também foi emudecida pela repressão, o canto eternizou seu protesto, pois, ele continua sendo representado por meio do canto do poeta.

Mesmo vivendo a maternidade ferida, ao transformar a dor em luta por justiça ao filho morto, a progenitora se posicionou contra leis desumanas do autoritarismo político patriarcal que, por se julgar superior, inferioriza outros indivíduos, negando-os o direito a uma sociedade justa com direitos iguais.

O MEU GURI

As dores da maternidade ferida em é retomada diferentemente em *O meu guri*, canção de composição de Chico, lançada em (1981), no álbum *Almanaque* que, apesar de apresentar um contexto socioeconômico distinto, se assemelha em nível de expressão, pois retoma o elemento trágico, a partir da figura feminina e sua relação com a maternidade. Funcionando de igual modo, fonte denunciadora da marginalização dos sujeitos oprimidos socialmente, nos chamando à atenção, para a situação conflituosa da mulher, como sujeito discriminado e ilustra a condição semelhante a de muitas mães que atualmente vivem em periferias. Conforme o registro do poema cancionero:

O meu guri

O meu guri

Quando, seu moço, nasceu meu rebento

Não era o momento dele rebentar

Já foi nascendo com cara de fome

E eu não tinha nem nome pra lhe dar

Como fui levando, não sei lhe explicar

Fui assim levando ele a me levar

E na sua meninice ele um dia me disse

Que chegava lá

Olha aí

Olha aí

Olha aí, aí o meu guri, olha aí

Olha aí, é o meu guri

E ele chega

Chega suado e veloz do batente

E traz sempre um presente pra me encabular

Tanta corrente de ouro, seu moço

Que haja pescoço pra enfiar

Me trouxe uma bolsa já com tudo dentro

Chave, caderneta, terço e patuá

Um lenço e uma penca de documentos

Pra finalmente eu me identificar, olha aí

Olha aí, aí o meu guri, olha aí

Olha aí, é o meu guri

E ele chega

Chega no morro com o carregamento

Pulseira, cimento, relógio, pneu, gravador

Rezo até ele chegar cá no alto

Essa onda de assaltos tá um horror

Eu consolo ele, ele me consola

Boto ele no colo pra ele me ninar

De repente acordo, olho pro lado

E o danado já foi trabalhar, olha aí

Olha aí, aí o meu guri, olha aí

Olha aí, é o meu guri

E ele chega

Chega estampado, manchete, retrato

Com venda nos olhos, legenda e as iniciais

Eu não entendo essa gente, seu moço

Fazendo alvoroço demais

O guri no mato, acho que tá rindo

Acho que tá lindo de papo pro are
Desde o começo, eu não disse, seu moço
Ele disse que chegava lá
Olha aí, olha aí
Olha aí, ai o meu guri, olha aí
Olha aí, é o meu guri
(Werneck, 2006, p. 318)

A canção formada por quatro estrofes narra, a partir da visão materna, a triste saga dos sujeitos excluídos, essa canção narrativa revela uma estrutura ainda muito comum de algumas periferias do nosso país, mesmo mais de quarenta anos depois. O título da canção *O meu guri*, anuncia a voz que virá adiante, visto que o pronome possessivo “meu” aponta, segundo Fernandes (2013, p. 151) “para aquela que, tomando por pertença o menino, parece condizer com a mãe”. E, apesar do assunto girar em torno do filho, a letra toma forma sob a perspectiva de certa ingenuidade progenitora.

Em formato de um diálogo sem intimidade a voz poética da canção narra sua experiência de mãe, aparentemente mãe solo, sendo ela a única responsável pelo filho tratado de “guri”, em uma expressão coloquial para garoto. A maior parte do texto é escrita em versos decassílabos em estrofes de oitavas (oito versos) e dísticos (dois versos), em refrões que simulam uma conversa.

Percebe-se por meio dos versos poéticos da primeira estrofe a trajetória de um menino nascido num momento inapropriado, devido às condições econômicas desfavoráveis da mãe: “Quando, seu moço, nasceu meu rebento/Não era o momento dele rebentar/Já foi nascendo com cara de fome”. O verbo “rebentar” antecedido pelo advérbio de negação “não”, intensifica o sentido do substantivo abstrato (fome), evidenciando uma estrutura social marcada pela miserabilidade e todas as consequências na vida de uma mãe solo, sem preparo para iniciar uma família e aparentemente analfabeta, realidade triste do Brasil na época.

A combinação sonora das palavras rimadas (fome e nome) tipifica a desigualdade social que atinge mãe e filho. Nas palavras de Bosi (2000, p. 112), “O efeito dos sons é incomparavelmente mais poderoso, mais infalível e mais rápido que o das palavras”, dando a entender o propósito estético da canção. Posto que, a desigualdade que atinge a mãe é transferida ao filho, bem como a falta de oportunidades para a construção de uma vida melhor. Vale lembrar que o espaço periférico de quarenta anos atrás no Brasil era marcado por uma certa marginalidade que atingia diferentes níveis de manifestação, influenciando todos os aspectos do que é “estar à margem”.

Na canção, o sujeito “guri”, surge marginalizado socialmente como a própria emissora dos fatos, a qual vive numa relação de dependência com o filho, consonante às expressões verbais: “levando/levar” e os pronomes: ele (o filho) e me (o sujeito lírico), em seu orgulho de mãe, a qual vive a falsa esperança de que um dia os sonhos do menino se realizariam, conforme explicitado nos versos: “Como fui levando, não sei lhe explicar/Fui assim levando ele a me levar/E na sua meninice ele um dia me disse/Que chegava lá”. A repetição do fonema lateral alveolar vozeado /l/ coloca ambos os sujeitos discursivos em mesmo grau de marginalização. Contrariando essa realidade deprimente, o advérbio “lá”, indica o desejo do guri em romper a linha tênue da exclusão social para então vencer na vida. A fragilidade dessa mãe se evidencia nos verbos acima, “ela foi levando e ele a conduzia ele a levava”, em um ritmo de sobrevivência inexplicável, mas extremamente amoroso que os coloca na lida dura da vida.

O encadeamento dos versos a seguir, reproduz o cenário típico de um trabalhador comum: “Chega suado e veloz do batente”. O sentido semântico da palavra “batente”, expressa ironicamente uma alegoria ao trabalho, todavia, ao narrar as atividades do filho, apenas o interlocutor passa a desconfiar das ações do menino. Como se revela nos versos seguintes: “E traz sempre um presente pra me encabular/Tanta corrente de ouro, seu moço/Que haja pescoço pra enfiar”. O sentido do verbo “encabular” exemplifica o comportamento da mãe, talvez constrangida ao receber tantos presentes do filho, a qual desconhece a procedência dos objetos.

O ouvinte sabe mais que a mãe, ao especificar as correntes de ouro enquanto presentes, sabe-se que esse filho ainda adolescente representa uma espécie de “trombadinha”, figura muito popular ainda hoje nos grandes eixos Rio de Janeiro/São Paulo, que assaltavam as pessoas puxando seus colares de ouro para venda. O olhar ingênuo e amoroso da mãe para o filho revelado na admi-

ração que ela expressa ao narrar os presentes recebidos, tem como destaque os seguintes versos: “Me trouxe uma bolsa já com tudo dentro/Chave, caderneta, terço e patuá/Um lenço e uma penca de documentos/Pra finalmente eu me identificar, olha aí”. Aqui, transparece o fato desta mãe ser analfabeta, uma vez que os documentos que obviamente são de outra pessoa, funcionam para que alguém possa existir socialmente, este era o imaginário social deste período, ter “documentos” te faz um ser social existente.

Para além disso, os itens da bolsa evidenciam alguns valores sociais importantes: a chave enquanto posse; o terço enquanto representatividade de uma maioria cristã católica no país; a caderneta, que pode ser para anotações, poupança, ou qualquer outra coisa que implique identificação ou escrita e o patuá, amuleto feito geralmente de um saquinho com ervas e outras substâncias que identifiquem o orixá ao qual se pede proteção e sorte, é muito utilizado geralmente pelas pessoas do candomblé e simpatizantes das religiões de matriz africana e podem ser levadas em bolsas e carteiras. O terço junto do patuá na bolsa evidencia o sincretismo religioso tão típico no nosso país.

Os versos seguintes descrevem outros objetos, um tanto aleatórios enquanto resultado dos furtos que apontam para as atividades criminosas do guri: “Chega no morro com o carregamento/Pulseira, cimento, relógio, pneu, gravador”, os quais explicitam que o trabalho da marginalidade tem um espaço periférico definido e que é o “morro”. A forma anunciada pelo guri de “Chegar lá”, incide na realidade de muitos jovens da periferia que são iludidos e aliciados pelo crime organizado e que encontram nesses espaços marginalizados uma forma de existir e alcançar algum tipo de sucesso.

A ironia em destaque na canção é apenas percebida pelo sujeito interlocutor, já para a mãe, é um desejo profundo de proteção ao filho trabalhador: “Rezo até ele chegar cá no alto/Essa onda de assaltos tá um horror”. Além da ironia, é possível sentir uma tristeza ao se perceber a ingenuidade dessa mãe. A canção muda seu tom e imprime uma certa melancolia com a presença do som de um flauta que entoa um ar revelador apenas aos ouvintes.

Outro aspecto a se considerar na relação afetiva é a inversão de papéis, pois o filho assume a posição da mãe: “Boto ele no colo pra ele me ninar”. A esse respeito Fernandes expõe:

Observa-se que ao “ninar” a mãe, o amoroso guri (que assume um valor de pai, daquele que sustenta a casa) também conquista um valor de mãe, daquela que gesta e dá à luz. Uma vez que, ao revés, foi dado à sombra, o guri cumpre o papel de gestar-se e parir-se do mesmo modo com que gesta e pare aquela que, de fato, não o lançou – não o inseriu – no mundo (Fernandes, 2013, p. 158).

Lançado à vida, o guri ao mesmo tempo em que se cria, cria também a mãe. Sua conduta funciona como um gatilho de sobrevivência: “De repente acordo, olho pro lado/E o danado já foi trabalhar”. O excerto poético ressalta a perspicácia do filho, cuja expressão adjetiva “danado”, além de o inserir nas práticas criminais, demonstra a dedicação do meliante ao trabalho prestado, o qual exige rapidez e eficiência, no intuito de visar maior lucro, também tem o sentido de “esperto”, “sabido”, “aquele que tem inteligência para cumprir com as tarefas”. Essas ações denunciam valores que indicam: quanto maiores forem os delitos, maiores as chances de se chegar do outro lado, o lado dos “vencedores”, mesmo que por meios ilícitos, “chegar lá” – como anunciado na canção e que parte de um lugar comum do imaginário do sucesso profissional.

No desfecho da jornada do guri: “Chega estampado, manchete, retrato/Com venda nos olhos, legenda e as iniciais”, os versos convergem para o encerramento de uma vida de sonhos. Porquanto, a trágica notícia anunciada no jornal indica que um menor de idade fora assassinado, talvez por outros marginalizados, a quem prestava serviços ou por policiais. Através do referente “guri”, enumeram-se muitos outros gurus que vivem em situação semelhante, independente dos espaços geográficos em que vivem.

Essa mãe não entende o “alvoroço” feito pelas pessoas que estão ao seu redor. O grande drama se dá em ela não entender que sair daquele jeito no jornal não é uma coisa boa, pois para ela, estar com a foto no jornal é algo bom sim. Todavia, o penúltimo verso traz uma inscrição que pode ser sentida enquanto dor e um breve momento de lucidez em relação ao trágico: “Olha aí, **ai** é o meu guri, olha aí!” – a interjeição *ai*, pode revelar essa dor lúcida do trágico materno que oscila entre a ingenuidade e a clareza no final da canção.

“O guri no mato, acho que tá rindo/Acho que tá lindo de papo pro ar/Desde o começo, eu não disse, seu moço/Ele disse que chegava.” Os signos linguísticos postos na letra expõem ironicamente que, o destino do garoto foi selado, uma vez que, a felicidade consiste nele ter alcançado o folhetim da fama e saído do anonimato, tão famoso, se tornou “visível”, mesmo por um único instante. A beleza expressa no emprego rítmico do adjetivo: “lindo” e do gerúndio “rindo”, adquirem significados distintos, pois o primeiro termo caracteriza o que é perfeito em forma, provocando prazer em quem observa, e o segundo espelha a alegria do guri, cujo ditado popular “de papo pro ar”, significa que ele encontrou na morte, o descanso glorioso depois de uma vida difícil em busca de reconhecimento.

O guri, assim, tão famoso, que dá gosto. Realizar-se visível significa exibir-se como alguém que goza. O sentido de bem-estar rege a condição de reconhecimento no meio social. Assumir que o guri “tá de papo pro ar”, pode, inclusive, denotar que, depois de tanto trabalho, ele atingiu a glória da ociosidade, do repouso, da tranquilidade, do alívio. (Fernandes, 2013, p. 162).

Vale ressaltar que o interlocutor e as pessoas ao redor dessa mãe enxergam rapidamente todo o trágico que se materializa no jornal impresso e em nós, ouvintes, a mistura de tristeza e melancolia se afinam nas palavras e na composição sonora que a escala musical se organiza. A impressão final também pode ser lida em uma positividade tão ingênua e mágica que o laço entre mãe e filho se consolida para o além vida, pois para ela, o guri está no mato e não morte, ela o vê lindo e rindo, cumprindo a função que ele anunciava sempre que um dia, chegaria lá.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao compararmos os sujeitos “mães” das canções analisadas, “Angélica” e “O meu guri” percebemos que, embora haja disparidades entre a classe social de ambas – sendo a primeira uma militante que ocupa uma posição de maior prestígio e a segunda pobre e marginalizada, o que as colocam numa mesma condição é o elemento dramático com a morte dos filhos, fato antinatural que inverte a ordem de partida.

O trágico feminino se desdobra nas figuras dessas mulheres mães, independentemente do modo como assumiram a maternidade, comungam do mesmo sentimento – “a dor da perda de seus filhos mortos, “o “anjo” e o “marginal” – ambos assassinados, um pelas forças da repressão política; outro, eliminado pelas forças policiais da opressão socioeconômica” (Meneses, 2001, p. 62).

A maternidade surge enquanto uma tarefa duríssima nessas canções uma vez que o trágico e a dor sobrepõem-se aos valores populares do divino e prazeroso sem implicar na ação de “tarefa” e sim de “privilégio”. As mortes selam, portanto, a fúnebre labuta do exercício de ser mãe.

As dores da maternidade nessas canções se unificam no trágico e na violência, representando uma faceta do maternar marcada pela angústia e a impotência de proteção junto aos filhos. Esse exercício materno desperta a potência de um amor que não morre, nem na morte ou na ausência dos filhos.

REFERÊNCIAS

- BOSI, A. **O ser e o tempo da poesia**. São Paulo: Companhia das letras, 2000.
- CANDIDO, Antonio. **O estudo analítico do poema**. - 3ª ed. São Paulo: Humanistas Publicações, 1996.
- CANTALAMESSA, Raniero. **Eros e Ágape: as duas faces do amor humano e cristão**. Rio de Janeiro: Vozes, 2017.
- CARLI, Ana Mary Shehbe De. RAMOS, Flávia Brocchetto. **Palavra prima: as faces de Chico Buarque**. Caxias do Sul, RS: Educs, 2006.
- CERVANTES, Marcilene Cavalcante da Silva. **Vozes do Feminino no Poema-Canção de Chico Buarque de Hollanda**. 2023. 137 p. Dissertação. (Mestrado em Letras) Programa de Pós-Graduação em Letras da UNEMAT – Universidade do Estado de Mato Grosso – Campus de Sinop. 2023. Disponível em: <<https://drive.google.com/file/d/1lOt288Z7JhsbLqkJh8TvJhvgFwFJeEl2/view>>. Acesso em: 24 jan. 2025.

- CHEVALIER J. GHEERBRANT. A. **Dicionário de símbolos:** mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números. Tradução: Vera da Costa e Silva, Raul de Sá Barbosa, Angela Melin, Lúcia Melim. 16 ed. Rio de Janeiro: José Olímpico, 2001.
- FERNANDES, Rinaldo. **Chico Buarque:** o poeta das mulheres, dos desvalidos e dos perseguidos. São Paulo: LeYa, 2013.
- FIORIN, José Luiz. **As astúcias da enunciação: as categorias de pessoa, espaço e tempo.** São Paulo: Editora Ática, 2001.
- FROMM, Erich. **A arte de amar.** Tradução de Eduardo Brandão. 2 ed. São Paulo: Martins Fontes- selo Martins, 2015.
- LENER, Gerda. **A criação do patriarcado: história das mulheres pelos homens.** Tradução de Luisa Sellera. 1 ed. São Paulo: Pensamento-Cultrix, 2020.
- MENESES, Adélia Bezerra. **Figuras do feminino na canção de Chico Buarque.** 2 ed. São Paulo: Ateliê, 2001.
- NEUMANN, Erich. **A Grande Mãe:** Um estudo histórico sobre os arquétipos, os simbolismos e as manifestações femininas do inconsciente. Tradução: Fernando Pedrosa de Mattos, Maria Sílvia Mourão Netto. 2 ed. São Paulo: Cultrix, 2021.
- RINNI, Olga. Medeira: **A Redenção do Feminino Sombrio como Símbolo de Dignidade e Sabedoria.** Tradução: Margit, Martincic, Daniel Camarinha da Silva. 2 ed. São Paulo: Cutrix, 2017.
- ROBLES, Martha. **Mulheres, mitos e deusas:** o feminino através dos tempos. Tradução: William Lagos, Débora Dutra Vieira. São Paulo: Aleph, 2006.
- TATIT, Luiz. **O século da canção.** Cotia: Ateliê, 2004.
- TATIT, Luiz. L, Ivan C. **Elos de Melodias e letras.** São Paulo: Ateliê, 2008.
- WERNECK, Humberto. **Chico Buarque:** Tantas palavras. 4 ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.