

Universidade Federal de Juiz de Fora  
Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários

Camila Fonseca de Oliveira Calderano

**Anas, Bárbaras, Carolinas e Januárias: tipologias femininas nas canções de  
Chico Buarque de Hollanda**

Juiz de Fora

2014

Camila Fonseca de Oliveira Calderano

**Anas, Bárbaras, Carolinas e Januárias: tipologias femininas nas canções de  
Chico Buarque de Hollanda**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários, área de concentração em Teorias da Literatura e Representações Culturais, da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Juiz de Fora como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Letras.

Orientadora: Profa. Dr<sup>a</sup>. Márcia de Almeida

Juiz de Fora

2014

## Ficha Catalográfica

Camila Fonseca de Oliveira Calderano

**Anas, Bárbaras, Carolinas e Januárias: tipologias femininas nas canções de Chico Buarque de Hollanda**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários, área de concentração em Teorias da Literatura e Representações Culturais, da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Juiz de Fora como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Letras.

Aprovada em 16/07/2014.

BANCA EXAMINADORA

---

Profa. Dr<sup>a</sup>. Márcia de Almeida (Orientadora)  
Universidade Federal de Juiz de Fora

---

Prof. Dr. André Monteiro Guimarães Dias Pires  
Universidade Federal de Juiz de Fora

---

Profa. Dr<sup>a</sup>. Sylvia Helena Cyntrão  
Universidade de Brasília

---

Profa. Dr<sup>a</sup> Ana Beatriz Rodrigues Gonçalves  
Universidade Federal de Juiz de Fora

---

Profa. Dr<sup>a</sup>. Maria Andreia de Paula Silva  
Centro de Ensino Superior de Juiz de Fora

**Às mulheres de Atenas.**

## AGRADEÇO

Ao engenho do cosmo, Deus, que preenche a vida com pessoas; e às pessoas, que preenchem minha vida e história.

À tia Angélica, a mais importante professora que eu tive, que me ensinou a ler um mundo que não era o meu e me deu a oportunidade de escrever um diferente, minha eterna gratidão.

À professora e orientadora Márcia de Almeida, pelo acolhimento e dedicação, que tornaram quase afáveis os dias de empreitada, mas, sobretudo, pela orientação democrática e amistosa, sou muitíssimo grata.

A meu pai José Mauro, pela genética do gosto, de quem herdei a Música Popular Brasileira; e à minha mãe, Elizabete, zeladora incondicional de todos os meus passos.

A meu amado, meu marido, Guilherme, por acolher com boa vontade minha empreitada e ser o maior incentivador dos meus sonhos.

À Gabriella Ribeiro, amiga e companheira, por seu impecável trabalho de revisão.

A Chico Buarque, por estar na minha estante.

Palavra prima  
Uma palavra só, a crua palavra  
Que quer dizer  
Tudo  
Anterior ao entendimento, palavra

Palavra viva  
Palavra com temperatura, palavra  
Que se produz  
Muda  
Feita de luz mais que de vento, palavra

Palavra dócil  
Palavra d'água pra qualquer moldura  
Que se acomoda em balde, em verso, em mágoa  
Qualquer feição de se manter palavra

Palavra minha  
Matéria, minha criatura, palavra  
Que me conduz  
Mudo  
E que me escreve desatento, palavra

Talvez, à noite  
Quase-palavra que um de nós murmura  
Que ela mistura as letras que eu invento  
Outras pronúncias do prazer, palavra

Palavra boa  
Não de fazer literatura, palavra  
Mas de habitar  
Fundo  
O coração do pensamento, palavra  
Chico Buarque

## RESUMO

Este trabalho concebe tipologias femininas a partir da análise das canções de Chico Buarque, desde o primeiro compacto (1965) até o disco mais recente, de 2011. Elencamos as composições musicais em um esquema tipológico de rastreamento das variações da representação e apresentação do feminino criadas pelo compositor. Adentramos, pra tanto, nas questões que circundam a canção, enquanto complexo cultural propagador de um patrimônio coletivo e social; e nas questões que se relacionam à construção da leitura e do discurso feministas na segunda metade do século XX. Indicamos nove tipos mulheris, quais sejam: (i) a mãe; (ii) a cativa-devotada; (iii) a apaixonada; (iv) a abandonada; (v) a prostituta; (vi) a lésbica, (vii) a transgressora; (viii) a melancólica; e (ix) a consciente do amor.

**Palavras-chave:** Chico Buarque. Canção. Feminino.

## RESUMÉ

Ce travail conçoit la typologie des femmes sur l'analyse des chansons de Chico Buarque depuis le premier vinyle (1965) jusqu'au CD le plus récent, 2011. Nous listons les compositions musicales dans un schéma typologique pour suivre l'évolution de la représentation et de la présentation de la femme créée par le compositeur. Nous avons pris et analysé la chanson comme un complexe culturel qui développe un patrimoine collectif et social et pose ainsi d'innombrables questions, celles ayant trait à la construction de la lecture et le discours féministe dans la seconde moitié du XXe siècle, par exemple. Elles nous indiquent neuf types de femmes, à savoir: (i) la mère; (ii) l'asservie-consacrée; (iii) l'amoureuse; (iv) l'abandonnée; (V) la prostituée; (vi) les lesbiennes, (vii) la " transgresseuse"; (viii) la mélancolique; et (ix) celle qui est consciente de l'amour et du fait d'aimer.

**Mots-clés:** Chico Buarque. Chanson. Femme.

## SUMÁRIO

<b>1. INTRODUÇÃO.....</b>	<b>11</b>
<b>2. A CANÇÃO, O CANCIONEIRO E O CANCIONISTA: REFLEXÕES SOBRE A MÚSICA, A OBRA E O COMPOSITOR .....</b>	<b>16</b>
2.1 A CANÇÃO E O CANCIONEIRO .....	17
2.2 O CANCIONISTA .....	26
<b>3. OS ESTUDOS DE GÊNERO E A CRÍTICA FEMINISTA.....</b>	<b>38</b>
3.1 A EMERGÊNCIA DOS NOVOS SUJEITOS E SUA INFLUÊNCIA NAS MANIFESTAÇÕES CULTURAIS .....	39
3.2 A EMERGÊNCIA DA CRÍTICA FEMINISTA E A LEITURA FEMINISTA .....	49
<b>4. AS MULHERES DE CHICO: TIPOLOGIAS FEMININAS NAS CANÇÕES DE CHICO BUARQUE .....</b>	<b>52</b>
4.1 A MÃE.....	55
3.2 A APAIXONADA .....	63
3.3 A CATIVA/DEVOTADA.....	70
3.4 A ABANDONADA .....	75
3.5 A PROSTITUTA.....	81
3.6 A LÉSBICA .....	89
3.7 A TRANSGRESSORA .....	93
3.8 A MELANCÓLICA.....	99
3.9 A MULHER COM CONSCIÊNCIA DO AMOR .....	102
<b>5. CONSIDERAÇÕES FINAIS .....</b>	<b>109</b>
<b>6. REFERÊNCIAS.....</b>	<b>112</b>
<b>7. ANEXOS.....</b>	<b>118</b>

## 1. INTRODUÇÃO

A presente pesquisa nasceu de um antigo e ingênuo interesse pelas canções de Chico Buarque de Hollanda. Em toca-fitas, nos antigos e plastificados LPs e, tempos depois, nos CDs; ou ainda, e com mais frequência, na voz de meu pai, ouvia-as muito antes de escutá-las<sup>1</sup>. Tenho em feixes de memória domingos de verão em que passava as tardes escutando, sobretudo “de tabela”, as canções de Chico. Papai cantarolava na cozinha, eu remedava. Achava *Boi voador não pode* engraçada e me divertia com o som do falatório no meio da música. Que *Boi voador não pode* era música de Calabar, ícone da resistência erudita de nosso país e, além, que se tratava de uma atrevida alusão a histórico episódio<sup>2</sup>, fui saber bem mais tarde. Gostava dos versos de *João e Maria*, sobretudo porque cria entendê-los mais que os outros tantos que ouvia entre os corredores do interminável apartamento, cujo teto era ainda inalcançável. Chico Buarque convivia harmoniosamente com Balão Mágico e Xuxa ao findar da minha primeira década. A desarmonia seria instalada anos mais tarde, quando Balão Mágico e Xuxa Meneghel fossem, como as roupas que não servem mais, repassados aos primos mais jovens.

Na 2ª edição da reportagem biográfica de Humberto Werneck, intitulada *Tantas Palavras*, revela o jornalista que Chico Buarque, quando criança, tinha mania de cantar escondido, atrás da porta, para imitar o som do rádio. O aparelho presente na casa da família era da babá, que declara “Ele era metido a repetir as músicas que ouvia” (WERNECK, 2006, p. 14). Em bilhete para a avó quando na Itália diz: “Olhe, vozinha,

<sup>1</sup> De acordo com o dicionário Houaiss, o signo *escutar* se refere a estar consciente do que se está ouvindo, a ficar atento para ouvir, com atenção. *Ouvir*, por sua vez, tem como acepção principal a percepção de som pelo sentido da audição, somente.

<sup>2</sup> Em uma das cenas de Calabar, Nassau promete fazer uma ponte ligando Recife à Cidade Maurícia, para celebrar a paz com Portugal. A cena encontra respaldo na história. No dia 28 de fevereiro de 1644, um domingo, Nassau marcou a inauguração da tal ponte – hoje, “Ponte Maurício de Nassau” -, em comemoração à sua partida do Brasil. Para recuperar parte do dinheiro investido, haveria cobrança de ingressos e, para aumentar o público, o Conde holandês desafiou a gravidade e anunciou que faria “um boi voar” durante a inauguração. Porém, um de seus o alerta para a descrença do povo, ao que o holandês responde: “Pois terão as duas coisas: a Ponte e o Boi!” E assim foi feito. Para o espetáculo, por ser manso e conhecido, foi escolhido o “boi do Melchior”, um animal de pelo amarelado, famoso na cidade por entrar nas casas e subir as escadas. O bicho ficou ruminando o dia todo em frente ao Palácio do Governo. Ansioso, o povo vigiava incrédulo, Enquanto isso, em manobra digna dos mais astutos senadores brasileiros, Nassau ordenou que se arranjassem um pedaço de couro, de tamanho e cor iguais ao do boi exposto no Palácio, que foi empalhado e inflado como um balão. Amarrado em cordas bem finas, invisíveis ao público que lotava a praia e os barcos, o “boi voador” foi preso por roldanas e controlado por alguns marinheiros, que faziam o bovino fantasma dar piruetas em pleno ar, para delírio dos pagantes e de Maurício de Nassau, que, com a venda de ingressos, recuperou boa parte do dinheiro investido na ponte.

não se esqueça de mim quando eu chegar aqui e você já estiver no Céu. Lá mesmo veja, eu sou um cantor de rádio. Francisco” (WERNECK, 2006, p. 15). Werneck também aponta para a presença de um violão, de uma das irmãs, Ana. Longe de me atrever a associar essa disposição infantil para a música, ou ainda a presença do rádio da babá ou do violão da irmã, com as consequências de sua investida, faço aqui um paralelo básico. Assim como alguns livros, casos e acontecimentos determinam aquilo que nos torna nós mesmos, acredito que o fato de as canções de Chico permearem minha trajetória desde muito cedo e condicionarem, de certa maneira, meu lugar no mundo, tenha contribuído substancialmente, e deveras intuitivamente, para essa escolha. De certa maneira, acho que hei de me lembrar de *Roda Viva* diante de surpresas da existência, de *Gente Humilde* a cada esforço (despeitado e envergonhado) de coletividade. Como se houvesse uma trilha sonora e uma legenda poética para o cotidiano. Não aprendi a saudade senão em *Pedaço de Mim*, o Carnaval senão em *Noite dos Mascarados*, a magia do francês senão em *Joana Francesa*, a vingança senão em *Apesar de Você*, o desespero senão em *Atrás da Porta*, o amor de faz-de-conta senão em *João e Maria*. Descortinei um Brasil escondido em *Bye bye Brasil*, em *Brejo da Cruz*, e aprendi um país em que não vivi através de Chico. A Ditadura, o Milagre Econômico, o samba, o exílio e os festivais de uma música, nem tão popular<sup>3</sup>, e brasileira, têm como trilha sonora seus sambas, seus fados, seus blues, seus choros, seus dramas. Conheci o pivete, a prostituta, o travesti, a lésbica. Conheci a mãe do pivete, a mulher do malandro, o boêmio, a resistência.

Para além das motivações particulares, saliento que as canções de Chico se traçam em paralelo à história do país, recuperando a biografia de uma geração. A poesia pode contar a história de um tempo à medida que uma biografia individual pode ser reveladora de uma crônica social. Há uma rede simbólica de falas que abarcam uma coletividade enquanto fixam-se em subjetividades diversas. Revelam a identidade do país ao revelarem suas identidades componentes. Quantos éramos os que gritavam *Apesar de Você e Cálice?* Quantos nordestinos há em *Brejo da Cruz?* Quantas somos *Mulheres de Atenas?* Adélia Bezerra de Meneses aponta para esse viés ao dizer que há

---

<sup>3</sup> O enquadramento das canções de Chico Buarque de Hollanda na Música Popular Brasileira não leva em consideração estudos recentes sobre a utilização do termo *popular* dentro das categorizações musicais.

“um caráter circunstancial que marca a canção popular, fazendo-a assumir, muitas vezes, uma dimensão quase ‘jornalística’, de reflexo direto dos acontecimentos” (MENESES, 1982, p. 18). Além disso, assegura a autora que é preciso estudar a relação com o social não em termos de aproveitamento temático somente, o que seria simplista. É preciso, pois, se fazer uma homologia estrutural “não naquilo que o autor *quis fazer*, mas nas fraturas e impasses de consciência de sua classe social, a que a obra dá corpo e revela” (MENESES, 1982, p. 18).

O curso de Letras, invariavelmente, iria aprofundar e redesenhar o interesse pelo compositor à medida que dispunha os aparatos críticos e teóricos para a empreitada. Esquadrinhar uma pesquisa que se delineasse a partir das questões de gênero e de crítica feminista foi um passo adiante. Dizer apenas que me sentia representada em suas canções seria simplista e cafona. Dizer que entendia perfeitamente o que significava a Crítica Feminista, tão confundida e reduzida a um movimento de resistência, seria mentira. O fato é que, embora eu me sentisse de alguma forma imbuída por uma consciência de coletivo feminino e enxergasse solo fértil no terreno das representações, tinha a impressão que desvelar as mulheres de Chico não seria somente rastrear as suas formas de nos representar. Chico apresentava ao Brasil mulheres que ainda não podiam se apresentar como tais. A prostituta de *Folhetim*, a solteira mal falada de *Suburbano Coração*, a lésbica *Bárbara*; e tantas outras mulheres (de Atenas) foram desnudadas, tiradas da escuridão e postas nos *ranking* de sucesso da televisão e do rádio brasileiros. Analisamos, nesse sentido, em maioria absoluta, canções com *eu-lírico* feminino.

Cerca de duzentas teses e dissertações possuem Chico Buarque no assunto no banco de dados da CAPES. Dessas, sete tratam, de alguma maneira, de aspectos ligados ao universo de representações do feminino em sua obra. Algumas restritas a peças, outras restritas a décadas e outra ainda que traça paralelo com a lírica trovadoresca<sup>4</sup>.

---

<sup>4</sup> A pesquisa em questão é de Cláudia Sabbag Ozawa Galindo e se intitula “A representação do feminino na poesia cantada: o que há entre D.Dinis e Chico Buarque”. Seu intuito foi aproximar as primeiras manifestações da poesia lírica, as cantigas de amor medievais, que nasciam para serem cantadas, e as composições da Música Popular Brasileira, a poesia cantada do século XX. Tal pesquisa serviu, em alguma medida, ao primeiro capítulo desse trabalho.

Somente uma delas, porém, quer promover um delineamento da representação do *feminino* em Chico Buarque<sup>5</sup>.

A intenção desse trabalho é a de conceber tipologias femininas a partir da análise de suas canções, desde o primeiro compacto (1965) até o disco mais recente, Chico, de 2011. Buscamos elencar as composições musicais em um esquema tipológico de rastreamento das variações da representação do feminino criadas por Chico Buarque. Nesse sentido, cada tipo elencando traz em seu bojo principal determinadas canções, as quais pensamos ser representativas das questões subjacentes ao tipo apresentado pelo autor. *A mãe*, por exemplo, é concebida a partir das canções *Meu guri*, *Angélica*, e *Uma canção Desnaturada*. Ocorre, entretanto, que outros cantos podem permear as análises tipológicas por entendermos que eles dialogam, ou mesmo servem de referência contrária, à configuração de tal tipologia.

Esse trabalho foi concebido em três partes. O capítulo inaugural do presente estudo se divide em dois subcapítulos, os quais tratam, respectivamente, das pesquisas que têm como corpus analítico canções; e da trajetória do compositor analisado. Em “A canção e o cancionista” busca-se mostrar a profusão de estudos cujas bases estão assentadas na canção, bem como a necessidade de se desconsiderar, para estudos como este, suas nuances instrumentais, limitando-se ao conteúdo verbal. Para esse capítulo tomamos com base os estudos de Luiz Tatit, Afonso Romano de Sant’Anna, Augusto de Campos e Sylvia Helena Cyntrão. Em “O cancionista”, outro polo desse primeiro capítulo, pretendemos trazer à tona a trajetória do compositor analisado a fim de substanciar as análises que permeiam o terceiro capítulo. Nesse sentido, esquematizamos, a partir de estudos de Adélia Bezerra de Meneses, Anazildo Vasconcelos da Silva, Sylvia Helena Cyntrão, Maria Helena Sansão Fontes, Afonso Romano de Sant’Anna, Humberto Werneck, Fernando de Barros e Silva, Rinaldo de Fernandes, entre outros, conjuntos temáticos representativos de suas fases de produção.

O capítulo intermediário da presente pesquisa também se divide em dois capítulos menores. O primeiro irá tratar da propulsão das teorias de gênero, que

---

<sup>5</sup> A pesquisa que mais se assemelha à presente e que serve, inclusive, como referência bibliográfica, data de 1997. De Maria Helena Sansão Fontes, intitulada “Masculino-feminino em Chico Buarque”, descortina o universo feminino nas canções de Chico Buarque e é fonte para as análises do 3º capítulo do presente. A pesquisadora cria grandes esquemas que abarcam diversas canções.

começam a identificar diferenças entre as mulheres, desmistificando a figura emblemática da Mulher (com letra maiúscula). Nesse sentido, tratamos as questões relativas ao gênero como veículo de formação de novas identidades no discurso contemporâneo. O segundo, por sua vez, centra-se na questão da crítica feminista e, mais especificamente, na questão da leitura feminista. Evidentemente, na medida em que esse trabalho se alicerça em obra de autoria masculina, também é interessante interpretar a experiência e a vivência que o masculino tem do feminino a partir das imagens simbólicas disseminadas no social e que configuram o seu inconsciente. Isso, aliado à emergência de uma nova consciência acerca da(s) mulher(es), quer contribuir para desvelar as atitudes do homem diante dessa(s) nova(s) mulher(es).

As tipologias criadas a partir desta pesquisa ilustram o terceiro capítulo. Indicamos nove tipos mulheris, quais sejam: (i) a mãe; (ii) a cativa-devotada; (iii) a apaixonada; (iv); a abandonada; (v) a prostituta; (vi) a lésbica; (vii) a transgressora; (viii) a melancólica e (ix) a consciente do amor. As análises desse capítulo não se dão, devemos ressaltar, de modo sincrônico, traçando um exame linear da obra de Chico Buarque. Suas fases são trazidas ao discurso à medida que revelam sobre o fazer literário do autor muito mais do que como condição de ajuste. Nesse sentido, o enquadramento das questões perpassa a obra de Chico em espiral, trazendo à tona também as variações da representação dentro do tipo elencado e em relação ao tempo e ao espaço político que nós e o autor ocupávamos. A partir de uma lógica espiralada da discografia de Chico Buarque, pensamos tais tipologias femininas além do crivo de representação, mas através da necessidade de apresentação dessas tipologias numa época em que os sistemas de representação estanques vão à falência.

Segue à conclusão um anexo contendo os títulos musicais de Chico Buarque mencionados e não analisados no presente estudo.

## 1. A CANÇÃO, O CACIONEIRO E O CACIONISTA: REFLEXÕES SOBRE A MÚSICA, A OBRA E O COMPOSITOR

Iniciar o recorte desta pesquisa que está circunscrito ao universo da canção permitiu perceber a propulsão de estudos das Ciências Humanas relacionados à música popular que se desenvolveu no Brasil nos séculos XX e XXI. Há enorme quantidade de trabalhos vinculados a diferentes áreas do conhecimento - Antropologia, Psicologia, Comunicação, História e Sociologia, além evidentemente da Literatura - que possuem como *corpus* analítico a música popular.

A bibliografia disponível é, sem dúvida, tão vasta quanto multifacetada, exigindo que o arcabouço da pesquisa redesenhe os limiares disciplinares e salte incessantemente entre áreas circunvizinhas, mesmo que essas possuam perspectivas distintas. São provocadas questões que remontam à antiga tradição músico-poética, como a lírica trovadoresca, passando pelas temáticas modernas de identificação nacional, como o antropofagismo, até chegar à orla multifacetada da pós-modernidade, em que os estudos culturais tentam dar conta da massificação da cultura e de seus mais novos veículos de propagação. No caso da canção, nem tão novos. Além disso, é difícil e arriscado se desvencilhar dos vieses histórico e sociológico para esse tipo de estudo.

O documentário “Palavra (En)cantada”, que foi ao ar em 2008, dirigido por Helena Solberg<sup>6</sup>, esboça bem uma questão primordial para esse trabalho, qual seja: a permeância entre música e poesia na canção brasileira moderna. Intercalando a fala de músicos, teóricos e poetas, o documentário traz um panorama dos discursos sobre os próprios fazeres dos compositores/músicos/escritores e as possibilidades de tratamento da música e da literatura no Brasil, país cuja cultura iletrada, ou simplesmente oralizada, foi e é terreno fértil para o enlace mencionado.

---

<sup>6</sup> “Palavra (En)Cantada” é um documentário de longa-metragem (86min), dirigido por Helena Solberg, que percorre uma viagem na história do cancionário brasileiro com um olhar especial para a relação entre poesia e música. Dos poetas provençais ao rap, do carnaval de rua aos poetas do morro, da bossa nova ao tropicalismo, Palavra (En)cantada passeia pela música brasileira até os dias de hoje, costurando depoimentos de grandes nomes da nossa cultura, performances musicais e surpreendente pesquisa de imagens. Para mais, vide <http://palavraencantada.com.br/>.

Os estudos de músicos-poetas, como o presente, vão exigir, além disso e dado o seu caráter performático e circunstancial, uma preocupação quanto à historicidade, de modo a trazer à tona os sentidos que lhes foram atribuídos dentro de um contexto específico de enunciação. Isso se faz, pensamos, à medida que fazemos emergir a trajetória do compositor e, conseqüentemente, a história de seu tempo.

## 2.1 A CANÇÃO E O CACIONEIRO

Em varredura rápida pela internet, é possível encontrar vários significados para o termo canção, tais como (cito os principais e mais recorrentes): (i) Pequena composição musical de caráter popular, sentimental ou satírico, dividida em coplas e destinada a ser cantada; (ii) Modinha; (iii) Canção de gesta, poema épico medieval, feito para celebrar feitos históricos ou lendários; (iv) Poema que, por suas características (ritmo etc.), pode ser facilmente musicado; a melodia com que se canta ou recita um poema; (v) Composição poética, destinada geralmente a ser cantada, dentre outros<sup>7</sup>.

As relações entre música e poesia remontam a tempos longínquos, como à Antiguidade Greco-Latina e à Idade Média, e se confundem com o surgimento da própria poesia. Maria Helena Sansão Fontes aponta, a esse respeito, que a lira, “instrumento do qual se desconhece ao certo a origem, acompanhou com seus acordes os primeiros versos e emprestou seu nome ao gênero que se revigora através dos tempos” (FONTES, 1999, p. 6). Se a lira, instrumento de música absoluta, empresta o nome ao gênero em questão (a lírica), fica claro o papel preponderante que a música teve na elaboração desse tipo de composição literária (a poesia). É certo também que ambas interagiram nos diversos contextos de manifestação artísticas, até que, no curso da história, uma teria se emancipado da outra, conforme nos esclarece, em *História Social da Literatura e da Arte*, Arnoud Hauser.

Por vezes, os próprios poetas profissionais de maior êxito recorreram aos serviços dos menestrelis mais pobres; concretamente, os ricos amadores e os

<sup>7</sup> Tais significações foram selecionadas em ordem de aparecimento no software de buscas *google*. Os dois sites de referência são: <http://www.dicionarioinformal.com.br/can%C3%A7%C3%A3o/> e <http://pt.wikipedia.org/wiki/Can%C3%A7%C3%A3o>

trovadores de maior renome não recitavam a sua própria poesia, antes a mandavam recitar por menestréis contratados. Nasceu, assim, uma separação notável de trabalho artístico, que acentuou grandemente a distância social entre o trovador nobre e o menestrel vulgar, pelo menos no início. Esta distância, no entanto, foi diminuindo gradativamente, e os processos se nivelando acabaram por criar, especificamente na França, um tipo de poeta semelhante ao autor dos tempos modernos, que não compunha já poesia para recitação, mas escrevia livros para serem lidos. (HAUSER apud FONTES, 1999, p. 6)

Parênteses sejam abertos para a Ópera, que, passadas décadas de sua áurea época, ainda revigora a música e a literatura, conjuntamente. Enquanto ação cênica, é harmonicamente cantada e acompanhada de instrumentos musicais, operando para o público também através do *libretto*, em cujas folhas aparecem as falas (os cantos) dos personagens. De acordo com dicionário *online* sobre termos literários<sup>8</sup>, os *libretti* indicavam o nome do poeta, o “empresário” da ópera, o nome da pessoa a quem se dedica a ópera, o local e a data da publicação, o editor, a lista das personagens (sem o nome dos cantores), o texto e versos de dedicatória no final. O *libretto* não seria utilizado apenas na ópera, ou seja, durante o espetáculo, mas deveria ser lido também em outros ambientes, antes ou depois da atuação. Nesse sentido, o *libretto* é parte integrante de um conjunto e deve ser entendido como a fusão entre o texto e a música. Ademais, ressalta-se que o sucesso das exposições, em cinemas de todo o mundo, das produções do Metropolitan Opera House, de Nova York, e a emergência de musicais destinados à classe média (como “Quase Normal”, em cartaz por mais de seis meses no Brasil; e de mais uma versão de “Os Miseráveis”, que esteve recentemente em cinemas de todo o país) são amostras de que o espetáculo teatral musicado, inserido na Literatura enquanto gênero, adentrou o século XXI e atesta a imbricação entre a música, a poesia e a dramaturgia.

Para além das questões que remontam à antiguidade, quanto ao Brasil, Sylvia Cyntrão, em seus estudos sobre a canção, nos garante que o seu conceito teria evoluído através da história e que sua existência, em nosso país, remontaria três séculos. Diz a autora sobre os elementos fundamentais da canção brasileira:

No Brasil, a canção existe há três séculos, tendo se configurado por influência dos elementos fundantes da nacionalidade, a maior parte advinda dos

---

<sup>8</sup> [http://www.edtl.com.pt/index.php?option=com\\_mtree&task=viewlink&link\\_id=905&Itemid=2](http://www.edtl.com.pt/index.php?option=com_mtree&task=viewlink&link_id=905&Itemid=2)

colonizadores portugueses em formas folclóricas, como as toadas, rezas, romances e outros. Em seguida, tem-se a contribuição africana com as danças de roda e uma significativa influência no ritmo e na marcação sonora. Do índio temos menos, mas cumpre identificar o ritmo discursivo. Além dessas três influências de base, a canção brasileira recebeu contribuições, entre muitas outras, sobretudo da espanhola, com os boleros; da italiana, por intermédio da ópera; da francesa, com as cantigas de roda e, contemporaneamente, a americana, pelo jazz, e as do caribe, com a rumba e a salsa. (CYNTRÃO, 2000, p. 85)

Em *O Século da Canção* (2004), Luiz Tatit, partindo dos primeiros vestígios de sonoridade brasileira, afirma que, no século XIX, o canto teria sido uma dimensão potencializada da fala e, de acordo com o autor, “além de índios e negros invocarem seus deuses pelo canto, as declarações lírico-amorosas encontravam força persuasiva nas vozes dos seresteiros e modinheiros” (TATIT, 2004, p. 41). Além disso, ainda de acordo com os estudos de Cyntrão (2000, p. 87), durante o período colonial, com a irrupção do nacionalismo político do primeiro reinado e do romantismo literário, surgiu a modinha seresteira, inaugurando um novo sistema de criação, muito difundido nos dias de hoje, a parceria. Nesse sentido, estaria estabelecido uma união profícua dos poetas românticos eruditos com os músicos populares, dado o interesse pelas manifestações do povo.

Dando um salto histórico, pensemos na poesia moderna, a qual, se não é propriamente o nosso objeto, é o ponto de partida para ele. Affonso Romano de Sant’anna nos assegura que o Modernismo genuíno só havia se interessado pelo folclore brasileiro, não pela música popular. Evidentemente, isso se deve, em parte, por estar ainda acinzentada a configuração de uma música popular nacional. Nesse sentido, estudos da época contemplariam apenas aspectos históricos das músicas e danças do século XIX. Ademais, quando havia referência à música, essa fincava seus pés na tradicional, com alguns ensaios sobre Ernesto Nazaré, Chiquinha Gonzaga etc. Assim, a atividade de Noel Rosa, por exemplo, estaria desvinculada dos acontecimentos que se inseriram no campo literário. Naturalmente, a natureza da desvinculação não se refere, por exemplo, ao emprego da paródia e do humor, o que coloca, de algum modo, a música (especialmente o samba) ao lado da poesia modernista, que através do poema-

piada<sup>9</sup> buscava um processo crítico da cultura brasileira. A esse respeito, Affonso Romano de Sant’Anna amplia o raciocínio aqui exposto:

Da mesma maneira que é possível estabelecer um paralelo entre a *paródia* – como efeito cáustico e crítico em Noel Rosa – e a paródia em Oswald de Andrade, Murilo Mendes e Carlos Drummond de Andrade, talvez seja possível aproximar a *paráfrase* – como endosso e cópia – tal como aparece através do ufanismo de poetas como Cassiano Ricardo e Guilherme de Almeida, e igual ufanismo de Ari Barroso na década de 30 e 40 sob os auspícios da ditadura de Getúlio Vargas. (SANT’ANNA, 1986, p. 179)

Nesse ínterim, cabe destacar, entretanto e ainda conforme o supracitado, que há nessa linha de relações uma coincidência, uma equivalência, que dará lugar a uma fase de identidades, inaugurada a partir da criação da *Revista de Música Popular Brasileira*, de Lúcio Rangel, na década de 50; e da passagem de Vinícius de Moraes da poesia para uma série musical. Nesse sentido, aqui haveria uma ligação mais sistemática entre a música popular e a poesia literária, uma vez que seus agentes estariam presentes em ambas as esferas, a musical e a literária. Cyntrão corrobora o exposto ao dizer que “pela profícua produção de letras poéticas, ainda na década de 1930, ocupa lugar de destaque Vinícius de Moraes (...), cuja obra poética está indelevelmente ligada à Música Popular Brasileira” (CYNTRÃO, 2000, p.88).

Fica claro, nesse sentido, que a consolidação da canção no Brasil ao longo do século XX, dentre todas as outras manifestações musicais, se relaciona substancialmente a sua ploriferação entre diferentes segmentos sociais e nos diversos espaços culturais. Tornou-se, sem dúvida, a canção um produto artístico de grande penetração em um país de maioria analfabeta, principalmente a partir das décadas de 1920 e 30, com a difusão do rádio. A canção popular ocuparia, cada vez mais, espaços no campo cultural brasileiro. Ressaltamos também que a promoção da Rádio Nacional, na década de 1940, inaugurada dez anos antes por Getúlio Vargas, fez convergir para a popularização de cantores e compositores da época.

Mais tarde, já na década de 1960, a canção brasileira sofreria uma enorme atualização através do estilo bossa-nova, com a nova batida introduzida por João Gilberto e a harmonia requintada de Tom Jobim. Júlio Medaglia, em artigo publicado

---

<sup>9</sup> Os ‘poema-piada’ são tidos hoje por característica precípua do modernismo. Bandeira, Drummond, Mário de Andrade e outros trouxeram para o espaço sagrado do Livro de Poemas a fala bárbara da rua, a gíria, o Brasilês.

em livro organizado por Augusto de Campos, *O Balanço da Bossa e outras Bossas* (1974), revela:

O movimento da BN irrompeu popularmente através de um acontecimento de rotina, mas de repercussões imprevisíveis, talvez até mesmo para os seus próprios responsáveis materiais: o lançamento de um disco. Em março de 1959, a Odeon lançava na praça o LP de um estranho cantor que cantava baixinho, discreta e quase inexpressivamente, interpretava melodias difíceis de ser entoadas, dizia "bim bom bim bom, é só isso o meu baião e não tem mais nada não", advertindo, ele mesmo, que, "se você insiste em classificar meu comportamento de antimusical, eu, mesmo mentindo, devo argumentar que isto é bossa-nova, que isto é muito natural..." (MEDAGLIA, 1974, p. 73).

A primeira consequência da nova música seria a perda de seu público de massa. Embora fizesse enorme sucesso fora do Brasil, somente o advento da TV, com o programa ancorado por Elis Regina, promoveria sua disseminação no Brasil. Assim, ao longo dos anos 60, os ouvidos menos atentos aos sons inovadores tornam-se mais familiarizados com a bossa. No artigo intitulado "Da Jovem guarda a João Gilberto", ainda em *O Balanço da Bossa e outras Bossas* (1974), Campos diz:

Mesmo depois do sucesso extraordinário nos E.U.A., o número de consumidores da BN continuou reduzido, embora esta já tivesse consolidado a sua posição, a princípio tão negada e combatida inclusive pela maioria dos remanescentes da velha guarda (intérpretes e críticos). (...) Elis extroverteu a BN, desencravou-a, tirou-a do âmbito restrito da música de câmara e colocou-a no palco-auditório de TV. Mas com o tempo, talvez pelo afã de ampliar o público, o programa foi-se tornando cada vez mais eclético, foi deixando de ser o porta-voz da BN. (CAMPOS, 1974, p. 54-55)

Nesse sentido, o surgimento da Bossa Nova, cujo produto seria sofisticado em termos musical e literário, iria se aproximar das correntes de vanguarda iniciadas em na década de 1950 (SANT'ANNA, 1986). Ter-se-ia, então, uma confluência entre as criações musicais e literárias, a qual iria se intensificar na década de 1960, com o surgimento das canções de protesto social. Entrelaçados, música, cinema, teatro, literatura e artes plásticas, apresentam-se mais uniformemente, provavelmente nivelando-se através do alicerce de cunho social. Questões políticas unificaram a esquerda, especialmente os universitários, os quais, através de veículos diversos, cantaram o protesto, a oposição ao sistema.

Anazildo Vasconcelos da Silva (*apud* CYNTRÃO, 2000), revela que houve uma saturação da série literária, sendo a única alternativa, para os poetas que não

comungavam com os ideais formalistas de vanguarda, a busca por outro canal de comunicação que não mais o tradicional, gráfico, fechado aos grupos vanguardistas. Diz o autor:

(...) foi assim que a poesia invadiu o setor da música popular e ganhou o rádio e a televisão, e o palco dos festivais de canção virou plataforma de lançamento dos manifestos poéticos da geração de 60. A poesia invade o setor da música popular com a proposta de atualizar a mentação lírica sobre a face da realidade que fora atrofiada na produção vanguardista. Deste modo, a música popular integra o projeto poético brasileiro como uma etapa de manifestação do modernismo. (SILVA, 1999, p.89 *apud* CYNTRÃO, 2000, p. 97)

Cyntrão (2000, p. 97) assevera, também, que a poesia marginal iria operar ao lado da proposta poética apresentada pela música popular. Assumindo a marginalidade gráfica, representada pelos grupos “violão de rua” e “poesia mimeógrafo”, esse segmento, juntamente com o seu lado oposto, as vanguardas, serão responsáveis pela rasura dos polos linguagem/realidade. Como resultado, teremos uma poesia atuante tanto na série literária quanto na série de massa.

Nas bases desse novo gênero estaria um movimento de natureza musical que abriria espaço para o mais novo canal de manifestação poética: a canção. Conforme Cyntrão:

Aí nasceram novos poetas: (Chico, desde 1966, avalizado publicamente por Carlos Drummond de Andrade, como tal), e para aí migraram muitos dos poetas ditos tradicionais, como Ferreira Gullart e o já citado Vinícius, evidenciando o definitivo esgotamento da série literária, iniciada com as propostas estéticas da geração modernista de 22 (CYNTRÃO, 2000, p. 98).

Tatit afirma que, a esta altura, bem ao “nó do século”, a cultura e a política estavam polarizadas, divididas entre quem fazia MPB de protesto e quem estava a serviço do imperialismo norte-americano. A Jovem Guarda, reprodução nacional do rock anglo-americano, foi duramente taxada de omissa e alienada. Surgem, nesse período, as intervenções do Tropicalismo, ou o Tropicalismo como intervenção. Diz Tatit:

(...) esse movimento também possui uma face intensa que não se confunde com a envergadura de outra face, até hoje presente na produção das nossas canções. Seus representantes mais notórios, Gilberto Gil e Caetano Veloso, egressos da mais pura MPB, sentiram a chegada do momento ideal de proclamar a insignificância de nossa ditadura doméstica, tão mesquinamente

prejudicial à população do país diante da grandeza dos acontecimentos culturais do resto do planeta (TATIT, 2004, p. 202).

O projeto extenso do Tropicalismo se definiria pela *assimilação*. Muito mais que um fechamento do Modernismo de 22, foi gesto de longo alcance. Augusto de Campos, em artigo intitulado “Informação e redundância na música popular” publicado em *O Balanço da Bossa e outras bossas* (1974), diz sobre o contexto de propulsão do Tropicalismo:

O 3º Festival da Música Popular, promovido pela TV Record, em 1967, foi o palco onde se desenrolaram as primeiras escaramuças de uma nova batalha, a que agora travam Caetano Veloso e Gilberto Gil por uma "abertura" na música popular brasileira. Os dois compositores são os primeiros a pôr em xeque e em confronto, criticamente, o legado da Bossa Nova, através do seu mais radical inovador, João Gilberto, e a contribuição renovadora dos Beatles. Esse movimento, que ainda não tem um nome definido, vai incorporando novos dados informativos: som universal, música *pop*, tropicalismo, música popular moderna. Oswald de Andrade, o grande pai "antropofágico", o profeta da nossa poesia de vanguarda, é invocado também pelos jovens compositores. Da nova perspectiva que se abre, dizem bem os recentes LPs de Caetano Veloso e Gilberto Gil. O que ainda virá pertence ao domínio da imprevisibilidade, pois é nesse plano, que supõe um inconformismo altamente instigante e uma revolução nas leis da redundância supostamente vigentes para a música popular, que se colocam as últimas propostas dos compositores baianos. (CAMPOS, 1974, pág. 187-188)

Em retomada ao cerne deste capítulo, conforme nos mostra Affonso Romano de Sant’Anna, a literatura “deixa de ser um produto elitista, se afastando do conceito de belas letras para se converter cada vez mais numa prática semiológica que procura interpretar todos os signos escritos e produzidos pelo homem” (SANT’ANNA, 1986, pag. 180).

Nesse viés, cabe aqui destacar que muitas canções passaram a figurar frequentemente nos cursos de literatura, o que se deve, com alguma certeza, à expansão da área de interesse dos professores e alunos e a uma confluência entre música e poesia.

Em contraposição, entretanto, sabemos que a cultura televisiva e radiofônica tornaram mais aceitas a (tele) visão e a audição que a leitura, o que torna o texto poético, em sua especificidade, restrito a público intelectualizado e acostumado ao exercício da leitura. Nesse sentido, é notório também que os estudos acadêmicos, por privilegiar, ou melhor, por estarem circunscritos ao cânone que a própria academia cria e mantém, renegam, ou tinham até muito recentemente renegado, os estudos da canção

popular. Antoine Compagnon (2006), em o *Demônio da Teoria*, ao concluir um subtópico intitulado “Literatura é Literatura”, afirma:

Retenhamos disso tudo o seguinte: a literatura é uma inevitável petição de princípio. *Literatura é literatura*, aquilo que as autoridades (os professores, os editores) incluem na literatura (...) é impossível passar de sua extensão à sua compreensão, do cânone à essência. (COMPAGNON, 2006, p. 46)

Quanto à dissociação entre melodia e letra, ressalva-se que não está sendo questionado o fato de o signo verbal escrito se diferenciar do sonoro, que se diferencia do visual, o qual, por sua vez, irá se distinguir do resultado da aglutinação de quantos modos de transmitir signos houver. Cientes estamos, além disso, que a relação intrínseca entre melodia e letra/poesia em uma canção reforça o universo sugestivo (à medida que materializa sonoramente sensações que intuitivamente um leitor de poesia teria de desvendar) e que as principais características identitárias de uma canção sejam o refrão ou o estribilho, fortemente relacionados à musicalidade e encarados como o cerne do texto musical.

Inegável, assim, é que, embora a canção exista para ser ouvida, ou cantada, distanciando-se do poema na medida em que não precisa dos mesmos recursos gráficos requeridos pelo texto em papel, carecendo de outros recursos sonoros, esta mesma canção possui uma letra e é no texto que está a evidente função poética que aqui nos interessa. A esse respeito diz Cyntrão: “Quando se propõe a análise literária do texto da canção, o que se busca é desvendar a sua textualidade, ou seja, os sentidos do discurso que se explicitam na sua espessura linguística e histórica, a relação codificada entre ideologia e inconsciente” (CYNTRÃO, 2000, p. 69). Além disso, é visível também a elaboração formal nas letras de música de vários compositores da MPB, que extrapola a função auditiva. Portanto, para além das especificidades naturais a cada gênero, nos instiga a *propriedade literária*. É a função poética da linguagem, e aqui podem ser inseridos todos os recursos que se quiser imaginar (desde os sonoros, aclamados pela memória musical dos leitores, passando pelos imagéticos e gráficos), que nos interessa e que justifica o tratamento dado à letra de música.

Anazildo Vasconcelos da Silva nota, no reencontro da poesia e da música um fator positivo, uma vez que, “dissociada da música e confinada ao silêncio do livro, a poesia perdeu muito de seu poder comunicativo e deixou de desempenhar seu papel na

sociedade moderna. Desse modo, o reencontro de música e poesia é um importante reforço comunicativo para a poesia” (1980 *apud* CORRÊA, 2009, p. 11). Ainda para Silva, em uma análise textual, a música integraria o plano de expressão do poema, mesmo que em uma análise conjunta, os recursos musicais, como estímulo significante da estrutura verbal, ampliem o efeito de sentido, e vice-versa, uma vez que, de igual modo, numa análise musical, a letra poética funcionaria como significante da estrutura melódica (SILVA *apud* CORRÊA 2009, p. 19).

De acordo com reportagem biográfica organizada por Humberto Werneck, intitulada *Tantas Palavras* (2006), os textos das canções de Chico Buarque não são criados isoladamente, nascendo, em geral, melodia e letra ao mesmo tempo. Quando não, a letra é criada *a posteriori*. Esse dado, evidentemente, ratifica a ideia de que Chico Buarque não compõe música para ser exclusivamente lida, mas cantada e, conseqüentemente, que ele não seria então poeta, mas músico e compositor, ou letrista, para utilizar termo caro aos músicos.

Logo, embora o termo canção, consoante aos estudos de Luiz Tatit, implique numa classe de linguagem que não deve ser abordada unicamente pelos princípios da Teoria Literária, tampouco pelos da Teoria Musical (pois se constitui por meio do casamento entre letra e música, que convivem numa relação eterna) nos interessa somente a parcela verbal que a engendra.

Esse estudo legitima-se, assim, na medida em que acreditamos no valor poético e ao passo que não temos como pretensão abarcar o sentido da canção como um todo, mas sim com o fim de desvendar uma poética essencialmente verbal na obra de Chico Buarque, compositor essencial para um desenho da inter-relação entre música e literatura no Brasil, posto que suas qualidades artísticas, somadas à publicação de numerosos textos, o consagram como um dos mais importantes compositores da MPB.

Consoante com os dizeres de Cyntrão, entendemos que

A necessidade de incorporação desse complexo fenômeno cultural no escopo do estudo literário resulta do fato do processo de criação poética se nutrir tanto da cultura erudita quanto do que é espontâneo e contextual e que determina a expressão estética. Como antena e prisma de um patrimônio cultural coletivo, o cancionista produz um discurso que é sempre a dialética das práxis sociais, na confluência de suas inspirações subjetivas (CYNTRÃO, 2000, p. 13)

O trabalho notável de muitos artistas, como Chico Buarque, confirma a existência de um amplo fenômeno dentro da cultura brasileira contemporânea: a tradição do poeta-compositor.

## 2.2 O CANCIONISTA.

*"(...) Chico Buarque não existe, é uma ficção - saibam. Inventado porque necessário, vital, sem o qual o Brasil seria mais pobre, estaria mais vazio, sem semana, sem tijolo, sem desenho, sem construção" <sup>10</sup>.*

Não é difícil elencar motivos para estudar a obra de Chico Buarque de Hollanda. São mais de cinco décadas desde que, no início dos anos de 1960, publicou suas primeiras crônicas no jornal por ele batizado de *Verbâmidas*, no Colégio Santa Cruz. Tarefa menos simples, porém, é a de interpretar toda a sua obra – canções, peças teatrais e romances, sem contar uma novela –, tendo ainda a preocupação de valorizar um entorno histórico e social indispensável. É necessário, pois, se a empreitada não for a de fazer um tratado, escolher e recortar, dentre tantas e ricas possibilidades, um quesito para se aprofundar. Ocorre, entretanto, que ao recortar obra tão ampla e emaranhada, corre-se risco primário de fragmentá-la e trabalhá-la isoladamente, empobrecendo-a e esquecendo-se da conjuntura *mor* que norteia toda e qualquer criação artística. E é prudente que um projeto assim, sejam quais forem seus acertos e lacunas, se anuncie como tentativa parcial de interpretação do autor e parte de sua obra.

Pretendemos recolher informações dispostas na literatura até o momento e apontar para desdobramentos de análise possíveis. Para tanto, embora cientes de que este trabalho não pretende ser uma biografia ou uma análise ampla de sua obra, é preciso expor, mesmo que em caráter introdutório, sua trajetória, com o intuito de alicerçar as análises aqui pretendidas.

A primeira aparição de Chico na imprensa, a título de curiosidade, não foi nos cadernos culturais. O compositor estampou, com tarja preta nos olhos, as páginas

---

<sup>10</sup> Ruy Guerra, cineasta e escritor, outubro de 1998. [www.chicobuarque.com.br/construcao/index.html](http://www.chicobuarque.com.br/construcao/index.html)

policiais do jornal *Última Hora*, de São Paulo. Ele e um amigo furtaram um carro para passear nas ruas da cidade e a diversão acabou na cadeia. Sua aparição nos palcos não tardaria, porém, tendo se apresentado pela primeira vez em um show, no Colégio Santa Cruz. A música que representa o marco zero de sua carreira, *Tem mais samba*, feita a pedido para o musical *Balanço de Orfeu*<sup>11</sup>, ilustra uma das constantes em seu trabalho: a criação por encomenda (WERNECK, 2006, p. 10) . Sobre esse aspecto, revela-nos o próprio autor, em entrevista à Rádio Eldorado, em 1989:

“Quando eu aceito uma encomenda, assim como quando eu assino contrato pra gravar um disco, eu assino com a consciência de que estou blefando, que estou assinando um cheque sem fundo, porque eu não sei de onde é que eu vou tirar aquilo. Isso mais adiante vai me criar problemas. Por que fui aceitar tal encomenda? Por que que eu fui aceitar fazer esse disco? Por que que eu fui aceitar escrever pra essa peça? Mas tem funcionado. É claro que isso gera uma angústia muito grande. Uma insegurança. Você sofre.” (LEITE, 1989)<sup>12</sup>

Quando *A Banda* estremeceu o 2º festival da Música Popular Brasileira da TVRecord, em 1966, Chico Buarque, embora com apenas 22 anos, não era um desconhecido (SILVA, 2004, p. 30). Sua genialidade já havia sido medida com *Pedro pedreiro*, canção de 60 versos nos quais a elaboração formal e o engajamento social se apresentam em um corpo musical cujo sentimento de expectativa (frustrada) culmina em uma onomatopeia, o som do trem. O comprometimento social e a nostalgia como forma de resistência balizam os primeiros discos do compositor. A respeito de sua primeira fase, Adélia Bezerra de Meneses destaca:

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. Evidentemente, essa recusa da realidade presente – seja assumindo a busca de figuras da infância ou da sociedade pré-industrial (*A Banda, O Realejo*), seja propondo um espaço-tempo místicos, como o Carnaval, o samba, a canção (*Sonho de um Carnaval, Noite dos Mascarados, Olê Olá, etc.*) – em que se possibilita a comunhão humana num tempo que é o da celebração – significa uma forma de *resistência*. Resistência à massificação do mundo industrializado; resistência à sociedade automatizada e mutiladora. (MENESES, 1982, p. 23)

<sup>11</sup> Musical produzido por Luiz Vergueiro. *Tem mais samba* havia sido encomendada e faria parte de um diálogo entre a Bossa Nova e a nascente Jovem Guarda, na qual muitos viam inquietante ameaça à música brasileira. De um lado, o jovem cantor Taiguara, de outro, uma cantora que acabaria não seguindo carreira, Claudia Gennari. Ele "engajado", ela "alienada", conforme o imperioso jargão da época. No final, previsivelmente, triunfaria a Bossa Nova - e, para que não pairasse dúvida, a moral da história seria resumida numa canção, a tal encomendada a Chico, a ser cantada por todos os participantes do espetáculo.

<sup>12</sup> [www.chicobuarque.com.br/texto/mestre.asp?pg=entrevistas/entre\\_eldorado\\_27\\_09\\_89.htm](http://www.chicobuarque.com.br/texto/mestre.asp?pg=entrevistas/entre_eldorado_27_09_89.htm)

A respeito da conjuntura política presenciada por Chico nos anos de sua formação, vale lembrar os meandros da afirmação de uma ordem populista, na infância, durante o governo de Getúlio Vargas, e o nacional-desenvolvimentismo dos anos JK, em sua adolescência. Na arte presenciava-se o Cinema Novo, a poesia concreta, a arquitetura de Niemeyer e a Bossa Nova. Ainda na entrevista concedida à Rádio Eldorado, em 1989, Chico diz, sobre essa época:

“Nos anos 50 eu ouvia, sobretudo, música estrangeira, e gostava de música estrangeira. Você não pode recriminar o jovem de hoje por gostar de rock. E não poderia fazer isso porque eu só gostava de rock até o aparecimento da bossa-nova. Agora, também não foi de graça que apareceu a bossa-nova. Não por coincidência, bossa-nova apareceu num momento em que estavam germinando o Cinema Novo, os novos movimentos de teatro no Brasil, a arquitetura de Oscar Niemeyer, Brasília. Foi numa época em que havia uma euforia, um sentimento, não vou dizer ufanista porque essa palavra foi descaracterizada mais tarde, mas havia um sentimento nacional de orgulho bastante forte. Você era brasileiro e gostava de ser brasileiro, e queria construir uma nação. Isso foi abafado mais tarde, por motivos que todo mundo conhece. Vai ser difícil, hoje, forçar, através de um decreto-lei, de uma proteção de mercado, criar o mesmo espírito que resultou no aparecimento da bossa-nova e dos outros movimentos de que eu falei em todos os setores da cultura brasileira.” (LEITE, 1989)

Em meio a toda essa efervescência, as canções dos primeiros discos de Chico revelam, no entanto, uma atitude fundada no distanciamento, de modo que o poeta se situe à margem da vida, “vendo a Banda passar” (MENESES, 1982, p. 23). Complementa Meneses que tal distanciamento é fruto de uma profunda e adolescente decepção política. De fato, ilustrando essa primeira fase vê-se uma sequência de personagens à janela. Além de Januárias e Carolinas, vemos a moça feia que se debruça para ver *A Banda* passar, a personagem feminina de *Ela e sua janela*, entre outros. Essa relação de contiguidade nesse tipo de canção revela um retorno nostálgico em busca do primitivo, do ingênuo, não implicando, porém, em uma volta ao passado propriamente dito. A criação musical nessa fase irá comportar um espaço privilegiado, de modo que se faça existir aquilo que não é possível no presente. Chico cria, então, um tempo-espaço distinto, o samba, com o *Sonho de um carnaval* e *A banda passando* e possibilitando a comunhão entre os seres. Adélia Bezerra de Meneses destaca:

(...) sua poesia, nessa fase, é caracterizada de “nostálgica” não porque utilize *motivos* que são figuras do passado, sejam figuras da infância ou da sociedade pré-industrial (...), mas porque a postura do eu poético nesses poemas é a do desejo de um retorno, a ânsia dolorida por uma volta a uma

situação ou a um espaço que não fazem parte da realidade atual. E isso é nostalgia (de *nostos* = volta e *algos* = dor), no seu sentido primeiro e etimológico: a dor do retorno. (MENESES, 1982, p. 50)

Affonso Romano de Sant'Anna nos assegura, no capítulo em que trata de Chico Buarque em *Música popular e moderna poesia brasileira*, que a sua primeira fase é caracterizada por abarcar “uma produção espontânea e ingênua, onde a música sobrevém como uma dádiva” (SANT'ANNA, 1986, p. 99). Para o autor, o poeta se encontra em disponibilidade, “à toa na vida, fazendo considerações líricas sobre os pequenos incidentes do dia-a-dia” (SANT'ANNA, 1986, p. 99-100).

Além do subjetivismo como forma de expressão, nessa primeira fase estão imbricados tematicamente o amor, o samba e a mulher. Assim, Maria Helena Sansão Fontes (1999) destaca que, nos primeiros discos de Chico, a maioria das canções envolve o relacionamento amoroso e é escrita em primeira pessoa, com *eu-lírico* masculino. Esse é o caso de *Sonho de um carnaval; Tamandaré; Amanhã ninguém sabe; A banda; Ela e sua janela; Noite dos mascarados; Quem te viu, quem te vê; Carolina; Januária*, etc..

Tais canções combinam os elementos da primeira fase, descritos anteriormente, à medida que trazem aquelas metáforas para a comunhão da vida em seu bojo temático. Além disso, cabe ressaltar que a mulher, nessa fase, é valorizada em sua ascendência sobre o *eu-poético*, sendo, na maioria das vezes, cantada e estando extremamente distante, ora separada pelo mar, ora pela janela, que indica a passividade diante da vida. As exceções são *Com açúcar e com afeto e Sem Fantasia*, de 1966 e 1967, respectivamente, nas quais a mulher é protagonista, e que serão desenvolvidas no terceiro capítulo deste trabalho. Sobre sua fase inicial, ainda em entrevista concedida à Rádio Eldorado, Chico afirma:

“Eu tenho três discos que são praticamente iguais. São discos que reúnem as músicas que eu fiz ainda quase não profissionalmente. Eu era um estudante de arquitetura que fazia música e tomava cachaça. No meu terceiro disco tem músicas que eu já tinha composto na época do meu primeiro disco. Um disco é continuação do outro. São de uma fase (hoje eu falo de carreira), mas na época eu não tinha a menor idéia de que estava criando pra mim uma profissão, uma carreira. Era uma brincadeira. Uma extensão da minha vida de estudante.” (LEITE, 1989)

Também remontam a essa primeira fase *Morte e Vida Severina*, espetáculo que Chico musicou, e *Roda Viva*, primeira incursão de Chico Buarque nos caminhos da escritura teatral. Muito criticada, sobretudo por ser muito mais uma obra de José Celso Martinez Correa<sup>13</sup>, a peça foi, para alguns críticos, o momento tropicalista na carreira do compositor. Fernando de Barros e Silva, em *Folha Explica Chico Buarque* (2004. p. 46), afirma que Chico havia dado sua chancela e não teria desaprovado o resultado porque queria se desfazer de uma imagem deveras apolínea a seu respeito, fruto dessa fase nostálgica, de poesias ingênuas e gratuitas. Em entrevista constante na coleção de DVDs intitulada *A série*, de 2006, Chico diz que tinha virado um cantor popular, e que isso o incomodava.

A iniciativa dramatúrgica, ao longo de sua carreira, se mostrou bastante frutífera, principalmente pelos textos polêmicos e contraditórios, símbolos de uma produção marcada pelos embates com a censura e os arbítrios do regime militar brasileiro, como *Calabar*; *Gota d'água* e *Ópera do Malandro*, peças da segunda e terceira fases do compositor.

As canções da repressão, inseridas sobretudo na 2ª fase, posterior à nostálgica, se fundam numa tensão para com o presente, na tentativa de modificá-lo. A passividade de outrora dá lugar a protestos que, ora não possuem perspectiva de futuro (como *Deus lhe Pague*, *Cálice* e *Angélica*), ora se alinham a um futuro libertador e vingativo (como em *Apesar de Você*, *Cordão* e *Quando o Carnaval Chegar*). Soma-se a isso o fato de a censura criar 'labirintos' na criação poética de Chico, que passa a se utilizar, além de metáforas que conotem veladamente sua atitude política, pseudônimos. Algumas canções como *Agora falando sério*; *Cara a cara*; *Samba de Orly*; *Construção*; *Deus lhe pague*; *Bom conselho*; etc., possuem teor essencialmente político. A esse respeito, em entrevista à Folha de São Paulo em 1994, revela o autor, sobre uma tomada de consciência a partir do 4º disco, *Construção*:

Eu considero "Tem Mais Samba" (64) como minha primeira música, o marco zero da minha obra. Meu disco "Construção" (71) também é um momento importante (...). Mas entre a primeira música e "Construção" houve todo um momento de reaprendizagem, que foram os anos de 67 e 68, quando eu tomei contato com Tom Jobim, contato real com a música, que para mim era muito

<sup>13</sup> José Celso Martinez Corrêa é uma das figuras mais importantes ligadas ao teatro brasileiro, que liderou o importante Teatro Oficina, que à época disputava lugar com o Arena e com o Grupo Opinião.

de ouvido. Eu comecei a fazer música por causa da bossa-nova, uma coisa muito à distância, eu morava em São Paulo, não sabia nada de música, era absolutamente intuitivo. **As minhas primeiras parcerias com o Tom e o meu contato com ele me levaram para esse caminho da música mais consciente, menos primitiva.** Hoje eu sou um músico mais preparado evidentemente do que há 30 anos, quando escrevi "Tem Mais Samba", e isso eu tenho a impressão que se pode perceber. (MASSI, 1994, grifos nossos)<sup>14</sup>

As canções de Calabar, por exemplo, compostas entre 1972 e 1973, desvendam sensibilidade e inteligência na utilização da matéria histórica como instrumento capaz de instaurar uma reflexão que ultrapasse os limites das circunstâncias político-econômicas e amplie o debate ideológico de forma irônica, provocativa. A obra desmistifica o conceito de traidor e a noção vazia e abstrata de traição. Quanto à questão da representação feminina, canções como *Cala a boca, Bárbara; Annade Amsterdam e Bárbara* vão revelar mulheres transgressoras da moral convencional através do mundo do erotismo, da prostituição e do homossexualismo. Aqui a mulher, enquanto ente socialmente marginalizado, toma consciência de sua marginalização e começa a adquirir novas feições e nova força. Sobre essa questão, diz Chico:

**“Nos anos 70 a mulher deu um salto incrível em direção a sua própria liberdade.** Quando a Nara me pediu uma canção em 66, era da mulher submissa, não é à toa. **Mais tarde a mulher começou a sair e vieram os movimentos feministas** etc. Mas eu acho que essas canções são mais consequência do meu trabalho pra teatro, onde por algum motivo as mulheres sempre foram muito fortes. Desde a Joana que a Bibi Ferreira fazia no Gota d’água, até as personagens de Calabar. Calabar é a história de Calabar contada, na verdade, pela sua mulher, sua viúva, que é a grande personagem da peça.” (LEITE, 1989, grifos nossos)

Já o espetáculo *Gota d’agua*, de 1975, realizado em parceria com Paulo Pontes, transpõe a tragédia grega Medeia, de Eurípidés, para o Rio de Janeiro da década de 1970, transformando a protagonista na sofrida Joana, e Jasão em um sambista, autor da canção que intitula a peça. Elementos presentes na cultura brasileira, como o samba e a macumba, são acrescentados ao mito, além da focalização no contexto brasileiro, no sofrimento de um povo pobre, morador de um conjunto habitacional e explorado por Creonte, dono das casas.

Voltando à questão da repressão, que irá se tornar elemento estrutural da produção buarqueana na década de 1970 por sofrerem forte impacto do AI-5, Meneses

<sup>14</sup> [http://www.chicobuarque.com.br/texto/mestre.asp?pg=entrevistas/entre\\_09\\_01\\_94.htm](http://www.chicobuarque.com.br/texto/mestre.asp?pg=entrevistas/entre_09_01_94.htm)

destaca que a proposta das canções será “a de mudança do presente – só que aqui se tratará de uma alteração quase que a nível apocalíptico, de caráter universal – e não de uma momentânea suspensão da realidade, como se viu no lirismo nostálgico” (MENESES, 1982, p. 69). Além disso, algumas das metáforas que permeavam a fase anterior, como o samba, o coro e o carnaval, estarão reconfiguradas e inseridas nesse futuro que se espera. *Cordão, Apesar de Você*, entre outras, ilustram bem esse momento de criação.

Sendo alvo número um da censura no meio da década de 1970, Chico não se sentia à vontade com sua figura superpolitizada. Perguntavam-no mais sobre a censura do que sobre sua música e o rótulo recebido por Glauber Rocha, de Errol Flynn, não agradou. Resultado disso foram os nove anos que passaria distante do palco e da televisão.

Ainda nos baseando nos estudos de Meneses, a terceira fase de Chico irá propor “um espaço em que o homem possa ser livre e onde não se verifique o reino da alienação e da mercadoria” (MENESES, 1982, p. 107), o que significaria também a recusa do presente. Nesse sentido, vai haver um tipo de poesia em que a crítica à negatividade da sociedade se fará pela apresentação de algo que seja radicalmente negado por essa sociedade, mas não somente em sua dimensão vingativa e ameaçadora, como no caso das canções da repressão. Irá se tratar de uma crítica não direta, mas que brota do confronto entre a realidade e o possível. Uma das grandes constantes da canção utópica de Chico será a proposta para uma humanidade livre – ou seja, para um homem livre do trabalho desumanizante e escravizador, de modo que o homem supere o cotidiano para viver outras dimensões. Esse será o caso de *Bom Tempo, Primeiro de Maio* e *O que será*.

Importa dizer, ainda, que não há linearidade nos percursos da carreira de Chico Buarque definidos pela autora supracitada. A trajetória do compositor é vista em espiral e, nesse sentido, a vertente utópica de Chico penetraria as duas fases (sobretudo a segunda) já citadas anteriormente. Assim, do mesmo modo que o lirismo nostálgico iria dominar a poesia de Chico na década de 1960, passa-se para o domínio das canções utópicas na década seguinte e para o domínio das canções de vertente crítica em seguida. Assim, a vertente crítica também disporá de canções das décadas de 1960 e

1970, como *Pedro Pedreiro e Construção*. Nesse viés, Meneses aponta que a crítica social dá seus primeiros sinais com *Pedro Pedreiro e Marcha para um dia de Sol* e também vai permear as canções utópicas, sendo, ainda, a razão de ser das canções da repressão. Diz a autora:

Essa crítica sempre se recortará enquanto *denúncia* – ora configurada através da mera apresentação quotidiana dramática ou trágica (como é o caso de *Pedro Pedreiro e Construção*), ora através das ricas modulações de que se reveste sua ironia (satírica, no falso adesismo de *Vence na vida quem diz sim*, paródica, tal como em *Sabiá*, em *Bom conselho* e na maior parte das canções da *Ópera do Malandro*, alegórica em *Fazenda Modelo*); ora através desse “processo de deslocamento” que consiste no tratamento de temas candentes da temática nacional, projetada num tempo passado da história brasileira, como em *Calabar*. (MENESES, 1982, p. 147-148)

Na transição para a terceira fase, a *Ópera do Malandro* levaria para a Lapa, no Rio de Janeiro da década de 1940, na fase final do Estado Novo, o enredo similar ao desenvolvido por John Gay, em *A Ópera do Mendigo*, de 1728, e por Bertolt Brecht, em *A Ópera dos Três Vinténs*, de 1928<sup>15</sup>. Na versão brasileira, o que se vê em cena é a Lapa, os bordéis, os agiotas, os contrabandistas, os policiais corruptos etc. A peça enfoca a rivalidade entre o comerciante, dono de bordéis, Fernandes de Duran e o contrabandista Max Overseas. O embate entre os dois inimigos ganha intensidade quando a filha de Duran, Teresinha de Jesus, casa-se, em segredo, com Overseas. O enredo serve de pretexto, no entanto, para que se discuta o poder do dinheiro, da corrupção e a entrada das multinacionais no país. Discute-se a decadência de um sistema econômico, social e político e as alternativas criadas por ele, com roupagem nova, para se manter no poder.

Chico Buarque compôs quatorze canções inéditas para a peça, as quais foram depois gravadas em disco. Quanto às que se imbricam com as questões do universo feminino, merecem destaque *Folhetim*, *Uma canção desnaturada*, *Viver do amor*, *Las muchachas de Copacababa* e *O Meu Amor*, presentes nas tipologias criadas para esse trabalho. Sobre a(s) mulher(es) presentes na peça, Chico diz:

“Na *Ópera do malandro* a Teresinha é a personagem que dá a volta na história. **As mulheres são muito fortes nesse meu trabalho pra teatro**. E eu compus para essas personagens femininas. Então **era natural que as canções**

<sup>15</sup> Para mais ver [http://www.chicobuarque.com.br/critica/crit\\_opera\\_acertou.htm](http://www.chicobuarque.com.br/critica/crit_opera_acertou.htm)

refletissem essa força da mulher, da mulher independente”. (LEITE, 1989, grifos nossos)

O período em que Chico parou de fazer shows não foi menos produtivo. Conheceu a ilha caribenha proibida aos brasileiros durante a ditadura, a Nicarágua sandinista e Angola. Fez de sua casa, na Gávea, um centro de debates “aberto às mais nuançadas tendências da esquerda” (WERNECK, 2004, p. 93). São composições importantes dessa fase, sobretudo por serem analisadas neste trabalho: *Bastidores*, *Eu te amo*, *Mar e Lua*, *Meu Guri*, *A História de Lily Braun*, *Meu namorado*, *Novo Amor*, , *Las Muchachas de Copacabana*, *Palavra de Mulher*, *Tango de Nancy* e *Abandono*.

Ainda na década de 1980, Chico compõe, em parceria com Edu Lobo, a trilha sonora para a peça de Augusto Boal, em 1985, *O corsário do Rei*, que, de modo similar a Calabar, irá se utilizar de episódio histórico para montagem atual. Apresentada em 1986, a peça se inicia num bar do Rio de Janeiro no início do século XIX. Um meta-teatro é realizado pelo leão de chácara do bar, antigo professor de História, que propõe uma encenação com as histórias de aventuras do corsário francês Duguay Trouin. Este invadiu o Rio de Janeiro séculos antes e propôs ao rei da França que seria melhor invadir o Brasil, ocupá-lo e mais tarde revendê-lo aos portugueses e aos brasileiros do que perder tempo e diminuir o lucro com meras operações de pirataria. De forma bem humorada, a peça discute a pouca administração do Brasil, a corrupção do clero e a selvageria do capitalismo. Para este trabalho são caras as canções *Tango de Nancy* e *A mulher de cada porto*. Além de *O corsário do rei*, cita-se, ainda na década de 1980, *O grande circo místico*, *Dança da meia lua*, espetáculos para os quais Chico fez a trilha sonora.

A década de 1990 inaugura um Chico escritor, que assim se autointitula. Aqui chamaremos essa incursão de 4ª fase. Seu primeiro livro, *O Estorvo*, foi publicado em 1991. De acordo com a reportagem biográfica de Werneck (2004), a novela pecuária *Fazenda Modelo*, por exemplo, não teria sido rebaixada a outra qualquer categoria, mas posta à parte, tal como foi com *Tem mais samba*, renegada à pré-história das canções de Chico. Além disso, o romance *Benjamim* data de 1995.

Tido por muitos críticos como caminho natural para alguém que esteve primeiro ligado à Literatura que à música, Chico, na verdade, voltaria a fazer emergir

em sua vida o que sempre teria existido por detrás (WERNECK, 2004). Aponta o autor da biografia que, concluído o disco de 1989, produziu-se o habitual e angustiante vazio de seca musical. Começam então a surtir efeito os incitamentos e provocações lançados por dois amigos, Luiz Schwarcz e Rubem Fonseca, como vemos a seguir:

“Resolvi correr esse risco”, ele conta, e durante um ano não fez outra coisa. E então percebeu que fora preciso tanto tempo de não-literatura para finalmente poder escrever. Não era mais como na época de *Fazenda Modelo*, quando o objetivo era driblar a censura. Também já não havia, como no passado, o desejo adolescente de ser outra pessoa – o Rubem Braga que sidrava o cronista do *Verbâmidas*, o jornalzinho do Colégio (...). (WERNECK, 2004, p. 123)

As cidades, disco de 1998, é composto por doze canções, entre elas quatro regravações, quais sejam: *A ostra e o vento*, *Assentamento*, *Aquela mulher* e *Chão de esmeraldas*. É visível, no disco em questão, que Chico Buarque irá tratar o sujeito e o espaço urbano contemporâneo.

Dando continuidade à aba literária, a década seguinte marcaria a cristalização dessa vertente. Nessa fase, que chamaremos de quinta, Chico escreve e publica *Budapeste* e *Leite Derramado*, em 2003 e 2009, respectivamente. Os dois últimos romances de Chico foram premiados sob aplausos e críticas<sup>16</sup>. Além disso, Chico faz trilha sonora para o espetáculo *Cambaio*, de 2002 e em 2006 lança o disco *Carioca*, que dividiu a crítica. *Carioca* é o título da primeira música do disco de Chico Buarque, já presente no disco anterior, de 1998, *As cidades*. Segundo o compositor, *Carioca*, o disco, é uma homenagem a São Paulo. Após escrever quatro livros, em entrevista recente à Brazuca (2010), Chico diz:

“Eu comecei a tentar escrever o meu primeiro livro porque vinha de um ano de seca. Eu não fazia música, tive a impressão que não iria mais fazer, então

---

<sup>16</sup> Ocorre que tanto *Budapeste* quanto *Leite Derramado* venceram o prêmio Jabuti como Livro do Ano sem terem vencido o mesmo prêmio na categoria Melhor Romance. *Budapeste* foi o terceiro colocado na premiação de melhor romance de 2004, enquanto *Leite Derramado* havia sido o segundo colocado em 2010. Após a escolha de 2010, muitas críticas foram feitas à forma de premiação, tendo em vista que na premiação por categorias, o júri seria composto por especialistas, sendo que na premiação para Livro do Ano, a votação representaria a vontade dos empresários do setor. Os três primeiros colocados de cada categoria concorriam ao prêmio final, de Livro do Ano. Uma petição on line, intitulada "Chico, devolve o Jabuti!", recolheu milhares de assinaturas. A editora Record (que publicara *Se Eu Fechar os Olhos Agora*, de Edney Silvestre, vencedor na categoria melhor romance e preterido na votação final) criticou o regulamento do prêmio, alegando que favoreceria pessoas com grande penetração na mídia e seria um desrespeito com o júri especializado e com os próprios autores, anunciando que deixaria de inscrever candidatos ao prêmio. Com a polêmica, foi anunciado que em 2011 apenas os vencedores de cada categoria concorreriam à premiação final. Para mais vide: [http://pt.wikipedia.org/wiki/Chico\\_Buarque](http://pt.wikipedia.org/wiki/Chico_Buarque)

vamos tentar outra coisa. E foi bom, de alguma forma me alimentou. Eu terminei o livro e fiquei com vontade de voltar à música. Fiquei com tesão, e o disco seguinte era todo uma declaração de amor à música. Começava com Paratodos, que é uma homenagem à minha genealogia musical. E tinha aquele samba (cantarola) “pensou, que eu não vinha mais, pensou”. Eu voltei pra música, era uma alegria. Agora que terminei de escrever um livro já faz um ano, minha vontade é de escrever música. Demora, é complicado. Porque você não sai de um e vai direto para outro. Você meio que esquece, tem um tempo de aprendizado e um tempo de desaprendizado, para a música não ficar contaminada pela literatura. Então eu reaprendo a tocar violão, praticamente. Eu fiquei um tempão sem tocar, mas isso é bom. Quando vem, vem fresco. É uma continuação do que estava fazendo antes. Isso é bom para as duas coisas. Para a literatura e para a música.” (CARIELLO & ARAÚJO, 2010)

O último disco, de 2011, Chico, traz canções inéditas. Tido pela crítica como madura junção entre crônica e canção, com recato e melancolia, Chico inaugura sua fase mais poética, talvez pelas incursões sem retorno à prosa. A esse respeito, é interessante destacar que o lugar comum atribuído ao cantor, qual seja: aquele que canta os desprovidos de voz e vez, já não encontra solo tão fértil e tão único. A evolução da obra do compositor é acompanhada de temáticas que se intercalam e se interpõem. A fase mais madura se configura mais em meta-canção, ou meta-poesia, como podemos observar em canções como *Palavra Prima* e *Renata Maira*. Além de temas oníricos, como em *Outros Sonhos* e *Sonhos Sonhos são*, existenciais e sociais, como em *Tempo e Artista*, *A foto da capa* e *Iracema Voou*. Vê-se, também, a inquietação frente ao cotidiano, como em *Você Você*, música inspirada na relação do primeiro neto com a filha Helena e a inquietação frente à velhice, como em *Meu querido diário*. Tais canções trarão para a cena um Chico menos popular, mas muito mais completo.

Cabe ressaltar que, além de os autores citados (Adélia Bezerra de Meneses, Affonso Romano de Sant’Anna, Fernando de Barros e Silva e Maria Helena Sansão Fontes e outros) anunciarem as fases de Chico de modo semelhante, mostram-se consoantes, também, ao fazerem uma análise menos sintagmática, ou seja, menos cronologicamente determinante, e ao reconhecerem que toda a obra do compositor possui uma coerência interna, que se determina pela invariância de temáticas. Nesse ínterim, na extensa galeria dos personagens de Chico sobressaiu o marginal, aí incluindo o ser feminino, durante muitas décadas. O autor trouxe à superfície a

dimensão acusadora de tal aspecto social (a marginalidade), refletida em um eu poético que se retrai na emergência do sentimento do outro.

## 2. OS ESTUDOS DE GÊNERO E A CRÍTICA FEMINISTA.

As múltiplas questões que subjazem o conceito de identidade se tornaram foco privilegiado da atenção acadêmica desde as últimas décadas do séc. XX. Embora sejam muitas as causas, elas confluem para a concepção de uma crise no próprio conceito de identidade e nos modos como se estabelecem as hierarquias e as relações de poder entre as camadas formadoras do sujeito contemporâneo. As velhas identidades, baseadas em concepções estanques de raça, classe, etnia, sexo ou nacionalidade, encontram-se em crise e o seu esfacelamento se dá em decorrência das transformações pelas quais está passando o conceito de sujeito.

Conforme sintetizou Hall (1999), em *A identidade cultural na pós-modernidade*, o conceito de sujeito assume identidades diferentes em distintos momentos, identidades que não necessariamente se encontram integradas em torno de um eu coeso.

A assim chamada "crise de identidade" é vista como parte de um processo mais amplo de mudança, que está deslocando as estruturas e processos centrais das sociedades modernas e abalando os quadros de referência que davam aos indivíduos uma ancoragem estável no mundo social. (HALL, 1999, p. 23)

O autor considera que, no final do século XX, uma mudança estrutural está transformando as sociedades modernas, o que induz à fragmentação e ao desfacelamento do antigo cenário que, a partir de concepções ortodoxas de classe, sexualidade, etnia e nacionalidade, tinha nos fornecido, no passado, sólidos limiares para os indivíduos sociais. Essas transformações estruturais seriam então responsáveis pela mudança de identidades pessoais e estariam abalando a imagem que temos de nós próprios como sujeitos integrados.

A concepção de sujeito pós-moderno como não possuidor de uma identidade fundamental ou permanente é definida, nesse sentido, não biologicamente, mas historicamente. Torna-se a identidade uma esfera móvel, continuamente em formação e transformação no que tange à configuração de nossa representação. O sujeito assume identidades diferentes em diferentes momentos, identidades que não são unificadas ao redor de um "eu" coerente.

Nesse sentido, assistimos também, ainda conforme Hall (1999), à existência de identidades contraditórias dentro do próprio sujeito, apontando para direções distintas, de tal modo que nossas identificações estão sendo continuamente deslocadas. Ou seja, na medida em que os sistemas de representação cultural se multiplicam, identificando novos sujeitos, por vezes co-habitantes em um mesmo eu, somos confrontados por uma multiplicidade desconcertante e cambiante de identidades possíveis, com cada uma das quais poderíamos nos identificar, ao menos temporariamente (HALL, 1999).

As repercussões de tais teorias estão alterando alguns paradigmas das Humanidades e também da teoria e crítica literárias. Assim, são recorrentes os debates teóricos que se fundam nas questões intrínsecas ao sujeito, à identidade e ao eu. O que configura este eu e o que faz com que ele seja o que é se tornam perguntas básicas subjacentes ao pensamento (pós) moderno sobre o assunto.

### **3.1 A EMERGÊNCIA DOS NOVOS SUJEITOS E SUA INFLUÊNCIA NAS MANIFESTAÇÕES CULTURAIS**

Jonathan Culler, em *Teoria Literária* (1999) afirma, no capítulo intitulado “Identidade, identificação e o Sujeito”, que existiriam quatro básicas vertentes do pensamento moderno, surgidas a partir de duas oposições básicas, regidas pelas perguntas “o eu é algo dado ou construído?” e “ele deveria ser concebido em termos individuais ou sociais?”. Mostra-nos o autor que, a partir dessa oposição, criam-se vertentes de pensamento, quais sejam: a primeira, optando pelo dado e pelo individual, trata o eu como algo interno e singular, algo que é anterior aos atos que realiza, um âmago interior que é verdadeiramente expresso (ou não expresso) em palavras e atos. A segunda, combinando o dado e o social, enfatiza que o eu é determinado por suas origens e atributos sociais: você é homem ou mulher, branco ou negro, britânico ou norte-americano, e assim por diante, e esses são fatos primários, dados do sujeito e do eu. A terceira, combinando o individual e o construído, enfatiza a natureza cambiante de um eu que se torna o que é através de seus atos específicos. Finalmente, a combinação do social e do construído enfatiza que me torno o que sou através das variadas posições

de sujeito que ocupo, como patrão e não empregado, como rico e não pobre (CULLER, 1999, p. 107).

A literatura iria se preocupar, desde sempre, com tais questões e as obras literárias tentariam, por sua vez, esboçar as respostas para essas questões. Nas narrativas, por exemplo, os destinos dos personagens são, ou eram, definidos por diversas combinações de seu passado, pelas escolhas que fizeram e por forças sociais que agiram sobre eles. Há ainda um enorme gama de modelos implícitos de como se formar uma identidade, tal como a que é essencialmente determinada pelo nascimento.

Diz Culler (1999), ainda, que a explosão da recente teorização sobre raça, gênero e sexualidade no campo dos estudos literários se deve muito ao fato de a literatura fornecer materiais ricos para complicar as explicações políticas e sociológicas acerca do papel que os fatores citados pelo autor (construído ou dado, individual ou social) desempenham na construção da identidade. A ideia de um sujeito tradicional e universal se desfaz e esquadrinha novos sujeitos.

As pesquisas literárias têm dado substancial enfoque, assim nos parece, a aspectos decorrentes dos estudos culturais. Haveria uma necessidade de compreensão do elemento literário como modo de expressão cultural de vozes que entram em concorrência com a aparente hegemonia do sujeito tradicional. A partir das décadas de 60 e 70 do século passado, para se fazer uma retrospectiva em termos literários, houve um progressivo questionamento da concepção de sujeito universal, que caracterizaria a literatura. Com o dismantelamento dessa concepção de sujeito e a percepção das várias identidades, antes subestimadas, abre-se lugar para abordagem que leve em consideração a heterogeneidade do sujeito pós-moderno.

Flagramos o surgimento de uma crítica cultural que retirou a literatura do isolamento que a mantinha incólume de questões subalternas. Os novos paradigmas dos estudos literários, ao se confrontarem com as vozes esquecidas (ou subestimadas) e a heterogeneidade de seus discursos põem em cheque os próprios critérios de avaliação crítica que formaram o cânone literário.

Hutcheon (1991) nos assegura que, a partir de uma perspectiva descentralizada, o marginal e aquilo que chama de excêntrico, em termos de classe, raça, etnia ou orientação sexual, vão assumir importância diferenciada. Reconhecemos a partir de

então que nossa cultura não é o monólito homogêneo, ou seja, masculina, classe média, heterossexual, branca e ocidental.

Nesse ínterim, a literatura se converte em um espaço no qual as identidades são reescritas narrativamente, a partir de tensões sobre os suportes discursivos que sustentam e legitimam organismos de poder constituídos historicamente. Esse projeto de formação de novos sujeitos – aqui nos interessando as mulheres – coaduna com a perspectiva de gênero utilizada neste trabalho. Em *A tecnologia do gênero*, Lauretis, diz que o gênero não seria “uma condição natural, mas sim uma representação de cada indivíduo em termos de uma relação social preexistente ao próprio indivíduo e predicada sobre a oposição conceitual e rígida dos sexos biológicos.” (LAURETIS, 1994, p. 201)

Essa estrutura, que os cientistas sociais feministas denominaram de sistema sexo-gênero, assegura que, historicamente, as concepções culturais de masculino e feminino existiram como duas categorias complementares, mas que se excluía mutuamente. Nelas, os seres humanos são classificados e formam, dentro das mais diversas culturas, um sistema de gênero; ou seja, um sistema simbólico de significações que relaciona o sexo a conteúdos culturais de acordo com valores e hierarquias sociais. Diz-nos a autora:

Embora os significados possam variar de uma cultura para a outra, qualquer sistema de sexo-gênero está sempre intimamente interligado a fatores políticos e econômicos em cada sociedade. Sob essa ótica, a construção cultural do sexo em gênero e a assimetria que caracteriza todos os sistemas de gênero através das diferentes culturas (embora cada qual a seu modo) são entendidas como sendo ligadas à organização da desigualdade social. (LAURETIS, 1994, p. 214)

O sistema sexo-gênero, assim, seria tanto “uma construção sociocultural quanto um aparato semiótico, um sistema de representação que atribui significado (identidade, valor, prestígio, status dentro da hierarquia social, etc.) a indivíduos dentro da sociedade” (LAURETIS, 1994, p. 215).

Joan Wallach Scott (1990), ao estudar o gênero como categoria de análise histórica, propõe, em sua vasta definição, que a teorização do gênero diz respeito a uma forma primária de dar significação às relações de poder, ou ainda que o gênero é campo

primário, no interior do qual ou por meio do qual, o poder se articula. Dando continuidade à argumentação, diz:

Os/as historiadores/as da arte abriram um novo território ao extrair implicações sociais das representações literais dos homens e das mulheres, essas interpretações estão baseadas na idéia de que as linguagens conceituais empregam a diferenciação para estabelecer o significado e que a diferença sexual é uma forma primária de dar significado à diferenciação. O gênero, então, fornece um meio de decodificar o significado e de compreender as complexas conexões entre várias formas de interação humana. Quando os/as historiadores/as buscam encontrar as maneiras pelas quais o conceito de gênero legitima e constrói as relações sociais, eles/elas começam a compreender a natureza recíproca do gênero e da sociedade e as formas particulares e contextualmente específicas pelas quais a política constrói o gênero e o gênero constrói a política. (SCOTT, 1990, p. 89)

Sobre a emergência do conceito, Angela Arruda (2002) expõe que a teorização sobre gênero, assim como outras contribuições importantes a ela relacionadas, como a teoria feminista, surgem contrariando o paradigma dominante da época. Acrescenta-se o fato de que o período que vai do fim dos anos 60 até o início dos 80 traz à cena novos personagens. Seriam eles atores sociais que explicitavam energicamente suas demandas, propondo a incorporação de novos conceitos à ciência, como o de gênero. A teoria feminista, nesse sentido, seria um produto típico dos nossos tempos e da transição paradigmática, tanto quanto as teorias da representação social ou de gênero e outras que, em sua maneira, surgem como novas ferramentas conceituais para analisar ângulos da realidade postos em pauta por novos olhares. Diz a autora:

(...) tanto a TRS<sup>17</sup> quanto as teorias feministas nascem na mesma conjuntura de degelo dos paradigmas para o qual concorrem. Na verdade, trata-se de um *zeitgeist* que percorre as ciências, marcado pela necessidade de novos instrumentos conceituais que se afinem com os tempos que correm (ARRUDA, 2002. p. 131).

No Brasil, embora o movimento feminista existisse anteriormente, sua conjuntura era notadamente diferenciada. Céli Pinto (2003), no primeiro capítulo de *O Feminismo no Brasil: suas múltiplas faces*, intitulado “Em busca da cidadania”, assevera sobre o conjunto diverso de manifestações do movimento feminista, identificando duas tendências, que tiveram início no final do século XIX e se estenderam pelas três primeiras décadas do século XX.

---

<sup>17</sup> Teoria das Representações Sociais.

De acordo com a autora supracitada, a primeira tendência teria como foco o movimento sufragista liderado por Bertha Lutz, identificada como feminismo “bem comportado” para sinalizar o caráter conservador desse movimento, o qual não questionava a opressão da mulher. Nesse sentido, a luta para a inclusão das mulheres à cidadania não se caracterizava pelo desejo de alteração das relações de gênero, mas como um complemento para o bom andamento da sociedade. A segunda tendência de feminismo, “malcomportado”, vertente que reúne uma gama heterogênea de mulheres (intelectuais, anarquistas, líderes operárias) que, além do político, defendem o direito à educação e falam em dominação masculina, aborda temas que para a época eram delicados, como, por exemplo, a sexualidade e o divórcio.

Constância Lima Duarte (2003), diferentemente, enxerga esse momento de modo não embrionário. Em “Feminismo e literatura no Brasil” (2003), propõe a divisão histórica do movimento em quatro grandes ondas. Diz a autora:

Considerando que essa história teve início nas primeiras décadas do século XIX – o momento em que as mulheres despertam do "sono letárgico em que jaziam", segundo Mariana Coelho –, quero sugerir a existência de pelo menos quatro momentos áureos na história do feminismo brasileiro. Longe de serem estanques, tais momentos conservam uma movimentação natural em seu interior, de fluxo e refluxo, e costumam, por isso, ser comparados a ondas, que começam difusas e imperceptíveis e, aos poucos (ou de repente) se avolumam em direção ao clímax – o instante de maior envergadura, para então refluir numa fase de aparente calma, e novamente recomeçar (DUARTE, 2003, p. 152).

Sobre a real concretização do movimento, assegura a autora que as décadas em que esses momentos-onda teriam obtido maior visibilidade seriam em torno de 1830, 1870, 1920 e 1970, que seriam os momentos áureos na história das lutas feministas.

Sem pretender, evidentemente, exaurir o sentido de uma experiência tão multifacetada como o feminismo, pretendemos aqui um recorte que nos auxilie a entender a propulsão das demandas sociais das mulheres na vertente cultural e artística do período aqui estudado. Interessa-nos, pois, o que Duarte (2003) denomina como quarta onda, a da revolução sexual e da literatura. Diz a autora que os anos setenta foram capazes de alterar radicalmente os costumes e transformar as reivindicações mais ousadas em algo normal. As consequências começam a serem sentidas no âmbito político e no literário. Diz a autora:

No campo político, as mulheres começam a ocupar espaço nos partidos e a disputar as eleições, nas diversas instâncias do poder, mas não ainda no ritmo desejado. E mesmo nas últimas décadas do século XX assistimos a todo instante o registro de “pioneiras”, pois a mídia não se cansa de noticiar as conquistas femininas que ocorrem a todo instante. Um dia é a primeira prefeita de uma grande capital, em outro é a primeira governadora, ou senadora, ministra, e por aí vai. Na década de 1980, grupos feministas ultrapassaram as divergências partidárias e se aliaram às vinte e seis deputadas federais constituintes – o “charmoso” “lobby do batom” – como forma de garantir avanços na Constituição Federal, tais como a desejada igualdade de todos os brasileiros perante a lei, sem distinção de qualquer natureza (DUARTE, 2003. p 166-7).

E mais:

No campo literário, algumas escritoras se posicionavam frente ao governo ditatorial, revelando com coragem suas posições políticas, como Nélida Piñon, que participou da redação do Manifesto dos 1000 contra a censura e a favor da democracia no Brasil. Em 1981, a escritora lançava o livro *Sala de armas*, composto de contos aparentemente distintos mas que se estruturavam em torno dos encontros e desencontros amorosos. Mais tarde, Nélida tornou-se a primeira mulher a tomar posse como presidente da Academia Brasileira de Letras, e apenas bem recentemente declarou-se feminista. Inúmeras outras escritoras poderiam ser lembradas pela reflexão que seus textos e personagens suscitam nas leitoras, como Lygia Fagundes Telles, Clarice Lispector, Sônia Coutinho, Hilda Hilst, Helena Parente Cunha, Marina Colasanti, Lya Luft, entre outras, muitas outras (DUARTE, 2003. p 167).

Cabe salientar que, ainda que este trabalho não trate especificamente de autoria feminina, é indiscutível a relação estabelecida entre os fazeres literários das mulheres, enquanto cientes das condições de produção e reprodução, e os dos homens que, embora não se insiram nas mesmas condições de produção e reprodução, partilham os pressupostos que regem a conjuntura maior de reivindicação feminina. Ademais, é importante salientar que, especificamente no Brasil, a circunstância ditatorial contribuiu para o enlace de diversos setores, cujas reivindicações, embora distintas, confluíam para um denominador comum, avesso à repressão ditatorial. Duarte (2003) a esse respeito, diz:

Enquanto nos outros países as mulheres estavam unidas contra a discriminação do sexo e pela igualdade de direitos, no Brasil o movimento feminista teve marcas distintas e definitivas, pois a conjuntura histórica impôs que elas se posicionassem também contra a ditadura militar e a censura, pela redemocratização do país, pela anistia e por melhores condições de vida. Mas ainda assim, ao lado de tão diferentes solicitações, debateu-se muito a sexualidade, o direito ao prazer e ao aborto. “Nosso corpo nos pertence” era o grande mote, que recuperava, após mais de sessenta anos, as inflamadas discussões que socialistas e anarquistas do início do século XX

havia promovido sobre a sexualidade. O planejamento familiar e o controle da natalidade passam a ser pensados como integrantes das políticas públicas. E a tecnologia anticoncepcional torna-se o grande aliado do feminismo, ao permitir à mulher igualar-se ao homem no que toca à desvinculação entre sexo e maternidade, sexo e amor, sexo e compromisso. (DUARTE, 2003. p 165)

Cynthia Andersen Sarti (2004), em artigo intitulado “O feminismo brasileiro desde os anos 1970: revisitando uma trajetória” focaliza a relação entre o contexto de autoritarismo político e a forma adquirida pelo feminismo no Brasil. Há, de acordo com a autora, evidente importância do contexto de luta de classe e contra a ditadura, que baliza as publicações inaugurais das feministas dos anos 70, como através dos jornais “Brasil Mulher” e “Nós, Mulheres”. A produção de Chico Buarque, percebemos, mostra-se em sintonia com as reivindicações e reflexões das feministas ao aliar a questão política à discussão sobre a marginalidade/subalternidade de classe e gênero. Ao falar sobre o contexto de surgimento do movimento feminista no país, assevera Sarti que o

processo desenrolou-se no amargo contexto das ditaduras latino-americanas, que calavam vozes discordantes. O feminismo militante no Brasil, que começou a aparecer nas ruas, dando visibilidade à questão da mulher, surge, naquele momento, sobretudo, como consequência da resistência das mulheres à ditadura, depois da derrota das que acreditaram na luta armada e com o sentido de elaborar política e pessoalmente essa derrota (SARTI, 2004. p. 37)

O movimento feminista brasileiro que surge nos anos 70, nesse sentido, se caracteriza por um intenso compromisso político. O ano de 1975 foi considerado como Ano Internacional da Mulher, logo estendido por todo o decênio (de 1975 a 1985), tal o estado de penúria da condição feminina, e tantas as metas para eliminar a discriminação. Diz a autora:

Uma confluência de fatores contribuiu para a eclosão do feminismo brasileiro na década de 1970. Em 1975, a ONU declara o Ano Internacional da Mulher, pelo impacto que já se fazia sentir do feminismo europeu e norte-americano, **favorecendo a discussão da condição feminina no cenário internacional**. Essas circunstâncias se somavam às mudanças efetivas na situação da mulher no Brasil a partir dos anos 1960, propiciadas pela modernização por que vinha passando o país(...), pondo em questão a tradicional hierarquia de gênero. (SARTI, 2004. p. 39, grifos nossos)

Além disso, nos parece importante destacar a existência de duas tendências fundamentais dentro da corrente feminista que se fizeram fecundas durante o

movimento de mulheres nos anos 1970 e que acabaram por sintetizar o próprio movimento. A primeira tendência estaria dirigida para a atuação pública das mulheres, através da intensa investida em sua organização política. Nesse sentido, concentrava-se principalmente nas questões relativas ao universo do trabalho, à saúde, ao direito e à redistribuição de poder entre os sexos. Essa corrente posteriormente buscaria influenciar as políticas públicas, utilizando os “canais institucionais criados dentro do próprio Estado, no período da redemocratização dos anos 1980” (SARTI, 2004, p 43). A segunda vertente focaria suas preocupações no fluido terreno da subjetividade, dando atenção especial às relações interpessoais e tendo no mundo privado seu campo privilegiado de atuação. Suas manifestações estariam circunscritas principalmente aos grupos de estudos, de reflexão e de convivência.

A esse contexto de esfacelamento dos antigos paradigmas, cujo resultado é também a resistência das mulheres à ditadura, alinham-se as mudanças pelas quais foi passando o país durante a fase mais amena do regime autoritário. O processo chamado de “distensão lenta e gradual” dos últimos governos militares daria espaço à expansão do mercado de trabalho e do sistema educacional às mulheres. Essa abertura, em um país que se modernizava e vivia intensa efervescência cultural, gerou, ainda que de forma excludente, novas oportunidades para as mulheres.

Destacamos também a importância do movimento anterior com relação ao processo de ebulição cultural de 1968, que instituía novos comportamentos afetivos e sexuais para as mulheres, sobretudo os relacionados ao acesso a métodos anticoncepcionais. Além disso, a oportunidade de acesso às terapias psicológicas e à psicanálise influenciaria decisivamente o mundo privado no que concerne às novas posturas das múltiplas mulheres cuja voz começava a se ouvir. Diz Cynthia Andersen Sarti, a esse respeito:

Novas experiências cotidianas entraram em conflito com o padrão tradicional de valores nas relações familiares, sobretudo por seu caráter autoritário e patriarcal. Nessas circunstâncias. As questões propriamente feministas, as que se referiam à identidade de gênero, ganharam espaço quando se consolidou o processo de ‘abertura’ política no país em fins da década de 1970. Grande parte dos grupos declarou-se abertamente feminista e abriu-se espaço tanto para a reivindicação no plano das políticas públicas, quanto para o aprofundamento da reflexão sobre o lugar social da mulher, desnaturalizando-o definitivamente pela consolidação da noção de gênero como referência para a análise (SARTI, 2004, p. 39).

Assim, o movimento feminista surge e se consagra como consequência da reorganização de uma estrutura ampla e mundial, onde se passa a repensar as margens e as fronteiras sociais, promovendo, claramente, um afastamento em relação à centralização, aos conceitos de eterno e universal. Nessa medida, o regional, o local e o não-totalizante são reafirmados à medida que o centro vai se tornando uma ficção (HUTCHEON, 1991).

Linda Hutcheon (1991), dando continuidade ao raciocínio, afirma que quando o centro começa a dar lugar às margens, quando a universalização totalizante começa a desconstruir a si mesma, a complexidade das contradições que existem dentro das convenções, como as de gênero, por exemplo, começam a ficar visíveis. Assim, a heterogeneidade reivindicada não virá a assumir a forma de um conjunto de sujeitos individuais fixos, mas, em vez disso, passa a ser concebida como um fluxo de identidades que se contextualizam e se condicionam ao emaranhamento do gênero, classe, raça, identidade étnica, preferência sexual, educação, função social etc. Para este trabalho, nos importa a concepção que começa a perceber a existência de mulheres, no plural, desmistificando a unicidade de um sujeito Mulher, cujas características foram, por séculos cristalizadas em torno de um eu coerente.

Na visão de Hutcheon, os negros e as feministas, os etnicistas e os gays, as culturas nativas e do “Terceiro Mundo” não formam movimentos monolíticos, mas constituem uma diversidade de reações a uma situação de marginalidade e excentricidade percebida por todos. Resulta, portanto, no que chamou de “efeitos liberadores” em razão do deslocamento da linguagem da alienação (não-identidade) para a linguagem da descentralização (diferença), porque o centro utilizado para funcionar como pivô entre opostos binários sempre privilegiava um dos lados: branco/negro, homem/mulher, eu/outro, intelecto/corpo, Ocidente/Oriente, objetividade/subjetividade (HUTCHEON, 1991, p. 90).

A partir do momento em que o centro é considerado como uma elaboração, uma ficção, e não como uma realidade fixa e imutável, afirma Hutcheon que o “velho ou-ou começa a desmoronar”, e o novo “e-também” da multiplicidade e da diferença abre novas possibilidades.

Os poetas brasileiros contemporâneos parecem incorporar essa transformação, deixando ao leitor a liberdade para se identificar com uma ou outra voz ideológica. Esse deslocamento da voz ideológica do eu poético depende do próprio interesse do poeta.

Cyntrão diz que ser o texto poético um *locus* privilegiado de manifestação do imaginário. Assim, ler um texto literário consistiria em interpretar-lhe o em suas tensões, ou seja, decifrar aquilo que, nascido do imaginário do poeta, é transformado pela via da representação estética na construção do objeto poético. Diz a autora:

No Brasil, o artista-compositor, o cancionista que trabalha simultaneamente com a palavra e a música, teve e tem papel fundamental na construção da identidade cultural brasileira, já que a canção vem ocupando progressivamente um espaço muito amplo, tendo-se tornado o veículo artístico por excelência da expressão do imaginário popular. (CYNTRÃO, 2000, p. 36)

Uma vez que as identidades particulares servem como perspectiva ou ponto de partida para se pensar o texto e, por consequência, como ponto de partida para pensar a própria identidade, e sendo esse um lugar privilegiado de exercício de poder, não se poderia esperar que fosse produzido e representado de forma harmônica numa sociedade de estratificações múltiplas. Nesse sentido, buscamos nas letras poéticas de Chico Buarque um ser social específico, identificando as estruturas de poder sinalizadas em sua poesia, no processo de interação entre o coletivo e o individual.

O discurso é esfera pertinente para a observação das dinâmicas que deslocam e fixam as identidades. A consciência teórica de tal relação evidenciou frequentemente a relação entre identidade e discurso. Ora, sabe-se que as minorias marginalizadas, os excluídos socialmente, são temáticas presentes na obra de Chico Buarque desde o começo. Em um dado momento, o cancionista voltou seu olhar inclusivo para o outro, não só para a mulher, o pivete, o operário, o malandro, mas, para a mãe do pivete, para a mulher do operário, do boêmio, do adúltero, do malandro etc.

### **3.2 A EMERGÊNCIA DA CRÍTICA FEMINISTA E A LEITURA FEMINISTA**

A crítica feminista (SHOWALTER, 1994), que se desenvolveu a partir da segunda metade do século XX, é comumente dividida em duas modalidades de estudo. Uma delas se concentra na(s) mulher(es) como escritora(s), atuando no resgate de obras escritas por mulheres e que, no decorrer do tempo, foram renegadas, ou postas à sombra das obras e autoria masculina; além de procurar detectar, através do estilo, do discurso e da temática, a relevância da fala feminina. A outra vertente de ação da crítica feminista tem por meta fazer uma releitura de obras literárias, independentemente da autoria ser feminina, considerando a experiência e representação da mulher.

Uma das questões iniciais formuladas pela crítica feminista se relacionava com a presença/ausência de escrita das mulheres na historiografia literária, na qual apenas as obras masculinas eram tidas como referência literária. Além disso, vigorava também a ideia de que produções femininas eram boicotadas e negligenciadas pelo cânone literário. Sendo o papel da crítica o de ler os textos literários e discorrer sobre a obra, em geral atribuindo-lhes um juízo de valor e sendo a crítica formada por homens que eram educados para considerar o engenho como atividade masculina, era previsível que eles rejeitassem as produções das mulheres.

A esse respeito, é de grande valia a obra de Virgínia Wolf, intitulada *Um teto todo seu*, na qual a autora engendra uma reflexão sobre os obstáculos à afirmação de uma literatura de autoria feminina. Wolf constrói uma obra que discute as condições de vida das mulheres da Inglaterra, desde o século XVI, e suas reais possibilidades como artistas numa sociedade notadamente patriarcal e desigual. Afirma que ter "um teto todo seu" influenciaria diretamente na produção artística das mulheres e apresenta ao leitor uma estrutura completamente desigual de oportunidades e de direitos entre homens e mulheres tanto no que tange à questão econômica quanto no acesso aos diversos bens culturais, como a educação e a arte. Ao relacionar a produção intelectual às condições materiais, visualiza a pobreza das mulheres e sua influência sobre a ausência de produção intelectual feita pelas próprias mulheres. Além disso, demonstra como as

mulheres foram desencorajadas pelos homens a produzirem suas próprias obras, seja taxando-as como de má-qualidade ou naturalizando sua inferioridade.

A crítica feminista primeiramente descrita vai, nesse sentido, descobrir e divulgar uma tradição de escrita feminina, reavaliá-la à imagem da mulher na literatura e valorizar as vivências femininas do ponto de vista individual e coletivo. Assim, essa vertente da crítica feminista irá entender que a literatura deve servir como propósito de contraponto à tradição cultural do ocidente, que se caracteriza por ser monosubjetiva, e monossexual.

Além disso, a diferenciação entre sexo e gênero seria fundamental para a crítica feminista, uma vez que o gênero não é entendido como identidade primordial absoluta, mas como um dado culturalmente adquirido, que acompanha as mudanças da própria cultura. Ponto de partida para essa análise são as concepções assumidas por Simone de Beauvoir, na segunda parte de *O segundo Sexo*, no qual afirmava, peremptoriamente, que ninguém nasce mulher, torna-se mulher. (BEAUVOIR, 1976, p. 09). A ideia de gênero como uma categoria moral, feita e refeita pelo contexto cultural, é a base da desconstrução da história da literatura como nos foi dada a conhecer desde sempre, ou seja, masculina e unívoca. Diz Beauvoir, a esse respeito:

Quando emprego as palavras "mulher" ou "feminino" não me refiro evidentemente a nenhum arquétipo, a nenhuma essência imutável; após a maior parte de minhas afirmações cabe subentender: "no estado atual da educação e dos costumes". Não se trata aqui de enunciar verdades eternas, mas de descrever o fundo comum sobre o qual se desenvolve toda a existência feminina singular. (BEAUVOIR, 1990, p. 7)

Eliane Showalter, no artigo intitulado “A crítica feminista no território selvagem” chama atenção para a dificuldade de definição relativa ao universo da escrita, da crítica e da leitura feministas. Indaga se as diferenças nos discursos seriam consequência do processo de leitura ou de outros processos, como a cultura, o estilo e a experiência. Dedicou boa parte do seu trabalho à mulher escritora, “e seus tópicos são a história, os estilos, os temas, os gêneros e as estruturas dos escritos de mulheres” (SHOWALTER, 1994, p. 29). Esboça também a questão da leitura feminista como “ação intelectual libertadora” (1994, p.26). Diz a autora sobre as formas de crítica ou leitura feministas:

Esse conflito revigorante com a literatura, que chamarei de leitura feminista ou crítica feminista, é, em essência, uma forma de interpretação, uma das muitas que qualquer texto complexo irá acomodar e permitir. É difícil propor coerência teórica numa atividade por natureza tão eclética e diversificada (...) (SHOWALTER, 1994, p. 26)

Eliane Showalter irá considerar, nesse sentido, dentro das modalidades de crítica, uma vertente ideológica, que se refere à leitora, também denominada leitura feminista ou crítica feminista, que privilegia ideias e estereótipos veiculados pela literatura, independentemente da autoria. Essa forma pode ter crivo libertador, uma vez que pode desconstruir os padrões conduzidos pela literatura.

Embora seja preciso levar em consideração as condições de produção dos discursos - assunto/ tema, sujeito do discurso, destinatário e contexto - como pressupostos básicos para a análise, é preciso demonstrar como a ideologia se articula e opera através de ofuscações, dissimulações e fragmentações do texto.

Nesse sentido, a emergência de novas formas de leitura acompanha uma realidade pouco estática. Buscando-se clarificar as ideologias e valores vigentes nos discursos articulados, opera-se leitura crítica, podendo esta ser ou não feminista. Uma vez que vivemos imersos em sistemas culturais estruturados a partir de códigos simbólicos, e de normas, que de algum modo regulam as práticas sociais, conceber novas formas de leitura será conceber novas formas discursivas e as transformar em ideologia.

Tratando este trabalho de autoria masculina, aqui no interessa o que Showalter chamou de ação intelectual libertadora. Libertadora porque promove uma emancipação cujos desdobramentos estão presentes naquilo que se pretende tirar do texto. A leitura e crítica feministas que se fazem a partir da obra de Chico procuram desconstruir os processos ideológicos tradicionais, discutindo as representações masculinas e femininas, a fim de colocar em evidência as questões de identidade e de gênero. Essa conjectura de leitura possibilita um alargamento para as possibilidades de mudança na escrita literária e, sobretudo, na sua interpretação.

### 3. AS MULHERES DE CHICO: TIPOLOGIAS FEMININAS NAS CANÇÕES DE CHICO BUARQUE

A intensa valorização dada à mulher na obra de Chico Buarque sugere, para além de uma determinação inconsciente, que influencia a disposição e as inclinações do poeta, um interesse pelo ente socialmente marginalizado. Os elementos que transgridem o convencional são constantes em sua obra desde o princípio e suas canções são, muitas vezes, um exercício de crítica social. Em *Figuras do Feminino*, Adélia Bezerra de Meneses afirma,

É inegável que a canção de Chico privilegia a fala da mulher, assim como na galeria das suas personagens sobressai o marginal como protagonista, pondo a nu, desta maneira, a negatividade da sociedade. Suas composições tornam-se, por força dessa escolha, a oportunidade para um exercício de crítica social exercida, no mais das vezes, através de ricas modulações de que se reveste sua ironia (satírica, paródica, alegórica) (MENESES, 2000, p. 41).

Maria Helena Sansão Fontes, em *Masculino-feminino em Chico Buarque* alarga a questão da presença da mulher na obra de Chico para além da marginalidade, se debruçando – antes – no arquétipo do *Grande Feminino*. Assegura a autora que “como motivo mitológico” o arquétipo seria um conteúdo sempre presente no inconsciente coletivo de todos os tempos. A *imago* feminina, a qual se insinua no inconsciente do homem, estaria muito ligada a enigmas e tabus primordiais a partir dos grandes mistérios de transformação da mulher. Diz a autora:

O homem, diante da mulher, sempre experimentou o sentimento de fascínio, que ocorre pela atração ou pela repulsa, ambas provocadas pelo mistério da vida que o impulsiona ao movimento de transformação. Essa imagem feminina tão controvertida encontra na sua representação mais pura na imagem da alma, a *anima*, a feminilidade interior do masculino, sua espiritualidade mais intuitiva, sua experiência genuína da natureza do feminino (FONTES, 1999, p. 10).

Pensamos, porém, que, no caso de Chico Buarque, bem como no caso de outros autores contemporâneos, a presença desse arquétipo ou dessa *imago*, serviria, antes, para sua própria desconstrução, seu esfalecimento diante de uma emancipação gradativa e espiralada, crucial e somente possível a partir da segunda metade do século XX. Seu

raciocínio, situado no *Grande Feminino*, vai adiante ao dizer que sobrevivem no poeta, para além da consciência da condição feminina na sociedade, os arquétipos inconscientes e primordiais que impulsionam o seu gesto criador e fazem com que se revelem em sua obra tanto a necessidade de valorização da mulher enquanto deusa ou fêmea, como a angústia de sua contraparte, a mulher castradora e devoradora. O compositor na série de entrevistas presente na coleção *A Série*, quando fala sobre o conjunto temático feminino, diz:

“Há sempre pra mim um grande mistério na alma feminina (...) eu tenho uma grande curiosidade com relação à mulher, como ela pensa, como ela age. Eu sou um espectador, um *voyer*, um vedor, né, de mulheres. Gosto de ver como elas se movem, ver como elas raciocinam, ver como elas reagem diante das coisas (...) não acaba (...) eu me considero um grande desconhecedor da alma feminina, ao contrário do que se fala (...)” (À FLOR DA PELE, 2006. Transcrição nossa)

Conforme trabalhamos no primeiro capítulo deste trabalho, Meneses irá salientar, por exemplo, que a primeira fase de composições buarquianas se traveste da presença de uma mulher distante e inacessível, imagem sugerida pela janela. O dilaceramento existencial, por sua vez, nas canções de temática amorosa em que o ente feminino é receptor ou destinatário dos versos, se intensificaria a partir da segunda fase de suas composições. Além disso, a transgressão e a valorização do ente feminino comporiam mais um bojo de atuação do compositor.

Ainda em *Figuras do Feminino*, ao expor o tema das mulheres vinculado ao da marginalidade social, Meneses filia Chico à tradição grega do dionisismo. Diz a autora que, do mesmo modo que o dionisismo privilegiava aqueles que estão fora da vida política, à margem da ordem social, Chico o faz em um discurso utópico que dá voz àqueles que em geral não têm voz. Essa voz, entretanto, seria desafiante do princípio que rege a ordem e a realidade. Nesse sentido, muitas canções abarcariam uma mulher dionisíaca (como em *Ela desatinou*, *Mil Perdões*, *Madalena foi pro mar* etc.), que se opõe à civilização, ao trabalho, à ordem, à repressão.

Evidentemente, a mulher, considerada em sua porção marginal e transgressora de um sistema social de valores cristalizados e sacralizados, não aparece somente quando há alusão direta ao ilegal ou imoral, como no caso da Prostituta, do Travesti e da Lésbica. A denúncia da opressão faz-se amiúde, independentemente de haver clara essa

transgressão, também em relação à sua fragilidade diante da desvalorização e sufocamento social. Esse será o caso da ‘mal-casada’, da ‘mal-amada’, da ‘abandonada’ etc.

Em nossa proposta de estudo, buscamos, além de rastrear a presença e configuração dessa mulher, marginal e dionisíaca, mostrar em que medida era (ou ainda é) necessária sua apresentação à sociedade brasileira. Ou seja, de que maneira trazer à tona o obscurecido pelos anos do jugo patriarcal era necessário e em que medida dar a essas mulheres a atenção necessária foi crucial para o aparecimento, inclusive dentro da obra, de novas mulheres.

Cabe ressaltar, ainda, que este capítulo se construiu também com embasamento nos estudos de Simone de Beauvoir, sobretudo quanto ao segundo volume do ensaio *O segundo sexo*, intitulado “A experiência vivida”. Compartilhamos a ideia de que a(s) mulher(es), a partir da segunda metade do século passado, começam a destronar o mito da feminilidade, remodelando sua identidade, agora muito mais fluida, e começando a afirmar concretamente sua independência.

Nesse sentido, sendo o corpus utilizado entendido como ressonância de uma época e de determinadas práticas sociais, percebemos também, nas fraturas e impasses de uma coletividade, a busca pela integralidade da condição feminina que aspirava, antes de tudo, a de ser humano. Nas palavras de Beauvoir, ainda na introdução a seu estudo:

Educadas por mulheres, no seio de um mundo feminino, seu destino normal é o casamento que ainda as subordina praticamente ao homem; o prestígio viril está longe de se ter apagado: assenta ainda em sólidas bases econômicas e sociais. É pois necessário estudar com cuidado o destino tradicional da mulher. Como a mulher faz o aprendizado de sua condição, como a sente, em que universo se acha encerrada, que evasões lhe são permitidas, eis o que procurarei descrever. Só então poderemos compreender que problemas se apresentam às mulheres que, herdeiras de um pesado passado, se esforçam por forjar um futuro novo. (BEAUVOIR, 1990, p. 7)

Revelada a partir de várias dimensões, as mulheres de Chico, nesse ínterim, terão identidades diversificadas, as quais pretendemos, nesse capítulo, rastrear. Cada tipo elencado busca trazer, em seu bojo principal, determinadas canções, as quais pensamos ser representativas das questões subjacentes ao sujeito. Ocorre, entretanto,

que outros cantos vão permear as análises tipológicas por entendermos que eles dialogam, ou mesmo servem de referência contrária, à configuração de tal tipologia. Nesse sentido, embora se pretenda, em alguma medida, um panorama que, de fato, esquadrinhe a produção do compositor que se relaciona às representações e apresentações femininas, o esquema tipológico, que a partir de então se faz possível, não encontra barreiras fixas para a determinação das canções presentes em cada tipo estudado.

Assim, pretendemos demonstrar, nas páginas seguintes, que o universo simbólico, metonimicamente estruturado nos códigos da cultura e da sociedade brasileiras, fornecerá material para explicar a representação e apresentação da(s) nova(s) mulher(s), em transformação, mas cuja variação desponta a partir da segunda metade do século XX.

Por fim, cabe ressaltar que nem todas as canções cujo *eu-lírico* é feminino são passíveis de alocação. A justificativa para tal encontra-se nas considerações finais do presente.

#### 4.1 A MÃE

Em *O Segundo Sexo*, Simone de Beauvoir diz que:

É pela maternidade que a mulher realiza integralmente seu destino fisiológico; é a maternidade sua vocação “natural”, porquanto todo o seu organismo se acha voltado para a perpetuação da espécie. **Mas já se disse que a sociedade humana nunca é abandonada à natureza.** (BEAUVOIR, 1990, p. 248, grifos nossos)

Para a autora, do mesmo modo como “Ninguém nasce mulher: torna-se mulher” (BEAUVOIR, 1990, p. 9), nenhuma mulher nasce mãe, torna-se mãe; sendo culturalmente preparada para essa função/missão/vocação. Embora o ensaio beauvoiriano tenha sido publicado em 1949, ainda permanece, sob muitos aspectos, atual. A título de exemplificação, ainda vigora a prática de presentear diferentemente as crianças segundo o gênero. Enquanto que os brinquedos considerados masculinos

trazem o apelo da velocidade, da aventura e do desafio, da transcendência, segundo Beauvoir; para as meninas, em primeiro lugar de vendas permanecem as bonecas, em uma clara alusão e preparação ao futuro materno e para a imanência.

Com efeito, repetem à mulher desde a infância que ela é feita para engendrar e contam-lhe o esplendor da maternidade; os inconvenientes de sua condição(...) tudo é justificado por esse maravilhoso privilégio de por filhos no mundo (...) a mãe encanta-se ao sentir-se necessária: é justificada pelas exigências a que atende (...) (BEAUVOIR, 1990, p. 256 – 280).

Ainda que muitas vezes por meio de ironia, como acima, Beauvoir considera a grande importância da figura materna, dedicando-lhe um capítulo com cerca de cinquenta páginas do seu longo ensaio. Ao asseverar que a maternidade é uma “obrigação nada natural” (BEAUVOIR, 1990, p. 290), posto que a natureza não possa ditar uma escolha moral, a autora destrincha tipos sociais da maternidade, dissertando sobre a gestação e a relação com os filhos em determinados contextos, pondo à prova a ideia, cristalizada pelas décadas da modernidade, da maternidade unívoca e plena. Complementa a autora:

Nem sequer é verdade que o filho seja para a mulher uma realização privilegiada; diz-se de bom grado que uma mulher é coquete, amorosa, lésbica, ambiciosa por "não ter filho"; sua vida sexual, seus objetivos, seus valores seriam sucedâneos do filho. Na realidade, há primitivamente indeterminação: pode-se dizer também que é por falta de amor, de ocupação, de satisfação de suas tendências homossexuais que a mulher deseja um filho. Sob esse pseudonaturalismo esconde-se uma moral social e artificial. Afirmar que o filho é o fim supremo da mulher tem exatamente o valor de um *slogan* publicitário. (BEAUVOIR, 1990, p. 291)

Em nossa tipologia, circulam canções em que Chico dá voz e corpo a mães, no plural, que percebem e lidam com a maternidade de modo diverso. Nesse sentido, delimitamos o tema da maternidade a partir das canções *Angélica*, *Uma canção desnaturada* e *Meu guri*, de 1977, 1979 e 1981, respectivamente. Buscamos elucidar de que maneira a categoria analisada é revestida ora pela quebra das concepções estanques da maternidade ora pelos paradigmas de altruísmo que a instituição carrega.

“Quem é essa mulher” é o verso que inaugura a miúda, porém profunda e repleta de referências, canção *Angélica*. Para responder a essa pergunta é necessário adentrar no contexto político da época em que foi escrita, especificamente no que concerne ao período crítico de enrijecimento da censura e da repressão no Brasil, a década de 1970.

Angélica é Zuzu Angel, personagem conhecida talvez mais pelo embate com a ditadura do que pela Moda<sup>18</sup>. Zuzu lutou desesperadamente pela recuperação do corpo de seu filho, Stuart Jones, dado como desaparecido pela polícia em 1971. Em 1976, uma semana depois de deixar na casa de Chico Buarque documento a ser publicado caso ela morresse, sofre um acidente de carro fatal. Eis a canção:

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 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

Os verbos da canção *embalar* e *agasalhar* registram atitudes fundamentadas nas atitudes de proteção consideradas típicas da atividade maternal. Vê-se a necessidade da defesa da vida que a tem como fonte. O cuidado, a preservação de *seu filho*, *seu anjo* e *seu menino*, são suas responsabilidades e ela é quem está legitimada para tal<sup>19</sup>. Além disso, os versos “Quem é essa mulher/ Que canta sempre esse lamento?/ Só queria lembrar o tormento/ Que fez meu filho suspirar” registram a necessidade de lembrar o tormento pelo qual passávamos na referida década e através do qual foram dados os últimos suspiros de muitos.

---

<sup>18</sup> Zuleika Angel Jones foi estilista de renome nacional e internacional a partir da década de 1970. Nascida em Curvelo, morou em Belo Horizonte, Salvador e Rio de Janeiro, cidade que abrigou sua loja, no bairro de Ipanema. Seu estilo misturava renda, seda, fitas e chitas com temas regionais e do folclore brasileiro, com estampados de diversos pássaros, borboletas e papagaios. Sua moda também carregava pedras brasileiras, fragmentos de bambu, de madeira e conchas. Após o desaparecimento do seu filho, criou uma coleção de moda política. Zuzu usou estampas com silhuetas bélicas, pássaros engaiolados e balas de canhão disparadas contra anjos. O anjo tornou-se o símbolo do filho desaparecido, caracterizando em suas coleções por meninos aprisionados, sol atrás das grades, jipes e quepes. Para mais vide: [http://pt.wikipedia.org/wiki/Zuzu\\_Angel](http://pt.wikipedia.org/wiki/Zuzu_Angel).

<sup>19</sup> “Eu não tenho coragem, coragem tinha meu filho. Eu tenho legitimidade”. Frase célebre dita por Zuzu Angel nas muitas denúncias que fez durante os cinco anos que precederam sua morte.

Vale destacar, ainda em relação à canção *Angélica*, a utilização alternada das pessoas verbais do discurso, terceira e primeira, sempre nessa ordem. Há, pensamos, um alargamento do campo subjetivo quando Zuleika passa a ser Angélica. A canção se inicia na terceira pessoa e sua tomada para a primeira pessoa do singular, que responde à insistente pergunta “Quem é essa mulher”, se reveste de um compartilhamento. Depreendemos, entretanto, além da passagem do pessoal para o social, que se faz através do reconhecimento de subjetividades, a aclamação por mulheres como *Angélicas*, destituidoras da ordem, através da interrogação “quem é essa mulher?”. Tal interrogação se transfigura em uma necessidade de dar às *Angélicas* posição de destaque. Vejam essa mulher, que não aceita os limites trágicos da repressão, que é consciente do luto, e que desafia as versões oficiais do poder armado. Na linha das canções cujas mulheres são dionisíacas, pode-se, sem dúvida, elencar *Angélica*.

Seguindo a ordenação cronológica da composição das canções, temos *Uma canção desnaturada*, que integra a *Ópera do Malandro*, já citada no primeiro capítulo deste trabalho. Assim como a maioria das canções da peça (senão todas), a canção desmistifica os valores da moral burguesa. *Uma canção desnaturada*<sup>20</sup> nos soa ensurdecadora ao primeiro contato por propor um canto avesso ao que nos acostumamos a entender como hino das mães, dentro da sociedade que propagandeia o chamado instituto materno como dado indiscutível. Já no título avisa: meu canto é desnaturado, ou seja, é anormal e, por essa razão, amoral, por contrariar a pressuposição de que o complexo organismo materno é irrenunciável e indubitavelmente parte da natureza feminina. De início:

Por que cresceste, curuminha  
Assim depressa, e estabanada  
Saíste maquilada  
Dentro do meu vestido  
Se fosse permitido  
Eu revertia o tempo  
Pra reviver a tempo  
De poder

---

20 A canção ilustra o desespero da mãe de Teresinha, que amaldiçoa o nascimento da filha quando ela decide abandonar a casa para viver na companhia do contrabandista Max.

Mostra-nos a mãe, ainda no apego pelo apelido de criança, *curuminha*, um desejo impregnado de tristeza e de revolta, qual seja: o de *voltar no tempo, a tempo*. Há nesse primeiro trecho a impossibilidade de lidar com o curso natural da vida, no qual a mulher que é filha um dia o deixa de ser, crescendo. Aqui apontamos para a precariedade da vida, mesmo a que pensamos ser de nossa responsabilidade, como em *Angélica*, a mãe que queria cantar por seu menino. A canção prossegue:

Te ver, as pernas bambas, curuminha  
 Batendo com a moleira  
 Te emporcalhando inteira  
 E eu te negar meu colo  
 Recuperar as noites, curuminha  
 Que atravessei em claro  
 Ignorar teu choro  
 E só cuidar de mim

O lapso temporal que se pretende retomar, entretanto, se reveste de uma necessidade de vingança, de desfeito. Daí em diante veremos sempre o clamor por uma realidade em que a doação, o cuidado, o zelo, o carinho e a renúncia, atividades consideradas típicas da maternidade, são postas ao avesso, numa necessidade crescente de denunciar, e sobretudo desmistificar a eterna subserviência do amor maternal, que também é capaz de ser revertido em dor e indignação, especialmente quando ferido. Aliás, *indignação* é termo caro à análise. Percebe-se um discurso no qual o filho (no caso da canção a filha) não é *digno* “das noites que atravessei em claro”, ou do colo da mãe.

Cabe destacar que Beauvoir diz, entretanto, não haver mãe “desnaturada, uma vez que o amor materno não guarde naturalidade” (1990, p. 291). Sobre as relações entre mãe e filha, as quais particularmente nos interessam para esta canção, diz que:

assumem um caráter muito mais dramático. Na filha, a mulher não saúda um membro da casa eleita; nela procura seu duplo. Projeta nela toda a ambigüidade de sua relação própria; e quando se afirma a alteridade desse *alter ego*, sente-se traída (BEAUVOIR, 1990, p. 285)

Mais adiante completa a autora:

É quando a menina cresce que nascem verdadeiros conflitos; **vimos que ela desejava afirmar sua autonomia contra a mãe; aos olhos desta há nisso um traço de ingratidão odiosa;** obstina-se em “subjugar” essa vontade que lhe foge; não aceita que seu duplo se

torne uma outra (...) é duplamente ciumenta: do mundo que lhe toma a filha, da filha que, conquistando uma parte do mundo, lha rouba. (BEAUVOIR, 1990, p. 287, grifos nossos)

O desenrolar da canção se faz em tom gradativo: após negar o colo, deixar arder em febre, cortar os cabelos, exhibir nos botequins, tornar azeite o leite, quebrar a boneca, a mãe, ser que genuinamente é aquele que mais zela por um filho, requer seu direito, mesmo que ilegítimo, de negar todo esse amor, nem que para isso tenha que recusar a maternidade. O ápice de tristeza, dor e indignação pela precariedade da vida é nitidamente sentido nos cinco últimos versos, nos quais vislumbra-se uma única possibilidade para cessar a dor, a inexistência do filho, seu aniquilamento.

Deixar-te arder em febre, curuminha  
Cinquenta graus, tossir, bater o queixo  
Vestir-te com desleixo  
Tratar uma ama-seca  
Quebrar tua boneca, curuminha  
Raspar os teus cabelos  
E ir te exibindo pelos  
Botequins

Tornar azeite o leite  
Do peito que mirraste  
No chão que engatinhaste, salpicar  
Mil cacos de vidro  
Pelo cordão perdido  
Te recolher pra sempre  
À escuridão do ventre, curuminha  
De onde não deverias  
Nunca ter saído

Se a maternidade comove-nos em duas canções de extrema consciência, como em *Angélica* e *Uma canção desnaturada*, nas quais há nitidamente o cordão do luto e da perda, tal comoção há de ser triplicada quando fruto de postura ingênua. Em 1981 Chico compõe *Meu Guri*, canto impregnado de denúncia e popularmente disseminado na voz de Beth Carvalho<sup>21</sup>. A mãe de *Meu Guri*, ao narrar sua vida depõe, aparentemente sem a menor consciência disso, contra a repressão que só a escuridão da alienação é capaz de promover. A carência do povo esquecido, que mora no morro, lugar que não figura no

---

<sup>21</sup> Beth Carvalho é Elizabeth Santos Leal de Carvalho, nascida no Rio de Janeiro, em 5 de maio de 1946. Cantora e compositora brasileira de samba. Desde que começou a fazer sucesso, na década de 1970, Beth se tornou uma das maiores intérpretes do gênero. Para mais vide: [http://pt.wikipedia.org/wiki/Beth\\_Carvalho](http://pt.wikipedia.org/wiki/Beth_Carvalho)

mapa<sup>22</sup>, é cruel e irrenunciável, tornando impossível o entendimento da vida, da perda e do luto. Eis a canção:

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, ai o meu guri, olha aí  
 Olha aí, é o meu guri  
 E ele chega

Seu interlocutor, no primeiro verso, o “seu moço” revela-nos quem é a mãe. A locução utilizada para o trato poderia certamente ser substituída por “meu senhor” ou “doutor”, descortinando quem é o propagador da mensagem. Com os versos seguintes não resta dúvida. Maternidade acidental, na qual nem o nome poderia ser pensado, pois a fome viria, impositiva, primeiro. A ausência de consciência da própria situação começa em seguida, quando revela não saber como a vida transcorreu. Desprovida da ciência ou provida pela necessidade de se revestir da ilusão, a mãe de *Meu guri*, dá testemunho de uma vida paralela, em que estava no mundo sem fazer parte dele.

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, ai o meu guri, olha aí  
 Olha aí, é o meu guri  
 E ele chega

O testemunho de ingenuidade quase patética de uma mãe que agradece a penca de documentos trazidos pelo filho como presente, para sua identificação em um mundo do qual ela é e sempre será excluída, abala ferozmente o ouvinte/leitor. E a ironia de rezar pelo filho chegar são e salvo “cá no alto” é tocante. Ela defendia-o em oração dele mesmo.

---

22 Referência à canção de Carioca, intitulada Subúrbio.

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

Já no final da canção vê-se ligeiro adentrar na condição, logo desfeito nos versos “Eu não entendo essa gente, seu moço/Fazendo alvoroço demais”. Ironicamente, o refrão da canção é retomando como uma alfinetada, revelando o único lugar reservado aos guris do batente no morro, o destino dos meninos dos carregamentos, dos muitos relógios e colares de ouro. “Desde o começo eu não disse seu moço/ Ele disse que chegava lá/Olha aí, olha aí”.

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 ar  
 Desde o começo, eu não disse, seu moço  
 Ele disse que chegava lá  
 Olha aí, olha aí  
 Olha aí, aí o meu guri, olha aí  
 Olha aí, é o meu guri.

Ainda no capítulo “A Mãe”, Beauvoir aborda a relação da mãe com o descendente masculino que, segundo a sociedade patriarcal,

será um chefe, um condutor de homens, um soldado, um criador; imporá sua vontade sobre a terra e a mãe participará de sua imortalidade. As casas que ela não construiu, os países que não explorou, os livros que não leu, ele lhos dará. Através dele ela possuirá o mundo (...) (BEAUVOIR, 1990, p. 284).

Daí a expectativa da mãe do guri, a de que ele chegue lá e a ironia proposta pelo compositor. Assim, Chico Buarque, o poeta dos desvalidos e das mulheres, mostra-nos que, se para a filha da família tradicional, como *Terezinha* de *Uma canção desnaturada*, há esperança por um “bom casamento”, para o filho a expectativa se resume no “vencer na vida”, no “chegar lá”, títulos concedidos aos que normalmente consolidam uma

carreira, trabalham e preenchem os requisitos modernos e católicos da vida urbana do século XX. Como esse guri não preenche tais requisitos, “chegar lá” se transfigura no lugar para o qual apontam todas as vidas: a morte.

Percebemos, assim, a articulação de forças e fatos sociais completamente distintos na delimitação de cada mulher-mãe. O modo como essas forças – a maternidade irrenunciável, o luto, o sucesso financeiro e social, etc. – engendram as maternidades da segunda metade do século passado é justificado pelo fato de ainda perdurarem concepções que aos poucos se dissolvem nas fissuras e impasses trazidos pela pós-modernidade.

#### 4.2 A APAIXONADA

O tema da paixão é muitíssimo citado pelas inúmeras fãs da vertente que se costumou chamar, no discurso de senso comum, de feminina. Ouvem-se muitas assertivas do tipo: “o Chico tem alma de mulher” ou “é o único que compreende a mulher”, em relação a canções como *Tatuagem* e *O meu amor*, por exemplo. Pensar a fundo essas questões descortina uma penca de relações subjacentes. Uma delas, cremos, inclui o motivo de tanta identificação. As fãs acham louvável o discurso construído por um autor sobre as mulheres sem que ele seja uma mulher. Ora, ele não tem que ser uma para representar/apresentar! Chico, na vertente do amor feminino, dá luz ao erótico e ao prazer, categorias negadas à mulher durante muito tempo. Talvez seja esse o grande motivo de tanta admiração. Quando o discurso da fã diz “ele me entende”, não nos parece ser por razões de sentimentalismos e altruísmos, mas sim porque rompeu, diversas vezes, com o discurso habitual da mulher e com as prerrogativas e características habitualmente reservadas à mulher, tão desconectadas com os clamores de uma época de abertura e mudança.

Na segunda parte do volume II de *O Segundo Sexo*, Beauvoir dedica um capítulo à “Amorosa”. Inicia o tema dizendo do amor, que não é, pois, matéria idêntica ao

homem e a mulher. Cita “Gaia Ciência” ao afirmar que é o amor para o homem uma ocupação, enquanto é a própria vida para a mulher. Diz a autora:

Em verdade, não é de uma lei da natureza que se trata. É a diferença de suas situações que se reflete na concepção que o homem e a mulher têm do amor. O indivíduo que é sujeito, que é ele mesmo, tendo o gosto generoso da transcendência, esforça-se por ampliar seu domínio sobre o mundo: é ambicioso, age. Mas um ser inessencial não pode descobrir o absoluto no coração de sua subjetividade. Um ser votado à imanência não pode realizar-se em atos. Encerrada na esfera do relativo, destinada ao macho desde a infância, habituada a ver nele um soberano a quem não lhe é dado igualar-se, a mulher que não sufocou sua reivindicação de ser humano sonhará em ultrapassar-se para um desses seres superiores, em unir-se, confundir-se com o sujeito soberano. (BEAUVOIR, 1990, p. 411)

Beauvoir tematiza a amorosa sobretudo através do jugo do pertencimento, o qual aparecerá de modo recorrente nesta tipologia. Além de *Tatuagem* e *O meu amor*, elencamos *Cala a boca Bárbara*, *Sem Fantasia* e *Meu namorado* como as canções que compõem o bojo do tipo da mulher apaixonada. O liame entre elas assenta-se no pertencimento, no erotismo e no amor carnal, desnudado nas feições corpóreas da mulher e do seu desejo.

*Tatuagem*, canto de Bárbara para Calabar, é resumido em seu primeiro trecho. A mulher apaixonada deseja a perpetuação. “Quero ficar no teu corpo feito tatuagem”. Como polo opositivo da condição da prostituta, que estudaremos adiante, a apaixonada encontra lugar e possibilidade de pertencimento. A analogia feita com a tatuagem é terreno fértil para que se satisfaça o “para sempre amuleto”, aquilo que “dá coragem/pra seguir viagem/quando a noite vem”. A noite, retomada em toda canção, é aqui vista como par de vida.

Quero ficar no teu corpo feito tatuagem  
 Que é pra te dar coragem  
 Pra seguir viagem  
 Quando a noite vem  
 E também pra me perpetuar em tua escrava  
 Que você pega, esfrega, nega  
 Mas não lava

Os desejos corpóreos são nitidamente alicerce para a promulgação do sentimento perante o amado. A noite aqui é retomada no sentido erótico, de momento sexual. Além de perpétua, *Tatuagem* mostra uma mulher que possui o desejo de ser luz na vida alheia, ser acalanto e motivo de felicidade. Ser quem brinca e alucina, salta e ilumina. Após a

consumação do desejo de pertencimento, resta à mulher apaixonada o anseio de se imaginar no deleite do após-gozo, no repouso concedido pelos braços exaustos do amado.

Quero brincar no teu corpo feito bailarina  
 Que logo se alucina  
 Salta e te ilumina  
 Quando a noite vem  
 E nos músculos exaustos do teu braço  
 Repousar frouxa, murcha, farta  
 Morta de cansaço

As ambições de perpetuação e pertencimento dão lugar, no terceiro e quarto trechos da canção, à vertente passional da relação. De tom mais obscuro, emerge o sentimento de posse, a vontade de ser cruz, ser carma e, sobretudo, de continuar a ser marca, mesmo que “a frio, a ferro e fogo, em carne viva”. Beauvoir diz, ainda em referência à amorosa:

Eis a mulher escrava, rainha, flor, corça, vitral, capacho, criada, cortesã, musa, companheira, mãe, irmã, filha segundo os sonhos fugazes, as ordens imperiosas do amante: ela presta-se, em êxtase, a essas metamorfoses enquanto não reconhece que conserva sempre nos lábios o gosto idêntico da submissão. (BEAUVOIR, 1990, p. 420)

No último trecho são ampliadas as querências da mulher apaixonada de *Tatuagem*. Ela deseja “corações de mãe”, mas também “arpões”, deseja ser sereia e serpente, rabiscar o corpo e pintar (se) no corpo. Assim ela fecha um sistema em que se contrapõem o desejo de ser marca e ser marcada. Ser escrava perpétua e escravizar. Beauvoir diz, sobre a relação dual de pertencimento, que “a mulher entregando-se inteiramente ao ídolo, espera que ele lhe dará a um tempo a posse de si mesma e a do universo que nele se resume” (BEAUVOIR, 1990, p. 415).

Quero pesar feito cruz nas tuas costas  
 Que te retalha em postas  
 Mas no fundo gostas  
 Quando a noite vem  
 Quero ser a cicatriz risonha e corrosiva  
 Marcada a frio, a ferro e fogo  
 Em carne viva

Corações de mãe  
 Arpões, sereias e serpentes  
 Que te rabiscam o corpo todo  
 Mas não sentes

*Cala a boca Bárbara*, primeira canção do musical Calabar funciona metaforicamente. Bárbara é o Brasil que Calabar conhece até as entranhas e Calabar é o verdadeiro guerreiro à época da invasão holandesa. A sensualidade de seu canto através de analogias com a terra é de grande riqueza. As noções de pertencimento e de posse também figuram na canção.

Ele sabe dos caminhos  
 Dessa minha terra  
 No meu corpo se escondeu  
 Minhas matas percorreu  
 Os meus rios  
 Os meus braços  
 Ele é o meu guerreiro  
 Nos colchões de terra  
 Nas bandeiras, bons lençóis  
 Nas trincheiras, quantos ais, ai  
 Cala a boca  
 Olha o fogo  
 Cala a boca  
 Olha a relva  
 Cala a boca, Bárbara  
 Cala a boca, Bárbara

As metáforas presentes nos versos “No meu corpo se escondeu/ Minhas matas percorreu/ Os meus rios/ Os meus braços” e em “Onde guardo o meu prazer/ Em que pântanos beber/ As vazantes/ As correntes” revelam o prazer com que a mulher apaixonada de *Cala a boca Bárbara* fala de si e do amancebado. Ele, Calabar, é fruto de todo o prazer erótico que Bárbara consegue narrar, pois, apesar da recorrente ordem para se calar, Bárbara não se cala e desnuda todo o seu erotismo. A canção prossegue:

Ele sabe dos segredos  
 Que ninguém ensina  
 Onde guardo o meu prazer  
 Em que pântanos beber  
 As vazantes  
 As correntes  
 Nos colchões de ferro  
 Ele é o meu parceiro  
 Nas campanhas, nos currais  
 Nas entranhas, quantos ais, ai  
 Cala a boca  
 Olha a noite  
 Cala a boca  
 Olha o frio  
 Cala a boca, Bárbara  
 Cala a boca, Bárbara

Não menos sexualizada é a canção de embate entre Teresinha e Lúcia, de *Ópera do Malandro*, que exhibe a disputa pelo amor do mesmo homem a partir do grau de envolvimento erótico e de prazer físico, em que o ápice é sentido na ausência de consciência. “O meu amor” terá sempre um jeito, ora de “me deixar maluca, louca”; ora “de roubar os sentidos” e “me fazer rodeios”. Não há espiritualidade romântica na feição desse amor da carne, mas somente o crivo da paixão corpórea e pujante. Cantam alternadamente duas estrofes cada, em tom crescente de erotismo, facilmente percebido no decorrer da canção que configura verdadeira (r)evolução, posto que dá destaque a expressão de enorme concupiscência na voz feminina. Beauvoir, ao falar sobre o ato sexual em si, ainda no capítulo destinado à amorosa, revela:

A imanência do instante é então superada; as recordações ardentes não são mais uma saudade e sim um tesouro; dissipando-se, a volúpia torna-se esperança e promessa; o gozo é justificado; a mulher pode orgulhosamente assumir sua sexualidade porque a transcende; perturbação, prazer, desejo não são mais um estado e sim um dom; seu corpo não é mais um objeto: é um cântico, uma chama. Pode ela então entregar-se apaixonadamente à magia do erotismo; a noite transforma-se em luz; a mulher apaixonada pode abrir os olhos; olhar o homem que a ama e cujo olhar a glorifica (...) (BEAUVOIR, 1990, p. 417)

Vejamos, pois, a canção, que segue sem interrupções:

O meu amor  
 Tem um jeito manso que é só seu  
 E que me deixa louca  
 Quando me beija a boca  
 A minha pele toda fica arrepiada  
 E me beija com calma e fundo  
 Até minh'alma se sentir beijada, ai

O meu amor  
 Tem um jeito manso que é só seu  
 Que rouba os meus sentidos  
 Viola os meus ouvidos  
 Com tantos segredos lindos e indecentes  
 Depois brinca comigo  
 Ri do meu umbigo  
 E me crava os dentes, ai  
 Eu sou sua menina, viu?  
 E ele é o meu rapaz  
 Meu corpo é testemunha  
 Do bem que ele me faz

O meu amor  
 Tem um jeito manso que é só seu  
 De me deixar maluca

Quando me roça a nuca  
 E quase me machuca com a barba malfeita  
 E de pousar as coxas entre as minhas coxas  
 Quando ele se deita, ai

O meu amor  
 Tem um jeito manso que é só seu  
 De me fazer rodeios  
 De me beijar os seios  
 Me beijar o ventre  
 E me deixar em brasa  
 Desfruta do meu corpo  
 Como se o meu corpo fosse a sua casa, ai

Eu sou sua menina, viu?  
 E ele é o meu rapaz  
 Meu corpo é testemunha  
 Do bem que ele me faz

*Sem Fantasia*, escrita para a peça *Roda Viva* encerra o diálogo entre um homem e uma mulher na espera pelo tempo de amor. A mulher apaixonada da canção clama pela presença do amado não menos eroticamente que em *Tatuagem* e *O meu amor*. O ano e período da canção, de 1967, ou seja, o final da primeira fase do autor, bem como as duas anteriormente analisadas, da segunda e terceira fases respectivamente, já nas décadas de 1970 e 1980, atestam a gradativa apresentação das mulheres, independentemente do bojo no qual estejam inseridas, em termos de quebra com os modelos vigentes. Além disso, destaque é dado à infantilização do ente masculino por uma mulher dona de seus anseios.

Vem, meu menino vadio  
 Vem, sem mentir pra você  
 Vem, mas vem sem fantasia  
 Que da noite pro dia  
 Você não vai crescer  
 Vem, por favor não evites  
 Meu amor, meus convites  
 Minha dor, meus apelos  
 Vou te envolver nos cabelos  
 Vem perder-te em meus braços  
 Pelo amor de Deus  
 Vem que eu te quero fraco  
 Vem que eu te quero tolo  
 Vem que eu te quero todo meu

*Meu namorado*, canção de 1983, composta para a peça *O grande Circo Místico*<sup>23</sup>, une mais as questões do corpóreo com o sentimental. A mulher apaixonada aqui se descreve possuída, como as águas que fluem até o fim. Ao mesmo tempo, revela ser esse amado sua morada, aquele que a guiará para o caminho o qual, porém, será o que ela quiser.

Ele vai me possuindo  
 Não me possuindo  
 Num canto qualquer  
 É como as águas fluindo  
 Fluindo até o fim  
 É bem assim que ele me quer  
 Meu namorado  
 Meu namorado  
 Minha morada  
 É onde for morar você

Ele vai me iluminando  
 Não iluminando  
 Um atalho sequer  
 Sei que ele vai me guiando  
 Guiando de mansinho  
 Pro caminho que eu quiser  
 Meu namorado  
 Meu namorado  
 Minha morada é onde for morar você

Vejo meu bem com seus olhos  
 E é com meus olhos  
 Que o meu bem me vê

É importante destacar, cremos, que o ser feminino dá a impressão ao amado de que se sujeita a ele, o qual “vai (me) possuindo”, “vai (me) iluminando”, “vai (me) guiando” a apaixonada. Contudo, esta ilusão de subalternidade feminina é desfeita pelos versos “não (me) iluminando”, “não (me) possuindo” e “pro caminho que eu quiser”. Ela é o sujeito, não o objeto: toda a ideia da passividade é desmontada em atividade, confirmada nos dois últimos versos: “é com os meus olhos /Que o meu bem me vê”.

---

<sup>23</sup> O Grande Circo Místico é um espetáculo musical brasileiro apresentado em 1983, já mencionado no primeiro capítulo desse trabalho. Em síntese, foi inspirado em poema modernista de Jorge de Lima (da obra *A Túnica Inconspicível*, 1938). O espetáculo estreou em 17 de março de 1983 mesclando música, balé, ópera, circo, teatro e poesia.

### 4.3 A CATIVA/DEVOTADA

A mulher enquanto prisioneira do amor e/ou do relacionamento amoroso é tematizada, no presente estudo, a partir de três canções, quais sejam: *Com açúcar com afeto*, *Sem açúcar* e *A mais bonita*, músicas que datam, respectivamente, de 1966, 1975 e 1989. O tema do aprisionamento se revelará de modo distinto nas três canções, publicando, porém, em todas elas, nuances relativas ao jugo machista da sociedade ao mesmo tempo que quer se desvencilhar deles ao retratá-los.

Simone de Beauvoir inaugura a segunda parte de seu ensaio *O Segundo Sexo* discorrendo sobre a “Mulher Casada”. Diz a autora que:

O destino que a sociedade propõe tradicionalmente à mulher é o casamento. Em sua maioria, ainda hoje, as mulheres são casadas, ou o foram, ou se preparam para sê-lo, ou sofrem por não o ser. É em relação ao casamento que se define a celibatária, sinta-se ela frustrada, revoltada ou mesmo indiferente ante essa instituição. (BEAUVOIR, 1990, p.165)

Em sua análise, Beauvoir mostra de que maneira a evolução econômica da condição feminina estava modificando a instituição do casamento, tornando-o, em alguma medida, uma união livremente consentida por duas individualidades autônomas; de modo que as obrigações dos cônjuges fossem recíprocas e pessoais. Diz sobre o adultério e o divórcio, que seriam, para as duas partes, ao menos na França da década de 1950, uma denúncia do contrato falido. Nesse sentido, a mulher não se acharia mais confinada na sua função reprodutora somente, perdendo em grande parte seu caráter de servidão natural e apresentando-se ao encargo voluntariamente. Entretanto, embora ciente das evoluções até então experimentadas ao findar da primeira década do século passado, afirma que

Contudo, a época em que vivemos é ainda, do ponto de vista feminista, um período de transição. Uma parte somente das mulheres participa da produção e mesmo essa parte pertence a uma sociedade em que antigas estruturas e valores sobrevivem. O casamento moderno só se compreende à luz do passado que ele perpetua. (BEAUVOIR, 1990, p. 166)

“A primeira música que eu fiz no feminino, a *Com açúcar com afeto*, foi uma encomenda da Nara Leão. O tema que ela me pediu era essa coisa da mulher sofredora, que fica em casa. Depois passei a fazer canções para personagens do teatro” (NOGUEIRA, 1995). O trecho da fala da entrevista ao *Jornal do Brasil* sintetiza a canção *Com açúcar com afeto*, eternizada na voz de Nara Leão. O título da canção revela a passividade e devoção da “mulher sofredora, que fica em casa”. A mulher casada de Beauvoir se faz presente naquela que com o “doce predileto” do marido crê na sua presença, daquele operário, que a sustenta. A piedade se faz presente no canto à medida que a mulher se desilude todos os dias, sendo a ausência de espera por um desfecho diferente sua sina. Não há outra possibilidade que não o casamento, seja ele como for. O tom arrastado da canção, impregnada pela consciência da condição, a da mulher cuja única escolha é “esperar” pelo sustento do marido, está em todos os trechos. Eis a canção:

Com açúcar, com afeto, fiz seu doce predileto  
 Pra você parar em casa, qual o quê  
 Com seu terno mais bonito, você sai, não acredito  
 Quando diz que não se atrasa  
 Você diz que é operário, sai em busca do salário  
 Pra poder me sustentar, qual o quê

No caminho da oficina, há um bar em cada esquina  
 Pra você comemorar, sei lá o quê  
 Sei que alguém vai sentar junto, você vai puxar assunto  
 Discutindo futebol  
 E ficar olhando as saias de quem vive pelas praias  
 Coloridas pelo sol

Resignada, a mulher devotada de *Com açúcar com afeto* canta o caminho perdido do seu marido. São inúteis suas tentativas doces de fazer o marido “parar em casa”. Aquele que discursa ser operário, “em busca do salário”, encontra, porém, um caminho mais atraente, “um bar em cada esquina”.

Vem a noite e mais um copo, sei que alegre ma non troppo  
 Você vai querer cantar  
 Na caixinha um novo amigo vai bater um samba antigo  
 Pra você rememorar

Quando a noite enfim lhe cansa, você vem feito criança  
 Pra chorar o meu perdão, qual o quê  
 Diz pra eu não ficar sentida, diz que vai mudar de vida  
 Pra agradecer meu coração  
 E ao lhe ver assim cansado, maltrapilho e maltratado

Como vou me aborrecer, qual o quê  
 Logo vou esquentar seu prato, dou um beijo em seu retrato  
 E abro meus braços pra você

A presença de uma malandragem no homem que sai com o terno mais bonito e que toca na caixinha tem lugar na canção. A mulher, devota do malandro, não encontra modo para se aborrecer com a mesmice da boemia, tão mais atraente que o trabalho.

De maneira similar, *Sem açúcar*, nítida referencia à canção anterior, escrita quase dez anos depois, traz à tona a mulher aprisionada, dessa vez cativa de um algoz revestido de companheiro. A mulher aqui é insignificante perante seu senhor, soberano das vontades, dos direitos e dos desejos. Em sentido oposto à canção anterior, a cotidiana malandragem dá lugar ao inesperado e duvidoso. “Todo dia ele faz diferente/ Não sei se ele volta da rua/ Não sei se me traz um presente/ Não sei se ele fica na sua”. A cativa de *Sem açúcar* vai esmiuçar sua sujeição de maneira impotente e “natural”.

Todo dia ele faz diferente  
 Não sei se ele volta da rua  
 Não sei se me traz um presente  
 Não sei se ele fica na sua  
 Talvez ele chegue sentido  
 Quem sabe me cobre de beijos  
 Ou nem me desmancha o vestido  
 Ou nem me adivinha os desejos

Dia ímpar tem chocolate  
 Dia par eu vivo de brisa  
 Dia útil ele me bate  
 Dia santo ele me alisa

Reduzida à solidão, resta-lhe o tremor e o medo. Os versos “Eu de dia sou sua flor/ Eu de noite sou seu cavalo” fazem referência dura e sexual à subserviência. Nossa cativa não é mais que um bicho a ser é montado por seu dono, estando a serviço. Ao final, ao clamar: “Sua boca é um cadeado/ E meu corpo é uma fogueira/ Enquanto ele dorme pesado/Eu rolo sozinha na esteira”, ratifica a solidão e a ausência de uma relação.

Em continuidade com a canção:

Longe dele eu tremo de amor  
 Na presença dele me calo  
 Eu de dia sou sua flor  
 Eu de noite sou seu cavalo

A cerveja dele é sagrada  
 A vontade dele é a mais justa  
 A minha paixão é piada

Sua risada me assusta  
 Sua boca é um cadeado  
 E meu corpo é uma fogueira  
 Enquanto ele dorme pesado  
 Eu rolo sozinha na esteira

Entre parênteses, citamos *Cotidiano*, canção que, apesar de não possuir *eu - lírico* feminino, retrata a vida de uma típica dona de casa, mesmo que o compositor deixe entrever uma mulher ativa. Apesar de dizer as “coisas que diz toda mulher” e esperar o amado no portão “como era de se esperar”, esta mulher “diz”, “beija”, “aperta” e “morde”. Os verbos citados indicam o caráter de uma mulher muito diferente daquela que canta *Sem açúcar*, passiva em sua insegurança de não saber com vai se comportar o companheiro.

Todo dia ela faz tudo sempre igual  
 Me sacode às seis horas da manhã  
 Me sorri um sorriso pontual  
 E me beija com a boca de hortelã

Todo dia ela diz que é pra eu me cuidar  
 E essas coisas que diz toda mulher  
 Diz que está me esperando pro jantar  
 E me beija com a boca de café

Todo dia eu só penso em poder parar  
 Meio dia eu só penso em dizer não  
 Depois penso na vida pra levar  
 E me calo com a boca de feijão

Seis da tarde como era de se esperar  
 Ela pega e me espera no portão  
 Diz que está muito louca pra beijar  
 E me beija com a boca de paixão

Toda noite ela diz pra eu não me afastar  
 Meia-noite ela jura eterno amor  
 E me aperta pra eu quase sufocar  
 E me morde com a boca de pavor

Todo dia ela faz tudo sempre igual  
 Me sacode às seis horas da manhã  
 Me sorri um sorriso pontual  
 E me beija com a boca de hortelã

Figurando de maneira um pouco distinta está a canção *A mais bonita*, de 1989. O jugo machista facilmente percebido na personificação do homem das canções anteriores dá lugar a seu alargamento social. A mulher que conquistou o direito ao anticoncepcional e ao mercado de trabalho passa a ser refém do espelho, do salão de beleza, e teima em se retocar para parecer bonita para o seu bem. A insegurança de

outrora, advinda da falta do sustento ou da violência, dá lugar a ausência por si só. Como consequência, a prisioneira de *A mais bonita* precisa “saber como levar todos os desejos” que o seu bem tem, precisa garantir que ele não olhe mais ninguém, precisa arrasar “na casa dos espelhos”, fingindo que não sabe o quanto é triste e só. Logo no primeiro verso há pujante e profícua ambiguidade em relação às palavras *solidão* e *retocar*. Nossa aprisionada aqui tem a *solidão* como vocativo e não quer se *retocar*. Ocorre, entretanto, que, apelando para a memória musical do leitor, lembraremos rapidamente que o advérbio *não* figura como elemento de *hoje* e não de *quero me retocar*. Eis a canção:

Não, solidão, hoje não quero me retocar  
 Nesse salão de tristeza onde as outras penteiam mágoas  
 Deixo que as águas invadam meu rosto  
 Gosto de me ver chorar  
 Finjo que estão me vendo Eu preciso me mostrar  
 Bonita  
 Pra que os olhos do meu bem  
 Não olhem mais ninguém Quando eu me revelar  
 Da forma mais bonita  
 Pra saber como levar todos os desejos que ele tem  
 Ao me ver passar bonita  
 Hoje eu arrasei na casa de espelhos  
 Espalho os meus rostos e finjo que finjo que finjo  
 Que não sei

É evidente que esta mulher permanece objeto e presa da vontade masculina, seguindo o que lhe ensinaram, ou seja, citando Beauvoir, a mulher de *A mais bonita* sabe que “para agradar é preciso procurar agradar, fazer-se objeto” (BEAUVOIR, 1990, p. 22). Beauvoir, ainda na primeira parte de seu ensaio, quando discorre sobre a juventude da mulher, fala:

Não será com efeito aumentando seu valor humano que ela se valorizará aos olhos dos homens: será moldando-se aos sonhos deles. (...) Ser feminina é mostrar-se impotente, fútil, passiva, dócil. A jovem deverá não somente enfeitar-se, arranjar-se, mas ainda reprimir sua espontaneidade e substituir, a esta, a graça e o encanto estudados que lhe ensinam as mais velhas. Toda afirmação de si própria diminui sua feminilidade e suas probabilidades de sedução (BEAUVOIR, 1990, p. 73)

A evolução dos cantares de Chico Buarque em relação às apresentações femininas por ele feitas é nítida. Na coletânea de DVD's *A série*, de 2006, Chico fala sobre a propulsão para esse tipo de cantar, ou seja, o que apresenta e representa as mulheres. Diz o compositor que a ausência de compositoras e a presença de cantoras era a principal razão para a existência de cantares como os dele, compostos por homens

para as vozes femininas. Revela o compositor, nesse sentido, que não foi o primeiro a fazer músicas com o *eu-lírico* no feminino e lembra de Ary Barroso, por exemplo. Ocorre, entretanto, que Chico será o primeiro a apresentar mulheres diferentes de Amélias e Emílias<sup>24</sup>. A existência de canções pares para essas é percebida no discurso masculino, como em *Feijoada Completa*, o que corrobora a denúncia. As três canções aqui analisadas pelo crivo do aprisionamento mostram bem essa evolução, não no compasso das mudanças, mas na abertura para elas.

#### 4.4 A ABANDONADA

Tema recorrente nas canções de Chico Buarque, o abandono do ente feminino do relacionamento ilustra canções que, embora abarquem quase todas as fases do compositor, estão mais presentes (ou são mais emblemáticas) nas décadas de 1970 e 1980, consideradas com segunda e terceira fases, respectivamente, neste trabalho. A propulsão para composição de canções dramáticas<sup>25</sup> torna mais visível o esquadrinhamento de tipos mulheris que, renegados à solidão, reivindicam, em biografias ficcionais, sua vingança, sua felicidade prometida e, de modo inevitável, como num desabafo, a propagação de sua tristeza, de seu desespero.

*Atrás da Porta*, *Olhos nos Olhos*, *Bastidores* e *Abandono*, composições de 1972, 1976, 1980 e 1987-1988, respectivamente, revelam mulheres que narram o abandono de modo ora desesperado (extremamente acentuado em *Atrás da Porta* e *Bastidores*), ora ironicamente ou veladamente aceito como parte do relacionamento amoroso, tal qual em *Olhos no Olhos*; ou ainda como sina, como em *Abandono*. Vale ressaltar que o desamparo aqui esquadrinhado configura desfalecimento dos laços físicos e sociais, indo além do abandono puramente afetivo, no qual o vínculo social e físico pode permanecer. Essa outra temática, em que mesmo diante da inexistência ou perda do viés

<sup>24</sup> Chico cita as duas canções no DVD citado. *Ai que saudade da Amélia*, de Ataulfo Alves e Mário Lago, conta a resignação de uma mulher sem vaidade. *Emília*, canção de Haroldo Lobo e Wilson Batista, mostra as querências do homem pela mulher prendada, que sabia lavar e cozinhar, lhe preparar o café e sem a qual ele não pode mais viver.

<sup>25</sup> O próprio compositor considera que o seu trabalho na década de 70 estava muito ligado ao teatro, de modo que falava e enxergava através de personagens. As fases referenciadas foram discutidas do 1º capítulo dessa dissertação.

afetivo permanece o liame social, não é tematizada nessa tipologia. Interessa-nos aqui particularmente o teor e configuração do desespero gerado pelo ruir dos laços absolutos, ou seja, físicos, sociais e afetivos, bem como o tom teatral dado a algumas composições. Em *Atrás da Porta*, revelamos, em acordo com os trechos a seguir:

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)<sup>26</sup>  
 Teu pijama  
 Nos teus pés  
 Ao pé da cama  
 Sem carinho, sem cobertura  
 No tapete atrás da porta  
 Reclamei baixinho

Os versos transcritos anteriormente denotam, para além da petição verbal, uma mulher que se rebaixa em gestos cuja carga de humilhação é percebida em signos como “e me arrastei, e te arranhei/ e me agarrei (...) nos teus pés”. Além disso, a cadência dos gestos, propiciada pela aliteração (os signos possuem o r como marca), redundam em uma cena miúda, que torna mais nítido o rastejar. A mulher, que no primeiro verso estava à altura do homem “quando olhaste bem nos olhos meus”, vai declinando, atravessando os pelos, o pijama, até chegar aos pés do ente masculino. A imagem já presente no título da canção revela a barreira que cria a despedida, em que a continuidade propiciada pelo relacionamento amoroso é desfeita pela porta que se fecha por aquele que vai embora. Vê-se o drama de um abandono real, físico, em que a mendicância se faz presente e no qual há severa perda de autoestima e autocontrole. Há um imenso dilaceramento do ente feminino perante a dissolução do relacionamento amoroso. A canção prossegue:

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

---

<sup>26</sup> Verso original, vetado pela censura.

Renegada à solidão, a mulher abandonada de *Atrás da Porta* reivindica sua vingança em atitudes fundadas no inconformismo. À medida que a súplica não surte efeito e após sofrer o desamparo, ela passa a “sujar teu nome, te humilhar”, mostrando, ao revés, que seu aniquilamento esbarra no próprio pertencimento. Ela não se pertence e precisa mostrar, a todo custo, ‘qu’inda sou tua/até provar qu’inda sou tua”.

Passando a *Bastidores*, vemos que a canção também revela a humilhação da perda em uma mulher que rui com o dano do abandono e que, atordoada pela tristeza do desamparo, se reveste ainda mais com o vislumbre do outro. Embora transfigurada pelo sofrimento e pena de si mesma, amaldiçoando aquele que é motivo da tristeza, se cobre de com as luzes do Cabaré, como quem se ilumina para iluminar.

Chorei, chorei  
Até ficar com dó de mim  
E me tranquei no camarim  
Tomei um calmante, um excitante  
E um bocado de gim  
Amaldiçoei  
O dia em que te conheci  
Com muitos brilhos me vesti  
Depois me pintei, me pintei  
Me pintei, me pintei  
Cantei, cantei  
Como é cruel cantar assim

Essa mulher, que ainda não aceita o desenlace, se vê cercada por aquele que é motivo da tristeza e, em ato desesperado volta para casa, na esperança daquele que pode cerzir sua ferida. A marca do signo “nosso lar” revela o pertencimento ainda existente à conjuntura dual, que desfeita pela ausência é rapidamente posta ao revés na atitude daquela que quer apenas se certificar da liberdade (uma conquista vã em meio ao aniquilamento da separação) do jugo daquele que apenas esteve a caçoá-la.

E num instante de ilusão  
Te vi pelo salão  
A caçoar de mim  
Não me troquei  
Voltei correndo ao nosso lar  
Voltei pra me certificar  
Que tu nunca mais vais voltar  
Vais voltar, vais voltar

Há uma dicotomia interessante em relação à dor sentida, qual seja: a mesma amargura que a destrói no choro e que faz com que vá, impetuosamente, correndo ao lar em busca do amado, a constrói no palco em desempenho emocionante e emocionado, que faz dos homens, “bêbados e febris/A se rasgar por mim”. Ao ter a certeza de que ele não voltará, resta-lhe o choro e a pena de si mesma.

Cantei, cantei  
 Nem sei como eu cantava assim  
 Só sei que todo o cabaré  
 Me aplaudiu de pé  
 Quando cheguei ao fim  
 Mas não bisei  
 Voltei correndo ao nosso lar  
 Voltei pra me certificar  
 Que nunca mais vais voltar  
 Vais voltar, vais voltar  
 Cantei, cantei  
 Jamais cantei tão lindo assim  
 E os homens lá pedindo bis  
 Bêbados e febris  
 A se rasgar por mim  
 Chorei, chorei  
 Até ficar com dó de mim.

Beauvoir, em seu capítulo dedicado à “Mulher casada”, diz sobre a instituição enquanto carreira para a mulher. Embora o ensaio date de 1949, é atual em muitos aspectos, como já dissemos, porquanto seja atual no que concerne à ideia de haver para a mulher uma carreira no casamento, que desmoronaria juntamente como o seu término. Há uma frustração pessoal quando acaba o relacionamento. Diz a autora sobre o assunto:

é o código masculino, é a sociedade elaborada pelos homens em obediência a seu interesse, que definem a condição feminina sob uma forma que é, presentemente, uma fonte de tormentos para ambos os sexos. É tendo em vista o interesse comum deles que seria preciso modificar a situação, proibindo que o casamento seja para a mulher uma "carreira". (BEAUVOIR, 1990, p. 246)

Em *Olhos nos Olhos*, por sua vez, o desespero pelo abandono é ironicamente visto como um processo da separação. Como “de costume”, após querer “morrer de ciúme” e enlouquecer, ela obedece ao que lhe fora imposto. Além disso, os versos sugerem um tempo pretérito para a ação do abandono, que já fora sofrido em seu momento natural e que agora vai se transformar em outro sentimento:

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

A canção continua com versos que denotam uma suposta libertação do jugo amoroso do relacionamento perdido. Aqui cabe destacar que, diferentemente da abandonada de *Atrás da Porta*, não há um movimento descendente: a mulher aqui permanece à altura dos olhos, apelando para sua auto-reconstrução. Nesse sentido, cria situações hipotéticas através das quais poderá mostrar o quanto está refeita, mais feliz, o quanto outros homens a amaram, mais e melhor.

Quando você me quiser rever  
 Já vai me encontrar refeita, pode crer.  
 Olhos nos olhos,  
 Quero ver o que você faz  
 Ao sentir que sem você eu passo bem demais  
 E que venho até remoçando,  
 Me pego cantando, sem mais, nem por quê.  
 Tantas águas rolaram,  
 Quantos homens me amaram  
 Bem mais e melhor que você.

Ocorre, entretanto, que para além do conteúdo básico da canção, em que de fato parece haver uma “volta por cima”, há, no imperativo de se encontrar com aquele que a abandonara, a necessidade de se promover uma vingança velada: “Olhos nos olhos, quero ver o que você faz (...) quero ver o que você diz” Para aquele que não pôde amá-la vai restar suportar vê-la “tão feliz”. Ademais, a última estrofe do poema carrega uma tênue esperança de retorno:

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.

A canção *Abandono*, de 1987-1988, trilha sonora de *Dança da Meia Lua*, mostra-nos com tristeza a questão do pertencimento interrompido. A canção homônima do tipo analisado sintetiza bem uma questão nova em relação às canções anteriores e que é cara à configuração do tipo, qual seja: a vergonha por não ser mais correspondida. O abandono aqui traz, para a mulher da canção, vergonha de viver, vontade de esconder a alma, ao cobrir os olhos, para que ninguém possa ver sua tristeza. Vide a canção:

O que será ser só  
 Quando outro dia amanhecer  
 Será recomeçar  
 Será ser livre sem querer  
 O que será ser moça  
 E ter vergonha de viver

Ter corpo pra dançar  
 E não ter onde me esconder  
 Tentar cobrir meus olhos  
 Pra minh'alma ninguém ver  
 Eu toda a minha vida  
 Soube só lhe pertencer

O que será ser sua sem você  
 Como será ser nua em noite de luar  
 Ser aluada, louca  
 Até você voltar  
 Pra que

O que será ser só  
 Quando outro dia amanhecer  
 Será recomeçar  
 Será ser livre sem querer  
 Quem vai secar meu pranto  
 Eu gosto tanto de você

Aqui também testemunhamos, como em *Bastidores*, a possibilidade de liberdade que não era, em momento algum, pretendida: “Ser livre sem querer”. A ideia do pertencimento é retomada à medida que nos parece interessante entender de que maneira determinadas e disseminadas, mesmo que inconscientemente, condutas sociais, perduram para as abandonadas dessas canções. Beauvoir assevera, a esse respeito:

Não há para ela outra saída senão perder-se de corpo e alma em quem lhe designam como o absoluto, o essencial. Como de qualquer maneira se acha condenada à dependência (...); escolhe querer tão ardorosamente sua escravidão que esta se apresentará a ela como a expressão de sua liberdade. (BEAUVOIR, 1990, p. 256)

A escolha pela servidão se reveste de liberdade enquanto vislumbramos o casamento como desígnio primário, o qual toda mulher deveria preencher, ante a ausência de possibilidade distinta, possibilidade tal que fosse também capaz de não estar circunscrita à vida religiosa ou à promíscua, ainda consoante aos estudos de Beauvoir.

## 4.5 A PROSTITUTA

A prostituta é configurada a partir de uma canção da peça *Calabar*, uma canção de *Corsário do Rei* e de três outras, pertencentes ao espetáculo *A ópera do malandro*. Annade *Amsterdam*, *Tango de Nancy*, *Folhetim*, *Viver do Amor*<sup>27</sup> e *Las muchachas de Copacabana*, sendo a primeira de 1972/1973, a segunda de 1985 e as demais de 1977/1978. Além dessas, apontamos rapidamente a canção *A mulher de cada porto*. Vislumbraremos, no decorrer das análises, o modo pelo qual os discursos dessas mulheres tecem a labuta e em que medida eles descortinam uma penca de sentimentos, nem tão óbvios, já que algumas prostitutas criadas por Chico possuem comportamentos discursivos nos quais podem expor o prazer sexual, prerrogativa que sempre constituiu atitude dos homens. Ressalta-se ainda, conforme discutimos nos capítulos anteriores, a existência da prostituta em canções temáticas, ou seja, canções feitas especialmente para peças de teatro cujas personagens eram prostitutas.

*Ana de Amsterdam* se apresenta. É mulher “do dique e das docas”. Lugar por onde se chega e se sai, que é porto, mas não é morada. Lugar da vida barata, de vida breve, “até amanhã”. É Anna que veio com os Holandeses, “da compra, venda e troca das pernas”. “Ana das loucas”. Destacamos em primeiro lugar a facilidade e a naturalidade com que se expõe a sua condição. Anna é da cama, da cana, fulana e sacana. Até aqui não haveria porque riscar viés de tristeza na canção.

Sou Anna do dique e das docas  
Da compra, da venda, das trocas, das pernas  
Dos braços, das bocas, do lixo, dos bichos, das fichas  
Sou Anna das loucas  
Até amanhã  
Sou Ana, da cama  
Da cana, fulana, bacana (sacana)\*<sup>28</sup>  
Sou Anna de Amsterdam

Na segunda estrofe da canção vê-se uma quebra com o discurso do ser, que dá lugar a conjunturas anteriores a essa formação. Os verbos utilizados no presente do

<sup>27</sup> Para este trabalho foi utilizada a última versão da canção.

<sup>28</sup> \* Termo original vetado pela censura.

indicativo dão lugar aos de pretérito perfeito. “Sou Anna de Amsterdam”, mas antes disso:

Eu cruzei um oceano  
Na esperança de casar  
Fiz mil bocas pra Solano  
Fui beijada por Gaspar

“De cabo a tenente”, Anna é “gelada”, assim como o mar que cruzou. Anna é “obrigada” e, sobretudo, Anna é só “até amanhã”. Destacamos aqui duas questões importantes e que se entrecruzam, uma em relação aos conceitos adjuntos ao termo trabalho e outra à questão da eterna descontinuidade e da impossibilidade de existência das instituições sociais consideradas amorais. A prostituição é, para as sociedades ortodoxas, tida como condição adversa, algo ao qual se obriga por não mais que necessidade. Ao mesmo tempo, o trabalho está atrelado à dignidade humana, mesmo para a esquerda, que o via como escravidão, como servil. Logo, ter como fonte de renda algo avesso à dignidade humana é censurado. A canção prossegue:

Sou Anna de cabo a tenente  
Sou Anna de toda patente, das Índias  
Sou Anna do Oriente, Ocidente, acidente, gelada  
Sou Ana, obrigada  
Até amanhã, sou Ana  
Do cabo, do raso, do rabo, dos ratos  
Sou Anna de Amsterdam

Arrisquei muita braçada  
Na esperança de outro mar  
Hoje sou carta marcada  
Hoje sou jogo de azar

Quanto à descontinuidade e impossibilidade de existência de instituições sociais amorais, vê-se uma vida interpolada. Anna é e sempre será “até amanhã”. Depois de amanhã Anna será somente “até amanhã”. Não há instituição que abrigue a prostituição. Há a que abriga e abrigou a mulher que largou a prostituição: o casamento, a religião etc. Mas a prostituta não casa, não reza, não reside, é do porto, está no porto para o porto. “É carta marcada”, imprópria, “jogo de azar”. Beauvoir, ao comparar a mulher casada com a prostituta, em seu capítulo reservado à última, revela:

A grande diferença existente entre elas está em que a mulher legítima, oprimida enquanto mulher casada é respeitada como pessoa humana; esse

respeito começa a pôr seriamente em xeque a opressão. Ao passo que a prostituta não tem os direitos de uma pessoa; nela se resumem, ao mesmo tempo, todas as figuras da escravidão feminina (BEAUVOIR, 1990, p. 331)

A presença de assonâncias também nos é cara. Em “Da cana, fulana, bacana (sacana)” as vogais nasalizadas se assemelham ao gemido. Além disso, em “Do cabo, do raso, do rabo, dos ratos/ Das marcas, das macas, das vacas, das pratas”, os sons farão referência aos sexos em suas sinonímias esdrúxulas, como no par cabo/rabo; e aos infortúnios da condição, como em marcas/macac. A canção prossegue retomando o raciocínio dos versos analisados.

Sou Anna de vinte minutos  
 Sou Anna da brasa dos brutos na coxa  
 Que apaga charutos  
 Sou Anna dos dentes rangendo  
 E dos olhos enxutos  
 Até amanhã, sou Ana  
 Das marcas, das macas, das vacas, das pratas  
 Sou Anna de Amsterdam.

Se Anna é prostituta triste, a meretriz de *Folhetim* canta sua condição com estima maior e toma para si um discurso atípico. Com a consciência de uma profissão ordinária, ou comum, cujas atribuições são as que minuciosamente descreve, seu depoimento sobre a prostituição é de profissionalismo e de esperteza. Não há obrigação no ofício, há a frieza que assola a atividade rotineira. Não há marca da busca por outro presente, há somente o presente cru, de uma limpidez sarcástica e transgressora. Beauvoir afirma, em seu capítulo dedicado à prostituta:

Com efeito, em muitos casos, a prostituta teria podido ganhar a vida de outro modo: mas, se o que escolheu não lhe parece o pior, não é prova de que tenha o vício no sangue; isso antes condena uma sociedade em que tal profissão é ainda uma das que parecem menos rebarbativas a muitas mulheres. Perguntam: Por que a escolheu ela? A pergunta deveria ser antes: Por que não a teria escolhido? (BEAUVOIR, 1990, p. 331)

Adiante, diz:

A proximidade da família, a preocupação com a reputação impediriam a mulher de abraçar uma profissão geralmente desconsiderada; mas, perdida na cidade grande, não estando mais integrada na sociedade, a idéia abstrata de moralidade não lhe opõe nenhum obstáculo. (BEAUVOIR, 1990, p. 332)

Apresentamos, então, a canção:

Se acaso me quiseses  
 Sou dessas mulheres  
 Que só dizem sim  
 Por uma coisa à toa  
 Uma noitada boa  
 Um cinema, um botequim

Onde resta obrigação para *Anna de Amsterdam*, a prostituta que tinha esperanças de se casar, assenta a naturalidade e o comodismo para a meretriz de *Folhetim*. Diz-nos algo como: se me quiseses, posto que sou mulher do sim, irei pela noite e pelo botequim. Adentrando no ofício, porém, nossa prostituta faz um adendo irreverente ao mesmo tempo em que lança a impropriedade do serviço, que não garante preço fixo ou preço justo:

E, se tiveres renda  
 Aceito uma prenda  
 Qualquer coisa assim  
 Como uma pedra falsa  
 Um sonho de valsa  
 Ou um corte de cetim

Dado o preço como quem faz um orçamento, ação típica à prestação de serviço, resta anunciar o produto. Aqui cabe interessante aspecto quanto aos últimos versos, quais sejam: “E te farei vaidoso, supor/ Que és o maior e que me possuis (...)/Mas na Manhã seguinte/ Não conta até vinte/ Te afasta de mim” As ideias da descontinuidade e da impossibilidade de instituição social amoral também encontram solo fértil nessa canção. A prostituta, por ser de todos, não é de ninguém. Ocorre, entretanto, que essa relação se dá de modo inverso nas duas canções aqui analisadas até agora, ou seja, o que é a sina de Anna é a vitória libertadora da cortesã de *Folhetim*. Revestida de discurso feminino transgressor, a prostituta de *Folhetim* vem instaurar comportamentos sociais antes apenas concebidos para o homem. Falar desse ofício, precedido pela existência de um caráter propenso à “vida fácil”, com praticidade e sem culpa, a faz quebrar a fala habitual da mulher prostituta. Vide o final da canção:

E eu te farei as vontades  
 Direi meias verdades  
 Sempre à meia luz  
 E te farei vaidoso, supor  
 Que és o maior e que me possuis

Mas na manhã seguinte

Não conta até vinte  
 Te afasta de mim  
 Pois já não vales nada  
 És página virada  
 Descartada do meu folhetim

Em consonância com *Folhetim, Viver do amor* abordará as questões que se relacionam à profissão. Nesse sentido, receita o modo como é preciso ser ou agir. Faz-se, pois, um tratado sobre o ofício. O tom dado à canção, entretanto, é o mesmo de *Anna de Amsterdam*: triste. O paradoxo a que confere a utilização do termo amor é presente desde o início da canção. Não há amor que comporte a prostituição, não há prazer, há apenas o despertador. Há o trabalho, o funcionário. O amor, apreendido nos sentidos de sentimento e de ato sexual restrito à prostituição, é colocado em par de maneira extremamente desconectada, de modo que uma coisa exclua a outra, conforme a seguir:

Pra se viver do amor  
 Há que esquecer o amor  
 Há que se amar  
 Sem amar  
 Sem prazer  
 E com despertador  
 - como um funcionário  
 Há que penar no amor  
 Pra se ganhar no amor  
 Há que apanhar  
 E sangrar  
 E suar  
 Como um trabalhador

O desencanto com que se trata a realidade da venda desse amor é duramente percebido, como em um sonho desfeito, que se torna um “veneno medonho”. Passa o amor, então, metonimicamente, a se referir à venda do corpo, não podendo ser “ócio”, ou “vício”, sendo “sacerdócio” e “sacrifício”.

Ai, o amor  
 Jamais foi um sonho  
 O amor, eu bem sei  
 Já provei  
 E é um veneno medonho  
 É por isso que se há de entender  
 Que o amor não é um ócio  
 E compreender  
 Que o amor não é um vício  
 O amor é sacrifício  
 O amor é sacerdócio

Amar  
 É iluminar a dor  
 - como um missionário

A questão da identidade é retomada em *Las muchachas de Copacabana*. Vê-se, na verdade, a necessidade de se atribuir uma nova identidade, compatível com a vida e necessária para a oferta de seu produto. “Se o cliente quer rumbeira (...) baiana (...) amazona”, não importa, tem. Com os nomes “de guerra” elas se apresentam nas suas infinitas possibilidades, de acordo com o mercado. A cubana, a brasileira e a sergipana existem somente pela vontade do cliente. Eis o início da canção:

Se o cliente quer rumbeira, tem  
 Com tempeiro da baiana  
 Somos las muchachas de Copacabana (bis)

Cubanita brasileira, tem  
 Com sombreiro à mexicana  
 Somos las muchachas de Copacabana (bis)

No decorrer da canção, entretanto, a prostituta de *Las muchachas de Copacabana* deixa de ser amazona, cubana etc, e volta a ser filha preocupada com os erros de caligrafia, que manda lembrança e as economias à mãe. A impossibilidade de existência de instituições sociais amorais é novamente retomada na dualidade da profissão. Ora muchacha, ora filha, nunca as duas ao mesmo tempo. O zelo e ilusão para com o mundo que não é o da prostituição, no qual ela ainda é filha, mostra-se nos versos: “É uma estrela internacional/Tua filha na capital/É uma estrela internacional”. A ironia do compositor com o qualificador internacional nos remete novamente à diversidade de bandeiras assumidas pelas prostitutas. A canção prossegue nessa lógica.

”Mamãe,  
 Desculpa meus erro de caligrafia  
 Lembrança da filha  
 Que brilha aqui na capital  
 É uma estrela internacional  
 Tua filha na capital  
 É uma estrela internacional”

Quer uma amazona, o gringo tem  
 Um domingo com a havaiana  
 Somos las muchachas de Copacabana (bis)

Se quer uma pecadora, tem  
 Uma loura muçulmana  
 Somos las muchachas de Copacabana (bis)

”Mamãe,  
 Pro mês eu lhe mando umas economia  
 Lembrança da filha  
 Que brilha aqui na capital  
 É uma estrela internacional  
 Tua filha na capital  
 É uma estrela internacional”

Atração da Martinica, tem  
 Uma chica sergipana  
 Paraguaia da Jamaica, tem  
 Balalaica peruana  
 Corcovado em Mar Del Prata, tem  
 Catarata de banana  
 Índia canibal, na certa tem  
 E é a oferta da semana  
 Somos las muchachas de Copacabana (bis)

*Tango de Nancy e Um amor em cada porto*, músicas de *O corsário do rei*, remetem à mesma mulher. Nancy é dona de “vida fácil”, do porto, se apaixona por René que, embora correspondesse aos seus apelos, resolve ir embora sozinho. Ela não se lamenta, pois se lembra de sua condição. Nesse episódio é reservado à Nancy o seguinte texto:

Quem me dera amarrar meu amor quase um mês  
 Mas escuta o que dizem as pedras do cais  
 Se eu deixasse juntar de uma vez meus amores num porto  
 Transbordava a baía com todas as forças navais  
 Minha vida, querido, não é nenhum mar de rosas  
 Volta não, segue em paz

Em *Tango de Nancy*, num discurso gradativo, a prostituta canta o infortúnio da profissão, que havia lhe tirado o direito de falar do amor. O arrependimento com que trata o ofício é posto em cena, em tom de lamento, no primeiro trecho:

Quem sou eu para falar de amor  
 Se o amor me consumiu até a espinha  
 Dos meus beijos que falar  
 Dos desejos de queimar  
 E dos beijos que apagaram os desejos que eu tinha

A questão do despertencimento e, novamente, da descontinuidade das atividades tidas como amorais é claramente percebida nos versos do segundo trecho. Há em toda a canção uma polissemia para o termo amor, empregado nos sentidos: (i) de sentimento, quando reclama para si o direito de não falar de amor ou quando diz que o amor nunca foi seu; (ii) o de ato sexual, quando diz que o amor a ela se esfregou e partiu; (iii) de

labuta, quando diz que o amor lhe consumiu até a espinha. Não faz parte do mundo das prostitutas a escolha pelo amor. Como em *Viver do Amor*, é preciso esquecer e apagar o amor. Ele é conhecido, mas vendido, não havendo outra possibilidade de construção senão a mercadológica. Por isso esse amor “se esfrega e vai embora”, deixando-a assim, marcada, como Ana, que é jogo de azar.

Quem sou eu para falar de amor  
 Se de tanto me entregar nunca fui minha  
 O amor jamais foi meu  
 O amor me conheceu  
 Se esfregou na minha vida  
 E me deixou assim

O último trecho da canção carrega tom mais pujante, em que a literalidade das construções reforça a queixa diante dos anos e dos homens que ela, sem somar, viu rolar eu seu camarim. Cabe aqui atenção especial para o verso “Ela de braços abertos”. A tomada de si na terceira pessoa revela e corrobora o despertencimento. Ela era mulher de outrora, que esteve de braços (e pernas) abertos, fazendo promessas, enquanto eles queriam mais é “na hora, por dentro, por fora”. Hoje seus sonhos, quando clama pelos deuses, terminam no *enfim* e, em um trocadilho, jura de pés juntos que nunca mais.

Homens, eu nem fiz a soma  
 De quantos rolaram no meu camarim  
 Bocas chegavam a Roma passando por mim  
 Ela de braços abertos  
 Fazendo promessas  
 Meus deuses, enfim!  
 Eles gozando depressa  
 E cheirando a gim  
 Eles querendo na hora  
 Por dentro, por fora  
 Por cima e por trás  
 Juro por Deus, de pés juntos  
 Que nunca mais

## 4.6 A LÉSBICA

As canções *Bárbara*<sup>29</sup> e *Mar e Lua* de 1972/1973 e 1980, respectivamente, compõem a construção da lésbica. Desnudamos, nessa tipologia, a presença de sujeitos femininos em uma relação homoerótica através da purgação e da dor. Embora deslocada pelo eu-lírico, *Mar e Lua* preenche liricamente o quesito homoerótico e assim justificamos sua inserção.

Beauvoir dedica um capítulo à “Lésbica”. Nele aponta sobretudo para questões psicológicas. Ao esbarrar nas questões sociais, entretanto, assegura sobre a solidão da mulher homossexual:

A mulher só, apresenta-se sempre como um pouco insólita; não é verdade que os homens respeitem as mulheres: eles se respeitam mutuamente através de suas mulheres — esposas, amantes, teúdas e manteúdas; quando a proteção masculina não se projeta mais sobre ela, a mulher fica desarmada em face de uma casta superior que se mostra agressiva, escarninha ou hostil. (BEAUVOIR, 1990, p. 161)

Em sete estrofes encontramos o clamor de Anna por Bárbara, viúva de Calabar, e o retorno de Bárbara para Anna, ao atender aos clamores. Há enorme jogo de sedução na canção, que não anuncia o destino da relação. Faz-se um apelo, um convite. Bárbara é viúva e Anna é prostituta. Escolhem a relação homoerótica. A esse respeito, Beauvoir diz:

Na realidade, a homossexualidade não é nem uma perversão deliberada nem uma maldição fatal. É uma atitude *escolhida em situação*, isto é, a um tempo motivada e livremente adotada. Nenhum dos fatores que o sujeito assume com essa escolha — dados fisiológicos, história psicológica, circunstâncias sociais — é determinante, embora todos contribuam para explicá-la. É para a mulher uma maneira, entre outras, de resolver os problemas postos por sua condição em geral, por sua situação erótica em particular. Como todas as condutas humanas, ela acarretará comédias, desequilíbrio, malogro, mentira ou, ao contrário, será fonte de experiências fecundas, segundo seja vivida na má-fé, na preguiça, na inautenticidade ou na lucidez, na generosidade e na liberdade. (BEAUVOIR, 1990, p. 164)

Cabe destacar, ainda, que as relações homoafetivas cantadas por Chico vão encontrar fatores que marcam a sua não realização, como a distância e a desesperança.

<sup>29</sup> Para este trabalho escolhemos a versão presente no livro, mais clara à análise.

Já no primeiro trecho de Bárbara aparece o desespero e medo: “o meu destino é caminhar desesperada e nua”. Vemos também a separação e a ausência: “onde estou, onde estás,/meu amor vem me buscar”.

Anna  
 Bárbara  
 Bárbara  
 Nunca é tarde,  
 Nunca é demais.  
 Onde estou?  
 Onde estás?  
 Meu amor  
 Vou te buscar.

Bárbara  
 O meu destino é caminhar assim  
 Desesperada e nua  
 Sabendo que, no fim da noite,  
 Serei tua.

Anna  
 Deixa eu te proteger do mal,  
 Do medo e da chuva  
 Acumulando de prazeres  
 Teu leito de viúva.

As duas

Bárbara,  
 Bárbara,  
 Nunca é tarde,  
 Nunca é demais,  
 Onde estou?  
 Onde estás?  
 Meu amor  
 Vem me buscar

A referência à ideia da tentação cristã, como algo a que não devemos ceder, está presente na segunda parte da canção, quando Bárbara resolve viver uma paixão vadia, mesmo que agonizando, mesmo que em um poço escuro. A comparação da paixão à

hemorragia sugere toda a sua carga de ilegalidade e imoralidade. Será através da ferida, que sangra sem parar, a vida das lésbicas de *Bárbara*.

Bárbara  
 Vamos ceder, enfim, à tentação  
 Das nossas bocas cruas  
 E mergulhar num poço escuro  
 De nós duas  
 Eu vou viver agonizando  
 Uma paixão vã  
 Maravilhosa e transbordante  
 Feito uma hemorragia

As duas  
 Bárbara,  
 Bárbara,  
 Nunca é tarde,  
 Nunca é demais,  
 Onde estou?  
 Onde estás?  
 Meu amor  
 Vem me buscar

De modo mais contundente, *Mar e Lua* irá traçar a representatividade dos sentimentos femininos homoeróticos por meio da consciência que culmina na castração. Absurdamente lírica, a referência aos pares naturais que se enamoram, o mar e a lua, será cerne da canção, permeada por metáforas e personificações. Divida em duas partes, a primeira delas adentrará na relação lesbiana e no preconceito. O amor de Mar e Lua é urgente, escandaloso, traz tempestade e lenha as costas. A cidade é longe do mar e não tem luar, ou seja, não tem romance, nem sonho, não tem lugar para elas. A ideia de uma felicidade proibida, que não se encontra no seu meio social, a cidade pequena e distante do mar, é claramente percebida no primeiro trecho. O amor reprimido, porém, hoje já é sabido e todo mundo conta:

Amaram o amor urgente  
 As bocas salgadas pela maresia  
 As costas lanhadas pela tempestade  
 Naquela cidade  
 Distante do mar  
 Amaram o amor serenado  
 Das noturnas praias

Levantavam as saias  
 E se enluaravam de felicidade  
 Naquela cidade  
 Que não tem luar  
 Amavam o amor proibido  
 Pois hoje é sabido  
 Todo mundo conta  
 Que uma andava tonta  
 Grávida de lua  
 E outra andava nua  
 Ávida de mar

Os versos “E foram ficando marcadas/Ouvindo risadas, sentindo arrepios” denotam a marginalização sofrida. O verbo marcar, também usado para caracterizar a prostituta, que é carta marcada, alude aqui à segmentação criada a partir da descoberta da relação. Sobre a impossibilidade de instituição social homoafetiva, Beauvoir diz:

Como "perversão erótica", a homossexualidade feminina mais faz sorrir do que outra coisa, mas se implica um modo de vida suscita desprezo ou escândalo, Se há muita provocação e afetação na atitude das lésbicas, é porque elas não têm nenhum meio de viver sua situação com naturalidade: a naturalidade implica em não refletir sobre si mesmo, agir sem se representar os atos; mas as condutas de outrem levam sem cessar a lésbica a tomar consciência de si. Somente sendo bastante idosa ou dotada de grande prestígio social é que ela pode seguir o seu caminho com uma indiferença tranquila. (BEAUVOIR, 1990, p. 161)

Assim, o destino das lésbicas de *Mar e Lua*, após a castração de suas vontades, é trágico. Somente o rio ainda era cheio de lua e ávido de mar. Somente o rio ainda era lugar, refúgio e morada. “Rolando no leito, engolindo água, carregando flores, a se desmanchar”.

E foram ficando marcadas  
 Ouvindo risadas, sentindo arrepios  
 Olhando pro rio tão cheio de lua  
 E que continua  
 Correndo pro mar  
 E foram correnteza abaixo  
 Rolando no leito  
 Engolindo água  
 Boiando com as algas  
 Arrastando folhas  
 Carregando flores  
 E a se desmanchar  
 E foram virando peixes  
 Virando conchas  
 Virando seixos  
 Virando areia  
 Prateada areia

Com lua cheia  
E à beira-mar

#### 4.7 A TRANSGRESSORA

A imagem da mulher das décadas de 1960, 1970 e 1980 ainda guardava, em sua maioria, um imaginário social que dialogava com velhos mecanismos de dominação ideológica. A presença feminina bastante significativa na obra de Chico Buarque, sobretudo quanto ao rompimento com o discurso anteriormente reservado a mulher, se torna símbolo marcante da transgressão enquanto os clamores femininos ainda amarguravam a dicotomia opressão/emancipação.

Ao falar sobre os primeiros passos para a emancipação feminina, Beauvoir diz, em seu capítulo destinado à “Mulher independente”, que foi “pelo trabalho que a mulher cobriu em grande parte a distância que a separava do homem” (BEAUVOIR, 1990, p. 448). O trabalho, na medida em que pode assegurar a mulher uma liberdade concreta, faz com que esta deixe de ser “parasita”. O sistema baseado em sua dependência desmorona e deixa de haver a necessidade, para ela, de um mediador masculino. Todavia, embora ciente das evoluções, pondera:

Não se deve entretanto acreditar que a simples justaposição do direito de voto a um ofício constitua uma perfeita libertação: hoje o trabalho não é a liberdade. (...). Em sua maioria, os trabalhadores são hoje explorados. Por outro lado, a estrutura social não foi profundamente modificada pela evolução da condição feminina; este mundo, que sempre pertenceu aos homens, conserva ainda a forma que eles lhe imprimiram. (BEAUVOIR, 1990, p. 448)

A mulher transgressora cantada por Chico será aqui analisada a partir de quatro canções, *Bem querer*, *Sob Medida*, *Mil Perdões e Palavra de Mulher*, de 1975, 1979, 1983 e 1985, respectivamente. Suas posturas vão variar entre vingativa, irônica e alucinada. Todas, porém, preenchem o requisito da anti-heroína. Todas elas desmistificam as concepções estanques reservadas à mulher, trazendo em seu bojo novas e transgressoras características, muitas delas atribuídas comumente ao homem. O desfalecimento da imagem apolínea da mulher possibilita a investida em novas identidades, dionisíacas, saídas do mundo ilusório e postas no mundo real.

*Bem querer*, música de *Gota d'água*, é fundo para o solilóquio de Joana enquanto prepara o veneno destinado a Alma e Creonte. A canção representa a tomada de posição do homem amado diante da mulher amante e o desejo de vingança resultante do ato de exploração dela por ele. Nota-se, aqui, figura diametralmente oposta à mulher cativa e devotada da tipologia anteriormente analisada. Eis a canção, sem interrupções:

Quando o meu bem querer me vir  
Estou certa que há de vir atrás  
Há de me seguir por todos  
Todos, todos, todos os umbrais

E quando o seu bem querer mentir  
Que não vai haver adeus jamais  
Há de responder com juras  
Juras, juras, juras imorais

E quando o meu bem querer sentir  
Que o amor é coisa tão fugaz  
Há de me abraçar com a garra  
A garra, a garra, a garra dos mortais

E quando o seu bem querer pedir  
Pra você ficar um pouco mais  
Há que me afagar com a calma  
A calma, a calma, a calma dos casais

E quando o meu bem querer ouvir  
O meu coração bater demais  
Há de me rasgar com a fúria  
A fúria, a fúria, a fúria assim dos animais

E quando o seu bem querer dormir  
Tome conta que ele sonhe em paz  
Como alguém que lhe apagasse a luz  
Vedasse a porta e abrisse o gás

Nesta canção figura um tipo de relação homem/mulher que ultrapassa o individual para alcançar estereótipo gasto. O homem representa a ação do desejo de poder e a mulher, o objeto desse desejo, submisso por uma disposição social, mas que é capaz de agir transgressoramente, demonstrando a força contida durante a repressão de seu próprio poder. A morte resulta único conduto de direcionamento dessa energia para a libertação. A repetição da locução bem querer, em contraposição ao teor semântico do todo, gera nostalgia e ironia obsessiva da perspectiva feminina.

A anti-heroína de *Sob medida* nos mostrará ser “traíçoeira e vulgar (...) sem nome e sem lar (...) aquela”. Como em outras canções, a mulher aqui se apresenta, mas

ao avesso do que comumente se esperou do discurso feminino. Nossa transgressora, filha da costela do homem, é não mais que igual a ele: “Sou perfeita porque/ igualzinho a você/ eu não presto”. Vide a canção:

Se você crê em Deus  
Erga as mãos para os céus  
E agradeça  
Quando me cobiçou  
Sem querer acertou  
Na cabeça  
Eu sou sua alma gêmea  
Sou sua fêmea  
Seu par, sua irmã  
Eu sou seu incesto  
Sou igual a você  
Eu nasci pra você  
Eu não presto  
Eu não presto

O tom de deboche de que se reveste a canção também é presente à medida que a mulher aqui nega ao homem qualquer possibilidade de reclamação quanto a sua postura, tendo como justificativa para tal caráter suas equivalências. Ela é como ele e é preciso, pois, dar graças a Deus, erguer as mãos em prece e calar-se.

Traíçoeira e vulgar  
Sou sem nome e sem lar  
Sou aquela  
Eu sou filha da rua  
Eu sou cria da sua  
Costela  
Sou bandida  
Sou solta na vida  
E sob medida  
Pros carinhos seus  
Meu amigo  
Se ajeite comigo  
E dê graças a Deus

Se você crê em Deus  
Encaminhe pros céus  
Uma prece  
E agradeça ao Senhor  
Você tem o amor  
Que merece

A ideia de merecimento aqui nos é cara quando aludimos à aceitação inabalável quanto às posturas distintas assumidas pelos papéis homem/mulher nas últimas cinco décadas passadas. A vulgaridade, a deslealdade e a independência do homem não

condicionavam à obtenção de par, posto que tais características fossem comumente atribuídas com naturalidade à personalidade masculina. À mulher restava ser dócil, cativa e recatada. Formava-se assim um conjugado entre o recato e a vulgaridade, entre a fidelidade e a infidelidade, entre a clausura e a independência, entre a imanência e a transcendência. A partir do momento em que se igualam as posturas de homem e mulher, quebra-se o paradigma. A mulher *sob medida* nada é além de uma mulher cujas prerrogativas eram antes atribuídas somente ao homem.

*Mil Perdões*, canção feita para a versão cinematográfica de *Perdoa-me por me traíres*, de Nelson Rodrigues, inverte os papéis que comumente entendemos ser do homem e da mulher. Wagner Homem, em *Chico Buarque: histórias de canções*, revela que Chico “vendo o filme com Vera Fischer no papel principal, decidiu inverter a frase, e nasceu a canção "Mil perdões", onde a personagem diz "te perdôo por te traír"”(HOMEM, 2011, p. 220). A canção tem como combustível principal a ironia. De início a personagem aqui ilustra uma cena em que perdoa aquele que a pede perdão, que a ama demais.

Te perdôo  
 Por fazeres mil perguntas  
 Que em vidas que andam juntas  
 Ninguém faz  
 Te perdôo  
 Por pedires perdão  
 Por me amares demais

Ao mesmo tempo, revelando a relação difícil, carregada de ciúmes, excesso de angústia e extrema preocupação, onde há, ao mesmo tempo, uma indiferença em relação a todos esses sentimentos, o perdão nos parecerá menos irônico quando ela diz “te perdôo por bateres em mim”.

Te perdôo  
 Te perdôo por ligares  
 Pra todos os lugares  
 De onde eu vim  
 Te perdôo  
 Por ergueres a mão  
 Por bateres em mim

Te perdôo  
 Quando anseio pelo instante de sair  
 E rodar exuberante  
 E me perder de ti

Te perdôo  
 Por queres me ver  
 Aprendendo a mentir (te mentir, te mentir)

No último trecho da canção há a configuração total da inversão dos papéis comumente destinados ao homem e à mulher. É interessante notar que a mulher aqui assume a postura do homem, tomando para si a posição de quem deve perdôá-lo, pois admite que todos os seus pecados tenham sido ocasionados pelo ciúme exagerado dele, posição normalmente ocupada pela mulher, cuja carreira, como diz Beauvoir, está circunscrita ao universo de servidão ao homem, seja através do casamento, da herança paterna ou da prostituição. Ironicamente, ele é quem chora na solidão o seu abandono, que sente a angústia na passagem das horas, que sofre a ausência nas noites vazias. Aqui, ela é transcendência, ele imanência. Ela, assumindo a posição dele, nessa atormentada convivência, sente-se quase “compelida” a ser infiel, e assevera: “te perdôo por te trair”.

Te perdôo  
 Por contares minhas horas  
 Nas minhas demoras por aí  
 Te perdôo  
 Te perdôo porque choras  
 Quando eu choro de rir  
 Te perdôo  
 Por te trair

A canção *Palavra de Mulher* também quebra com o discurso habitual da mulher, embora mantenha, de alguma forma, a configuração das posições assumidas pelos entes que abandonam ou são abandonados dentro de uma relação.

Aparentemente, temos neste caso uma mulher perdida, sem esteio, sem liame ou base sustentadora. Em *Palavra de Mulher* é a mulher o ente que abandona e, ao mesmo tempo, que é abandonado, estando perdido. É protagonista em via de mão dupla, está abandonada porque desistiu. Está perdida porque abandonar é impensável para a mulher, é perder-se. Essa paradoxal situação é facilmente vislumbrada no início da canção:

Vou voltar  
 Haja o que houver, eu vou voltar  
 Já te deixei jurando nunca mais olhar pra trás  
 Palavra de mulher, eu vou voltar

Posso até  
 Sair de bar em bar, falar besteira  
 E me enganar  
 Com qualquer um deitar  
 A noite inteira  
 Eu vou te amar

Embora tendo deixado o companheiro, estando distante, tendo abandonado o relacionamento, embora delirante, se enganando, atesta que seu retorno se dará. Cabe aqui um paralelo interessante com a situação mais comumente encontrada para um *eu - lírico* como o descrito. Se invertêssemos as posições do homem e da mulher na canção ela nos pareceria menos paradoxal. Ou seja, não há, socialmente, o jargão “palavra de mulher”, mas sim a “palavra de homem” e, por consequência, o “homem de palavra”. Não há estranhamento algum para com um enredo em que o homem que, após ter abandonado a mulher, vai de bar em bar, fala besteira e com qualquer uma se deita. Ele a abandona, mas é homem e irá retornar ao seu lugar, dando para isso a sua palavra. Ilustrando o anteriormente elucidado:

Vou chegar  
 A qualquer hora ao meu lugar  
 E se uma outra pretendia um dia te roubar  
 Dispensa essa vadia  
 Eu vou voltar  
 Vou subir  
 A nossa escada, a escada, a escada, a escada  
 Meu amor, eu vou partir  
 De novo e sempre, feito viciada  
 Eu vou voltar Pode ser  
 Que a nossa história  
 Seja mais uma quimera  
 E pode o nosso teto, a Lapa, o Rio desabar  
 Pode ser  
 Que passe o nosso tempo  
 Como qualquer primavera.  
 Espera  
 Me espera  
 Eu vou voltar

Muito além da superfície textual, é nítido que em tais canções, conforme aludimos, há a possibilidade de se apresentar, na obra de Chico, uma mulher que antes não se fazia representar. Não por acaso as supracitadas foram escritas entre 1975 e 1985, fase em que, conforme descrevemos no segundo capítulo, a libertação do jugo patriarcal toma proporções maiores.

## 4.8 A MELANCÓLICA

Na galeria das mulheres cantadas por Chico aparece a Melancólica, mulher triste, que se esvai em seus sentimentos fúnebres e nostálgicos. Tal mulher é concebida, neste trabalho, a partir de três canções, quais sejam: *Soneto*, *Tira as mãos de mim* e *Pedaço de Mim*, que datam, respectivamente, de 1972, 1972-3 e 1977-8.

A canção *Soneto*, do início da segunda fase de composições de Chico, revela paralelo importantíssimo quanto à sua feitura poêmica. A canção é homônima da estruturação poética mais famosa. Dá-se, pois, pelos dois quartetos e dois tercetos de um soneto parnasiano estreito<sup>30</sup>, com rimas ABBA/CDDC/EFE/GEG. Seu conteúdo expõe a mortalha do acovardamento diante do amor. A mulher aqui se vê sempre bem, ora morta de sono, ora de medo, ora de frio. Os signos utilizados “abandono” “tortura” “morta” revelam, na primeira estrofe, a depressão do sujeito inerte e acomodado, que tem, entretanto, seu desejo “incendiado”. O segundo quarteto guarda mesma lógica, com “mentira” e “roubaste”, os quais se transfiguram em “iluminaste”.

Por que me descobriste no abandono  
 Com que tortura me arrancaste um beijo  
 Por que me incendiaste de desejo  
 Quando eu estava bem, morta de sono  
 Com que mentira abriste meu segredo  
 De que romance antigo me roubaste  
 Com que raio de luz me iluminaste  
 Quando eu estava bem, morta de medo

O primeiro terceto do soneto mostra, ainda, que nossa melancólica assim nos parece também pelo crivo do abandono, como em “e me deixaste só, com que saída”.

---

<sup>30</sup>O parnasiano estreito é concebido a partir de cinco ou sete rimas, e mantém o deca camoniano, mas inverte as abraçadas no segundo quarteto (ABBA BAAB), ou não repete no segundo quarteto as rimas do primeiro (ABBA CDDC), ou cruza rimas nos quartetos (ABAB ABAB ou ABAB BABA ou ABAB CDCD), liberando ao máximo o posicionamento nos tercetos. Exemplos de esquemas em ABAB ABAB CCD EED (cinco rimas) e ABBA CDDC EEF FGG (sete rimas).

Nesse sentido, sua tristeza se engrandece na medida em que o rompimento e ausência tornam fúnebres e inúteis o desejo, a luz e a vida. Era melhor ter ficado “morta de sono, morta de medo e morta de frio”, do que ficar “só”, sem saída.

Por que não me deixaste adormecida  
E me indicaste o mar, com que navio  
E me deixaste só, com que saída  
Por que desceste ao meu porão sombrio  
Com que direito me ensinaste a vida  
Quando eu estava bem, morta de frio

*Tira as mãos de mim*, canção de Bárbara para seu novo pretendente, após enviuar-se, desvenda a dualidade do desejo pelo novo par, que se constrói nas marcas de outrora e está preso ao passado da dor e da saudade. Bárbara clama por Calabar, sem nomeá-lo diretamente, a todo tempo, e até mesmo quando abre espaço ao novo, como em “Põe as mãos em mim”, reitera o motivo. É para ver se o “fogo” a “febre” dele (de Calabar), guardados nela, o contagiam, diminuindo sua dor e sua saudade. Os pares opositivos “mil”/“nenhum”; “estreito”/“frouxo” enriquecem a carga dual da canção, cuja tristeza se reveste, muitíssimo, de desespero.

Ele era mil  
Tu és nenhum  
Na guerra és vil  
Na cama és mocho  
Tira as mãos de mim  
Põe as mãos em mim  
E vê se o fogo dele  
Guardado em mim  
Te incendeia um pouco  
Éramos nós  
Estreitos nós  
Enquanto tu  
És laço frouxo  
Tira as mãos de mim  
Põe as mãos em mim  
E vê se a febre dele  
Guardada em mim  
Te contagia um pouco

Em cinco estrofes, *Pedaço de Mim* é homônima de todos os primeiros versos de suas estâncias. Nossa melancólica clama pelo seu pedaço, sua parte ausente. Tal metade foi “afastada”, “exilada”, “arrancada” e “amputada”, porquanto seja sua metade “adorada”. Veremos um encadeamento dos sentimentos nas quatro primeiras estrofes, cujas temáticas redundam. A última, por sua vez, revela os desejos de libertação da

melancolia. Assim, implora que se leve o “olhar”, os “sinais”, o “vulto” e o que mais possa haver dele (“leva o que há de ti”), para que se “lave os olhos meus”. Diz como e quanto lhe dói a saudade, o “pior tormento/pior que o esquecimento/ pior do que se entrevar”, diz do “arco” que faz o “barco” no cais. Suas comparações são profundas e tocantes, como a em que revela ser a saudade “como arrumar o quarto do filho que já morreu”.

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 fisgada  
 No membro que já perdi

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

Canção composta para o espetáculo *A ópera do Malandro, Pedaço de mim* comove o mais feliz de todos os leitores/ouvintes. A barreira da solidão se descreve amiúde, em comparações e ricas metáforas, que culminam no aclamado desejo do adeus verdadeiro. A melancolia é plena, a dor é profunda e revela a impossibilidade de lidar com a “mortalha do amor”.

#### 4.9 A MULHER COM CONSCIÊNCIA DO AMOR

Última tipologia deste trabalho, *A mulher com consciência do amor* nos permite uma galeria ampla, na qual estão: *Terezinha* (1977/1978); *A história de Lily Braun e Novo amor* (1982); *Anos dourados* (1986); *É tão simples* (1989); e *Se eu soubesse* (2011). São seis canções que vão revelar uma mulher capaz de pensar e falar dos próprios sentimentos, do amor e/ou relacionamento, com consciência de seus porquês e seus desfechos.

*Terezinha* é canção homônima de sua protagonista. Em estrofes interpoladas, Terezinha narra sua história amorosa, reduzindo e caracterizando seus pretendentes. Vemos claramente a passagem do “primeiro”, ao “segundo” e ao “terceiro”. Esses, por sua vez, ora lhe negam, ora lhe dão em excesso. Mas somente o terceiro foi capaz de lhe dar o que era preciso ou necessário. Vide canção:

O primeiro me chegou  
 Como quem vem do florista:  
 Trouxe um bicho de pelúcia,  
 Trouxe um broche de ametista.  
 Me contou suas viagens  
 E as vantagens que ele tinha.  
 Me mostrou o seu relógio;  
 Me chamava de rainha.

Me encontrou tão desarmada,  
 Que tocou meu coração,  
 Mas não me negava nada  
 E, assustada, eu disse "não".

O segundo me chegou  
 Como quem chega do bar:  
 Trouxe um litro de aguardente  
 Tão amarga de tragar.  
 Indagou o meu passado  
 E cheirou minha comida.  
 Vasculhou minha gaveta;  
 Me chamava de perdida.

Me encontrou tão desarmada,  
 Que arranhou meu coração,  
 Mas não me entregava nada  
 E, assustada, eu disse "não".

O terceiro me chegou  
 Como quem chega do nada:  
 Ele não me trouxe nada,  
 Também nada perguntou.

Mal sei como ele se chama,  
 Mas entendo o que ele quer!  
 Se deitou na minha cama  
 E me chama de mulher.  
 Foi chegando sorrateiro  
 E antes que eu dissesse não,  
 Se instalou feito um posseiro  
 Dentro do meu coração.

*A História de Lily Braun*, canção da terceira fase de Chico, foi composta para o espetáculo *O grande circo místico*, apresentado em 1983. Protagoniza a história de uma atriz, Lily, que, assim como Terezinha, nos conta a história do seu amor, com a consciência perversa da infelicidade do casamento. Vide canção:

Como num romance  
 O homem dos meus sonhos  
 Me apareceu no dancing  
 Era mais um  
 Só que num relance  
 Os seus olhos me chuparam  
 Feito um zoom  
 Ele me comia  
 Com aqueles olhos  
 De comer fotografia  
 Eu disse cheese  
 E de close em close  
 Fui perdendo a pose  
 E até sorri, feliz  
 E voltou  
 Me ofereceu um drinque  
 Me chamou de anjo azul  
 Minha visão  
 Foi desde então ficando flou  
 Como no cinema  
 Me mandava às vezes  
 Uma rosa e um poema  
 Foco de luz  
 Eu, feito uma gema  
 Me desmilinguindo toda  
 Ao som do blues  
 Abusou do scotch  
 Disse que meu corpo  
 Era só dele aquela noite  
 Eu disse please  
 Xale no decote  
 Disparei com as faces  
 Rubras e febris

As cinco primeiras estrofes denotam uma fase plena, onde o amor e a felicidade tem lugar. Nesse sentido, a mulher que se deixa conquistar pelas “rosas” e “poemas” e

vai “se desmilinguindo feito uma gema” parece feliz, com faces “rubras e febris”. Ocorre, entretanto, que “o homem dos seus sonhos” volta, no derradeiro show, desta vez com “dez poemas” e “um buquê”. Embora renitente, vendo que a única possibilidade de dar continuidade ao romance seria através da instituição matrimonial, cede. Cabe destacar o que Beauvoir diz sobre a mulher que consegue promulgar uma carreira distinta do casamento:

Há uma categoria de mulheres a que estas observações não se aplicam pelo fato de que, longe de lhe prejudicar a feminilidade, sua carreira a fortalece; trata-se da categoria das mulheres que procuram superar pela expressão artística o próprio dado que constituem: atrizes, dançarinas, cantoras. Durante três séculos, foram elas, por assim dizer, as únicas que tiveram uma independência concreta no seio da sociedade e nesta ainda ocupam atualmente um lugar privilegiado. (BEAUVOIR, 1990, p. 471)

Este era o caso da atriz Lily que acaba abrindo mão de sua autonomia e cede ao destino tradicional da mulher: o casamento. Além disso, presença de jargões como “o homem dos meus sonhos” reforça a ideia da feminilidade ingênua, imanente, que espera de seu Deus-homem o arrebatamento do coração. Ainda sobre o confinamento do casamento enquanto carreira, Beauvoir diz:

O casamento não é apenas uma carreira honrosa e menos cansativa do que muitas outras: só ele permite à mulher atingir a sua dignidade social integral e realizar-se sexualmente como amante e mãe. É sob esse aspecto que os que a cercam encaram seu futuro e que ela própria o encara. Admite-se unanimemente que a conquista de um marido — em certos casos, de um protetor — é para ela o mais importante dos empreendimentos. (BEAUVOIR, 1990, p. 67).

A canção prossegue:

E voltou  
 No derradeiro show  
 Com dez poemas e um buquê  
 Eu disse adeus  
 Já vou com os meus  
 Numa turnê  
 Como amar esposa  
 Disse ele que agora  
 Só me amava como esposa  
 Não como star  
 Me amassou as rosas  
 Me queimou as fotos  
 Me beijou no altar  
 Nunca mais romance  
 Nunca mais cinema

Nunca mais drinque no dancing  
 Nunca mais cheese  
 Nunca uma espelunca  
 Uma rosa nunca  
 Nunca mais feliz

Parece-nos clara a abertura, nesta canção, para o entendimento do matrimônio enquanto instituição social nem tão gloriosa, mas sobretudo não única dentre as (novas) possibilidades femininas. Ao ser beijada no altar, “o homem dos sonhos” lhe tira o “romance”, o “cinema”, o “drinque do dancing”; enfim, o “feliz”.

*Novo amor*, de 1982, irá trazer uma mulher com consciência do afeto perdido, mas que ainda guarda a esperança do retorno. Em diálogo com o amado e com o seu “novo amor”, diz que entende e percebe o brilho que anuncia o novo. Ocorre, entretanto, que tal brilho, que confunde e engana o par oposto, não enganará a outra mulher.

Eu sei, ai eu sei  
 Que brilha um novo amor nos olhos seus  
 O olhar de uma mulher faz pouco até de Deus  
 Mas não engana uma outra mulher  
 Eu sei, ai eu sei  
 Que esse seu novo amor lhe quer também tão bem  
 Que até comove aquele olhar que um homem tem  
 Quando ele pensa que sabe o que quer  
 Porém, ai porém  
 Visto que a vida gosta de uns ardis  
 No dia em que ao seu lado ele sonhar feliz, feliz assim  
 Feche então você seus olhos por favor  
 E pode estar certa que o seu novo amor  
 Resolveu voltar pra mim  
 Ai de mim  
 Ai de mim

Em tom de vingativo deboche, nossa mulher tem ciência, ou ilusoriamente acredita ter, dos meandros que socialmente acostumamos a conceber como masculinos e femininos nos relacionamentos. Apela, pois, à vida, a qual, com seus ardis, lhe colocará novamente no posto de “novo amor”. Aqui cabe destacar os seguintes versos: “No dia em que ao seu lado ele sonhar feliz, feliz assim/ Feche então você seus olhos por favor/E pode estar certa que o seu novo amor/Resolveu voltar pra mim”. Parece-nos cara a interpretação quanto à liberdade do homem, sua transcendência. Jamais

acomodado, nunca prisioneiro. Quando ele sorrir feliz será porque novamente lhe foi possível transcender, libertar-se, mudar.

Canção de 1986, *Anos dourados* é tema da minissérie homônima da TV Globo, que foi ao ar em 1986. Em parceria com Tom Jobim, que fez a música, Chico a compôs por encomenda. Em um primeiro momento tivemos dúvida quanto a sua alocação, que poderia se dar, pensamos, na *Abandonada*. Ocorre, entretanto, que nos parece mais clara a configuração de uma ciência do relacionamento do que o crivo do abandono. Mesmo com nuanças de tristeza, a nostalgia aqui advém do recordar o relacionamento. Nos parece mais forte a lembrança longínqua do amor passado, de “anos dourados”, mesmo que ele ainda faça alguém deixar “confissões no gravador”. Eis a canção:

Parece que dizes, te amo Maria  
Na fotografia estamos felizes  
Te ligo afobada e deixo confissões no gravador  
Vai ser engraçado se tens um novo amor

Me vejo ao teu lado  
Te amo, não lembro  
Parece dezembro de um ano dourado  
Parece bolero, te quero,  
Te quero dizer que não quero  
Teus beijos nunca mais

Não sei se eu ainda te esqueço de fato  
No nosso retrato pareço tão linda  
Te ligo ofegante e digo confusões no gravador  
É desconcertante rever o grande amor

Meus olhos molhados, insanos dezembros  
Mas quando me lembro são anos dourados  
Ainda te quero  
Bolero, nossos versos são banais  
Mas como eu espero teus beijos nunca mais  
Teus beijos nunca mais

*Anos dourados* sugere, como podemos ver, uma cena em que a mulher, ao ver um antigo retrato, pensa no que estaria lhe dizendo seu antigo amor. Parece-lhe também que estão felizes, em “dezembro de um ano dourado”. Ao mesmo tempo em que confessa desesperadamente seu amor em ligação, diz “vai ser engraçado se tens um novo amor”. Seria, pois, engraçado ouvir confissões do grande amor, um amor passado, quando se tem um novo amor. Consciente de sua condição, revela mais a falta do tempo, dos anos dourados, que, ao revés, não voltarão. Nossa mulher não se lembra se o ama, mas se lembra dos boleros e dos desejos dos beijos, inclusive o desejo de negá-los.

Depois de pedir e negar os beijos, de deixar confissões no gravador, reflete sobre o esquecimento “não sei se ainda te esqueço de fato”, pois “no nosso retrato/pareço tão linda”. A mulher tem saudade do seu grande amor, diz “confusões no gravador”. Ao final, seus olhos estão molhados pelos dezbros insanos e ainda há amor, mesmo que ela espere “seus beijos nunca mais”.

A consciente de *É tão simples*, canção de 1989, traz para nós, em tom de ironia, a mulher transgressora da ordem que naturalizava determinadas condutas. Diz ser simples “abusar de seu espírito ingênuo” e que, ademais “já passaram mil romances, caravanas, sentimentos”. A mulher, ao invés de se resignar com a perda ou chorar um abandono, clama por mais, aquele que amará para não partir jamais e que, partindo, lhe dá a possibilidade de amar mais.

Quero mais  
 Quero mais  
 É tão simples abusar do meu espírito ingênuo  
 Já passaram mil romances, caravanas, sentimentos  
 Desarvorados  
 Num tempo sublime  
 Do verbo amar.  
 Amarei aquele que chegou  
 Pra não partir jamais  
 Partiu  
 Agora eu quero mais

Diferentemente de *Terezinha, A história de Lily Braun e Anos Dourados, Se eu soubesse*, música do último disco de Chico Buarque, põe em cena uma mulher consciente do seu atual amor. Canta a inevitável paixão moderna da mulher que tem amigos, que bebe, anda na rua a cruzar com homens. Vide canção:

Ah, se eu soubesse não andava na rua  
 Perigos não corria  
 Não tinha amigos, não bebia  
 Já não ria a toa  
 Não enfim, cruzar contigo jamais  
 Ah, se eu pudesse te diria na boa  
 Não sou mais uma das tais  
 Não ando com a cabeça na lua.  
 Nem cantarei 'eu te amo demais',  
 Casava com outro se fosse capaz  
 Mas acontece que eu saí por aí  
 E aí, larari larari larari larara

Ah, se eu soubesse nem olhava a lagoa  
 Não ia mais à praia  
 De noite não gingava a saia,  
 Não dormia nua  
 Pobre de mim, sonhar contigo, jamais

É interessante notar a construção da fala feminina, aqui, em 2011, com gírias, vocabulário solto e livre, como em “caia na tua”; “te diria na boa” etc. Nossa mulher ironicamente se arrepende porque “dava mole para a sua pessoa”. A consciência do amor está para uma ela como algo natural, lícito.

Ah, se eu pudesse não caía na tua  
 Conversa mole outra vez  
 Não dava mole a tua pessoa,  
 Te abandonava prostrado aos meus pés,  
 Fugia nos braços de um outro rapaz.  
 Mas acontece que eu sorri para ti  
 E aí larari larara lariri, lariri  
 Pom, pom, pom, ...

Ah, se eu soubesse nem olhava a lagoa  
 Não ia mais à praia  
 De noite não gingava a saia,  
 Não dormia nua  
 Pobre de mim, sonhar contigo, jamais

Ah, se eu pudesse não caía na tua  
 Conversa mole outra vez  
 Não dava mole a tua pessoa,  
 Te abandonava prostrado aos meus pés,  
 Fugia nos braços de um outro rapaz.  
 Mas acontece que eu sorri para ti  
 E aí larari larara lariri, lariri...

#### 4. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Embora não possam se findar as análises das tipologias aqui concebidas, cabe a retomada de alguns pontos e premissas importantes a esse trabalho, que buscou demonstrar, a partir de um *corpus* de canções selecionadas, o esquadramento de tipos mulheris condizentes (mas sobretudo necessários) com as mudanças nas relações sociais a partir da segunda metade do século XX.

Chico Buarque, enquanto poeta contemporâneo e, por essa razão, imerso nas fissuras do tempo em que vive, congrega e promove as transformações do seu lugar, dando a possibilidade e a liberdade ao leitor para se identificar com suas vozes ideológicas. Tendo ciência de que tal deslocamento é fruto do próprio interesse do poeta, nos parece justo qualificar Chico Buarque como promulgador de um tempo em que se afirmavam novas e necessárias mulheres. Chico contribui, assim como outros muitos artistas, para a formação desses novos sujeitos femininos à medida que escolhe uma posição ideológica solidária às aberturas da época.

A segunda metade do século XX assistiu, como pudemos ver, a uma reivindicação de heterogeneidades. O nosso tempo, entretanto, não as fixaria, como outrora, em um conjunto de sujeitos individuais estáticos, mas, em vez disso, passaria a concebê-los de modo não estruturante, com fluidez. Dessa maneira, as identidades irão se contextualizar e se condicionar não a um arquétipo dado e cristalizado, mas ao emaranhamento do gênero, classe, raça, identidade étnica, preferência sexual, educação, função social etc. Para este trabalho, importou-nos a concepção que trouxe à tona a existência de mulheres, no plural, desmistificando a unicidade de um sujeito Mulher, cujas características foram por séculos cristalizadas em torno de um eu coerente.

Vimos, por exemplo, que a *Mãe* cantada por Chico Buarque ora conserva os preceitos que foram, e são em grande parte, aceitos como fruto de uma natureza feminina, cujo caminho passa pelo casamento e se finda na maternidade; ora desmistifica esse punhado de concepções acerca da instituição enquanto categoria inabalável e irrenunciável. Vimos também em que medida uma mulher foi e é

concebida como prisioneira. Nossa *Cativa-devota* ora era encarcerada em sentido *strito*, do poderio econômico do homem, do jugo patriarcal que ainda a confina ao exercício do casamento; ora como prisioneira em sentido *lato*, despossuída de autonomia, dependente, pois, do crivo machista da beleza, da feminilidade e ingenuidade. Percebemos uma mulher *Melancólica*, que pode dar vazão inclusive ao que se atribui comumente à “natureza feminina”; e outra ainda consciente de sua condição amorosa através do crivo subjetivo e do social. Desnudamos a homossexualidade tratada com lirismo e abertura, em *A Lésbica*; a prostituição sob plurais olhares, inclusive o transgressor da máxima aniquiladora em *A prostituta*. Pudemos perceber também em que medida a mulher passa a ter a possibilidade de promulgar sua sexualidade, seu erotismo, suas subjetividades em *A apaixonada* e, ao revés, o quanto essa mesma mulher ainda é refém do casamento-carreira e se desfalece quando abandonada. A *Abandonada*, entretanto, também guardará sua *Transgressora*, a mulher que permanece à altura do homem, que dá a volta por cima, ser recupera. Destacamos, pois, esta última tipologia, que clama por sua independência e que amiúde se faz presente em todas as mulheres de Chico Buarque.

Cabe ressaltar, a título de justificativa, a não inserção de canções como: *A violeira*, *Nicanor* e *Joana Francesa*, por entendermos que elas não encontravam solo fértil nas tipologias. Quanto à primeira, não foi lhe, nem hipoteticamente, conferido um lugar. As duas últimas, entretanto, estiveram presentes nas análises da *Mulher com consciência do amor*. Entretanto, por não estar claramente configurado um *eu-lírico* feminino em *Nicanor* e *Joana Francesa* poder também ser incluída na *Transgressora* e na *Apaixonada*, entendemos ser prudente seu deslocamento.

Reiterando alguns aspectos discutidos, percebemos de que maneira as identidades particulares, no caso nos interessando a(s) mulher(es), servem como perspectiva para se pensar o texto e, por consequência, como ponto de partida para pensar a própria identidade. Por que há tanta diferença entre a Amélia, de Mário Lago, e da mulher de *Sob Medida*, de Chico Buarque? Ou ainda, quais forças estão agindo quando notamos as diferenças dentro da própria obra, como para as canções *Com açúcar com afeto* e *A história de Lily Braun*? Nesse sentido, sendo o discurso dos cancionistas um lugar privilegiado de exercício de poder, situamos as canções

analisadas neste estudo em um tempo de novos paradigmas, os quais são firmados a partir da ruptura, das descontinuidades, da descentralização e da fragmentação. Essas identidades móveis nos mostram em que medida Chico pode revelar práticas sociais menos patriarcais e mais emancipatórias.

## 5. REFERÊNCIAS

### BIBLIOGRAFICAS

ARRUDA, Ângela. **Teoria das representações sociais e teorias de gênero**. Cadernos de Pesquisa, n. 117, p. 127-147, novembro/ 2002. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/cp/n117/15555.pdf>. Acesso em: 12 nov. 2013.

BEAUVOIR, Simone de. **O segundo sexo: a experiência vivida**. V. 2. Tradução de Sérgio Milliet. São Paulo: Nova Fronteira, Difusão Européia do Livro, 1990.

CAMPOS, Augusto de. Da Jovem guarda a João Gilberto In: CAMPOS, Augusto de (org.). **O balanço da bossa e outras bossas**. 2ª Edição. São Paulo: Editora Perspectiva, 1974.

CAMPOS, Augusto de. Informação e redundância na música popular. In: CAMPOS, Augusto de (org.). **O balanço da bossa e outras bossas**. 2ª Edição. São Paulo: Editora Perspectiva, 1974.

CARIELLO, Daniel & ARAÚJO, Thiago. **Chico Buarque, na Brazuca: “Podendo, vou até os 95**. Brazucaonline, 2010. Disponível em: [http://www.chicobuarque.com.br/texto/mestre.asp?pg=entrevistas/entre\\_brazuca\\_0410.htm](http://www.chicobuarque.com.br/texto/mestre.asp?pg=entrevistas/entre_brazuca_0410.htm). Acesso em: 17 set. 2013.

COMPAGNON. Antoine. **O Demônio da Teoria**. *Literatura e senso comum*. Belo Horizonte Ed. UFMG, 2003.

CORRÊA, Patrícia Aparecida. **Modernidade e pós-modernidade na canção popular brasileira urbana: a voz ativa de Chico Buarque de Hollanda**. Dissertação (Mestrado em Literatura). Departamento de Teoria Literária e Literaturas, Instituto de Letras, Universidade de Brasília, Brasília, 2009

CULLER, Jonathan. **Teoria Literária: Uma introdução**. Tradução: Sandra Vasconcelos. São Paulo: Beca Produções Culturais, 1999.

CYNTRÃO, Sylvia Helena. **Poetas e cancionistas: universos simbólicos em contágio**. Tese (Doutorado em Literatura). Departamento de Teoria Literária e Literaturas, Instituto de Letras, Universidade de Brasília, Brasília, 2000.

DUARTE, Constância Lima. **Feminismo e literatura no Brasil**. Estudos Avançados 17 (49), 2003. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/ea/v17n49/18402.pdf>.> Acesso em: 12 nov. 2013.

EAGLETON, Terry. **Teoria da literatura: uma introdução**. Trad. W. Dutra. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

FONTES, Maria H. S. **Sem Fantasia: Masculino e Feminino em Chico Buarque**. Rio de Janeiro: Graphia, 1999.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Tradução de Tomaz T. da Silva e Guacira L. Louro. 3ed. Rio de Janeiro: DP&A, 1999.

HOLANDA, Chico Buarque de. **Fazenda Modelo: novela pecuária**. 4 Ed. Rio de Janeiro: civilização brasileira, 1975.

\_\_\_\_\_. **Ópera do Malandro**. São Paulo: círculo do Livro, 1987.

\_\_\_\_\_. **Budapeste**. 2 Ed. São Paulo: Companhia das letras, 2003.

HOLANDA, Chico Buarque de & GUERRA, Ruy. **Calabar: o elogio da tradição**. 13 Ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1980.

HOMEM, Wagner. **Chico Buarque: Histórias das canções**. São Paulo: Leya, 2011.

HUTCHEON, Linda. **Poética do pós-modernismo: história, teoria, ficção**. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

LAURETIS, Teresa de. A tecnologia do gênero. In: HOLLANDA, Heloísa Buarque de (org.). **Tendências e impasses: o feminismo como crítica da cultura**. Rio de Janeiro: Rocco, 1994

LEITE, Geraldo. **Semana Chico Buarque**. Rádio Eldorado, 1989. Disponível em: [www.chicobuarque.com.br/texto/mestre.asp?pg=entrevistas/entre\\_eldorado\\_27\\_09\\_89.htm](http://www.chicobuarque.com.br/texto/mestre.asp?pg=entrevistas/entre_eldorado_27_09_89.htm). Acesso em: 03 mai. 2013.

MASSI, Augusto. **Chico Buarque volta ao samba e rememora 30 anos de carreira**. Folha de São Paulo, 1994. Disponível em:

<[www.chicobuarque.com.br/texto/mestre.asp?pg=entrevistas/entre\\_09\\_01\\_94.htm](http://www.chicobuarque.com.br/texto/mestre.asp?pg=entrevistas/entre_09_01_94.htm)>

Acesso em: 03 mai. 2014.

MENESES, Adélia B. **Desenho Mágico: Poesia e Política em Chico Buarque.** São Paulo: Editora Hucitec, 1982.

\_\_\_\_\_. **Figuras do Feminino na Canção de Chico Buarque.** São Paulo: Ateliê Editorial e Boi tempo, 2000.

\_\_\_\_\_. **Literatura Comentada.** Abril Educação, São Paulo, 1980.

MEDAGLIA, Júlio. **O balanço da bossa nova.** In: CAMPOS, Augusto de (org.). **O balanço da bossa e outras bossas.** 2ª Edição. São Paulo: Editora Perspectiva, 1974.

PERRONE, Charles A. **Letras e letras da música popular brasileira.** Rio de Janeiro: Elo, 1988.

PINTO, Céli Regina Jardim. **Uma história do feminismo no Brasil.** São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2003. 119 p. (Coleção História do Povo Brasileiro). Disponível em <http://www.scielo.br/pdf/ref/v12n2/23971.pdf>. Acesso em: 14 nov. 2013.

SANT'ANNA, Affonso Romano de. **Música Popular e Moderna Poesia Brasileira.** 3Ed. Petrópolis: Vozes, 1986.

SILVA, Fernando de Barros e. **Chico Buarque: Folha explica.** São Paulo: Publifolha, 2004.

WENECK, Humberto. **Chico Buarque: Tantas Palavras.** Todas as letras & Reportagem biográfica. São Paulo: Companhia as Letras, 2006.

TATIT, Luiz. **O século da canção.** São Paulo: Ateliê Editorial. 2004.

SARTI, Cynthia Andersen. O feminismo brasileiro desde os anos 1970: revisitando uma trajetória. **Estudos Feministas**, Florianópolis, 12(2): 264, maio-agosto/2004. Disponível em: [http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_pdf&pid=S0104-026X2004000200003&lng=en&nrm=iso&tlng=pt](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_pdf&pid=S0104-026X2004000200003&lng=en&nrm=iso&tlng=pt). Acesso em 14 dez. 2013.

SCOTT, Joan Wallach. **Gênero, uma categoria útil de análise histórica.** Educação e Realidade, v. 16, n. 2. Porto Alegre, p. 05-22, jul-dez. 1990.

SHOWALTER, Elaine. A crítica feminista no território selvagem. In: HOLLANDA, Heloísa Buarque de (org.) **Tendências e impasses: o feminismo como crítica da cultura.** Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

## DISCOGRÁFICAS

HOLLANDA, Chico Buarque de. *Carioca*. São Paulo: Abril Coleções, 2010. 1 CD.

\_\_\_\_\_. *Edição Especial CD – DVD Carioca*. Rio de Janeiro: Biscoito Fino, 2006. 1 CD (35m) + 1 DVD (60 m aprox.).

\_\_\_\_\_. *As cidades*. Rio de Janeiro: BMG, 1998. 7432183233-2. 1 CD.

\_\_\_\_\_. *Paratodos*. Rio de Janeiro: RCA/BMG, 1993. V120.046. 1 LP (36m14s.): 33 rpm, estéreo, estúdio, 12 pol.

\_\_\_\_\_. *Vida*. Rio de Janeiro: Philips/Polygram, 1980. 1 LP (34m38s.): 33 rpm, estéreo, estúdio, 12 pol.

\_\_\_\_\_. *Chico Buarque*. Rio de Janeiro: Philips/Polygram, 1978. 1 LP (32m45s.): 33 rpm, estéreo, estúdio, 12 pol.

\_\_\_\_\_. *Sinal fechado*. Rio de Janeiro: Philips, 1974. 1 LP (33m10s.): 33 rpm, estéreo, estúdio, 12 pol.

\_\_\_\_\_. *Quando o carnaval chegar*. Rio de Janeiro: Philips, 1972. 1 LP (34m52s.): 33 rpm, estéreo, estúdio, 12 pol.

\_\_\_\_\_. *Chico Buarque de Hollanda – nº. 4*. Rio de Janeiro: Philips, 1970. 1 compacto simples (3m53s.): 33 rpm, mono, estúdio, 12 pol.

\_\_\_\_\_. *Grandes sucessos de Chico Buarque – v. 2*. Rio de Janeiro: Premier, 1970a. 1 LP: 33 rpm, mono, estúdio, 12 pol.

\_\_\_\_\_. *Chico Buarque de Hollanda – vol. 3*. Rio de Janeiro: RGE, 1968. 1 LP (36m18s.): 33 rpm, mono, estúdio. 12 pol.

\_\_\_\_\_. *Chico Buarque de Hollanda*. Rio de Janeiro: Phonogram/Philips, 1968. 1

compacto simples (3m53s.): 33 rpm, mono, estúdio, 7 pol.

\_\_\_\_\_. Chico Buarque de Hollanda. v. 2. Rio de Janeiro: RGE, 1967. 1 LP (31m58s.): 33 rpm, mono, estúdio 12 pol.

\_\_\_\_\_. Chico Buarque de Hollanda. Rio de Janeiro: RGE, 1966. 1 LP: 33 rpm, mono, estúdio. 12 pol.

## **FILMOGRÁFICAS**

À FLOR DA PELE. Direção: Roberto de Oliveira. RWR/EMI Music Brasil, 2006 (96min), son., color. Port.

ANOS DOURADOS. Direção: Roberto de Oliveira. RWR/EMI Music Brasil, 2006 (84min), son., color. Port.

BASTIDORES. Direção: Roberto de Oliveira. RWR/EMI Music Brasil, 2006 (76min), son., color. Port.

ESTAÇÃO DERRADEIRA. Direção: Roberto de Oliveira. RWR/EMI Music Brasil, 2006 (79min), son., color. Port.

MEU CARO AMIGO. Direção: Roberto de Oliveira. RWR/EMI Music Brasil, 2006 (109min), son., color. Port.

PALAVRA ENCANTADA. Direção: Helena Solberg e Márcio Debellian. Biscoito Fino, 2009 (84min) son., color. Port.

ROMANCE. Direção: Helena Solberg e Márcio Debellian. Biscoito Fino, 2009 (95min) son., color. Port.

VAI PASSAR. Direção: Roberto de Oliveira. RWR/EMI Music Brasil, 2006 (100min), son., color. Port.

UMA PALAVRA. Direção: Helena Solberg e Márcio Debellian. Biscoito Fino, 2009 (129min) son., color. Port.



## 6. ANEXOS

### Anexo 1 – Canções

#### A Banda

Estava à toa na vida  
O meu amor me chamou  
Pra ver a banda passar  
Cantando coisas de amor

A minha gente sofrida  
Despediu-se da dor  
Pra ver a banda passar  
Cantando coisas de amor

O homem sério que contava dinheiro parou  
O faroleiro que contava vantagem parou  
A namorada que contava as estrelas parou  
Para ver, ouvir e dar passagem

A moça triste que vivia calada sorriu  
A rosa triste que vivia fechada se abriu  
E a meninada toda se assanhou  
Pra ver a banda passar  
Cantando coisas de amor

O velho fraco se esqueceu do cansaço e pensou  
Que ainda era moço pra sair no terraço e dançou  
A moça feia debruçou na janela  
Pensando que a banda tocava pra ela

A marcha alegre se espalhou na avenida e insistiu  
A lua cheia que vivia escondida surgiu  
Minha cidade toda se enfeitou  
Pra ver a banda passar cantando coisas de amor

Mas para meu desencanto  
O que era doce acabou  
Tudo tomou seu lugar  
Depois que a banda passou

E cada qual no seu canto  
Em cada canto uma dor

Depois da banda passar  
Cantando coisas de amor

### **Agora falando sério**

Agora falando sério  
Eu queria não cantar  
A cantiga bonita  
Que se acredita que o mal espanta  
Dou um chute no lirismo, um pega no cachorro e um tiro no sabiá  
Dou um fora no violino, faço a mala e corro pra não ver banda passar

Agora falando sério Eu queria não mentir  
Não queria enganar, driblar, iludir tanto desencanto  
E você que está me ouvindo Quer saber o que está havendo com as flores do meu quintal?  
O amor-perfeito, traindo, a sempre-viva, morrendo, e a rosa, cheirando mal

Agora falando sério  
Preferia não falar  
Nada que distraísse o sono difícil, como acalanto  
Eu quero fazer silêncio  
Um silêncio tão doente do vizinho reclamar  
E chamar polícia e médico e o síndico do meu prédio pedindo para eu cantar

Agora falando sério  
Eu queria não cantar, falando sério  
Agora falando sério  
Preferia não falar, falando sério

### **Amanhã ninguém sabe**

Hoje, eu quero  
Fazer o meu carnaval  
Se o tempo passou, espero  
Que ninguém me leve a mal  
Mas se o samba quer que eu prossiga  
Eu não contrário não  
Com o samba eu não compro briga  
Do samba eu não abro mão

Amanhã, ninguém sabe  
Traga-me um violão  
Antes que o amor acabe  
Traga-me um violão  
Traga-me um violão

Antes que o amor acabe

Hoje, nada  
Me cala este violão  
Eu faço uma batucada  
Eu faço uma evolução  
Quero ver a tristeza de parte  
Quero ver o samba ferver  
No corpo da porta-estandarte  
Que o meu violão vai trazer

Amanhã, ninguém sabe  
Traga-me uma morena  
Antes que o amor acabe  
Traga-me uma morena  
Traga-me uma morena  
Antes que o amor acabe

Hoje, pena seria esperar em vão  
Eu já tenho uma morena  
Eu já tenho um violão  
Se o violão insistir, na certa  
A morena ainda vem dançar  
A roda fica aberta  
E a banda vai passar

Amanhã, ninguém sabe  
No peito de um contador  
Mais um canto sempre cabe  
Eu quero cantar o amor  
Eu quero cantar o amor  
Antes que o amor acabe

### **Apesar de Você**

Hoje você é quem manda  
Falou, tá falado  
Não tem discussão  
A minha gente hoje anda  
Falando de lado  
E olhando pro chão, viu  
Você que inventou esse estado  
E inventou de inventar  
Toda a escuridão  
Você que inventou o pecado  
Esqueceu-se de inventar  
O perdão

Apesar de você  
Amanhã há de ser  
Outro dia  
Eu pergunto a você  
Onde vai se esconder  
Da enorme euforia  
Como vai proibir  
Quando o galo insistir  
Em cantar  
Água nova brotando  
E a gente se amando  
Sem parar

Quando chegar o momento  
Esse meu sofrimento  
Vou cobrar com juro, juro  
Todo esse amor reprimido  
Esse grito contido  
Este samba no escuro  
Você que inventou a tristeza  
Ora, tenha a fineza  
De desinventar  
Você vai pagar e é dobrado  
Cada lágrima rolada  
Nesse meu penar

Apesar de você  
Amanhã há de ser  
Outro dia  
Inda pago pra ver  
O jardim florescer  
Qual você não queria  
Você vai se amargar  
Vendo o dia raiar  
Sem lhe pedir licença  
E eu vou morrer de rir  
Que esse dia há de vir  
Antes do que você pensa

Apesar de você  
Amanhã há de ser  
Outro dia  
Você vai ter que ver  
A manhã renascer  
E esbanjar poesia  
Como vai se explicar

Vendo o céu clarear  
De repente, impunemente  
Como vai abafar  
Nosso coro a cantar  
Na sua frente

Apesar de você  
Amanhã há de ser  
Outro dia  
Você vai se dar mal  
Etc. e tal

### **Aquela Mulher**

Se você quer mesmo saber  
Por que que ela ficou comigo  
Eu digo que não sei  
Se ela ainda tem seu endereço  
Ou se lembra de você  
Confesso que não perguntei  
As nossas noites são  
Feito oração na catedral  
Não cuidamos do mundo  
Um segundo sequer  
Que noites de alucinação  
Passo dentro daquela mulher  
Com outros homens, ela só me diz  
Que sempre se exibiu  
E até fingiu sentir prazer  
Mas nunca soube, antes de mim  
Que o amor vai longe assim  
Não foi você quem quis saber?

Se você quer mesmo saber  
Por que que ela ficou comigo  
Eu digo que não sei  
Se ela ainda tem seu endereço  
Ou se lembra de você  
Confesso que não perguntei  
As nossas noites são  
Feito oração na catedral  
Não cuidamos do mundo  
Um segundo sequer  
Que noites de alucinação  
Passo dentro daquela mulher  
Com outros homens, ela só me diz  
Que sempre se exibiu

E até fingiu sentir prazer  
 Mas nunca soube, antes de mim  
 Que o amor vai longe assim  
 Não foi você quem quis saber?

## **Assentamento**

Quando eu morrer, que me enterrem na beira do chapadão-contente com minha terra  
 Cansado de tanta guerra  
 Crescido de coração

Zanza daqui Zanza pra acolá  
 Fim de feira, periferia afora  
 A cidade não mora mais em mim  
 Francisco, Serafim Vamos embora  
 Embora  
 Ver o capim  
 Ver o baobá  
 Vamos ver a campina quando flora  
 A piracema, rios contravim  
 Binho, Bel, Bia, Quim  
 Vamos embora

Quando eu morrer  
 Cansado de guerra  
 Morro de bem  
 Com a minha terra:  
 Cana, caqui  
 Inhame, abóbora  
 Onde só vento se semeava outrora  
 Amplidão, nação, sertão sem fim  
 Oh, Manuel, Migüilim  
 Vamos embora

Zanza daqui  
 Zanza pra acolá  
 Fim de feira, periferia afora  
 A cidade não mora mais em mim  
 Francisco, Serafim  
 Vamos embora  
 Embora  
 Ver o capim  
 Ver o baobá  
 Vamos ver a campina quando flora  
 A piracema, rios contravim  
 Binho, Bel, Bia, Quim  
 Vamos embora

Quando eu morrer  
 Cansado de guerra  
 Morro de bem  
 Com a minha terra:  
 Cana, caqui  
 Inhame, abóbora  
 Onde só vento se semeava outrora  
 Amplidão, nação, sertão sem fim  
 Oh, Manuel, Migüilim  
 Vamos embora

Quando eu morrer, que me enterrem na beira do chapadão-contente com minha terra  
 Cansado de tanta guerra  
 Crescido de coração

### **Boi Voador não pode**

Quem foi, quem foi que falou do boi voador  
 Manda prender esse boi  
 Seja esse boi o que for  
 Quem foi, quem foi que falou do boi voador  
 Manda prender esse boi  
 Seja esse boi o que for

O boi ainda dá bode  
 Qual é a do boi que revoa  
 Boi realmente não pode voar à toa  
 É fora, é fora, é fora  
 É fora da lei, é fora do ar  
 É fora, é fora, é fora  
 Segura esse boi  
 Proibido voar  
 É fora, é fora, é fora  
 É fora da lei, é fora do ar  
 É fora, é fora, é fora  
 Segura esse boi  
 Proibido voar

### **Bom conselho**

Ouça um bom conselho  
 Que eu lhe dou de graça  
 Inútil dormir que a dor não passa  
 Espere sentado

Ou você se cansa  
Está provado, quem espera nunca alcança

Venha, meu amigo  
Deixe esse regaço  
Brinque com meu fogo  
Venha se queimar  
Faça como eu digo  
Faça como eu faço  
Aja duas vezes antes de pensar

Corro atrás do tempo  
Vim de não sei onde  
Devagar é que não se vai longe  
Eu semeio o vento  
Na minha cidade  
Vou pra rua e bebo a tempestade  
Vou pra rua e bebo a tempestade  
Vou pra rua e bebo a tempestade

### **Bom Tempo**

Um marinheiro me contou  
Que a boa brisa lhe soprou  
Que vem aí bom tempo  
O pescador me confirmou  
Que o passarinho lhe cantou  
Que vem aí bom tempo

Do duro toda semana  
Senão pergunte à Joana  
Que não me deixa mentir  
Mas, finalmente é domingo  
Naturalmente, me vingo  
Eu vou me espalhar por aí

No compasso do samba  
Eu disfarço o cansaço  
Joana debaixo do braço  
Carregadinha de amor  
Vou que vou  
Pela estrada que dá numa praia dourada  
Que dá num tal de fazer nada  
Como a natureza mandou  
Vou  
Satisfeito, a alegria batendo no peito

O radinho contando direito  
A vitória do meu tricolor  
Vou que vou  
Lá no alto  
O sol quente me leva num salto  
Pro lado contrário do asfalto  
Pro lado contrário da dor

Um marinheiro me contou  
Que a boa brisa lhe soprou  
Que vem aí bom tempo  
Um pescador me confirmou  
Que um passarinho lhe cantou  
Que vem aí bom tempo  
Ando cansado da lida  
Preocupada, corrida, surrada, batida  
Dos dias meus  
Mas uma vez na vida  
Eu vou viver a vida  
Que eu pedi a Deus

### **Brejo da Cruz**

A novidade  
Que tem no Brejo da Cruz  
É a criançada  
Se alimentar de luz  
Alucinados  
Meninos ficando azuis  
E desencarnando  
Lá no Brejo da Cruz  
Eletrizados  
Cruzam os céus do Brasil  
Na rodoviária  
Assumem formas mil  
Uns vendem fumo  
Tem uns que viram Jesus  
Muito sanfoneiro  
Cego tocando blues  
Uns têm saudade  
E dançam maracatus  
Uns atiram pedra  
Outros passeiam nus  
Mas há milhões desses seres  
Que se disfarçam tão bem

Que ninguém pergunta  
De onde essa gente vem  
São jardineiros  
Guardas-noturnos, casais  
São passageiros  
Bombeiros e babás  
Já nem se lembram  
Que existe um Brejo da Cruz  
Que eram crianças  
E que comiam luz  
São faxineiras  
Balançam nas construções  
São bilheteiras  
Baleiros e garçons  
Já nem se lembram  
Que existe um Brejo da Cruz  
Que eram crianças  
E que comiam luz

### **Bye, Bye, Brasil**

Oi, coração  
Não dá pra falar muito não  
Espera passar o avião  
Assim que o inverno passar  
Eu acho que vou te buscar  
Aqui tá fazendo calor  
Deu pane no ventilador  
Já tem fliperama em Macau  
Tomei a costeira em Belém do Pará  
Puseram uma usina no mar  
Talvez fique ruim pra pescar  
Meu amor

No Tocantins  
o chefe dos Parintintins  
vidrou na minha calça Lee  
Eu vi uns patins prá você  
Eu vi um Brasil na tevê  
Capaz de cair um toró  
Estou me sentindo tão só  
Oh! tenha dó de mim  
Pintou uma chance legal  
um lance lá na capital

Nem tem que ter ginásial  
Meu amor

No Tabaris  
o som é que nem os Bee Gees  
Dancei com uma dona infeliz  
que tem um tufão nos quadris  
Tem um japonês atrás de mim  
Eu vou dar um pulo em Manaus  
Aqui tá quarenta e dois graus  
O sol nunca mais vai se pôr  
Eu tenho saudades da nossa canção  
Saudades de roça e sertão  
Bom mesmo é ter um caminhão  
Meu amor  
Baby bye, bye  
Abraços na mãe e no pai  
Eu acho que vou desligar  
As fichas já vão terminar  
Eu vou me mandar de trenó  
pra Rua do Sol, Maceió  
Peguei uma doença em Ilhéus  
Mas já estou quase bom  
Em março vou pro Ceará  
Com a bênção do meu Orixá  
Eu acho bauxita por lá  
Meu amor

Bye,bye Brasil  
A última ficha caiu  
Eu penso em vocês night 'n day  
Explica que tá tudo OK  
Eu só ando dentro da Lei  
eu quero voltar podes crer  
eu vi um Brasil na TV  
Peguei uma doença em Belém  
Agora já tá tudo bem  
Mas a ligação está no fim  
Tem um japonês atrás de mim  
Aquela aquarela mudou  
Na estrada peguei uma cor  
Capaz de cair um toró  
estou me sentindo um jiló  
Eu tenho tesão é no mar  
Assim que o inverno passar  
Bateu uma saudade de ti  
Estou a fim de encarar um siri

Com a bênção do Nosso Senhor  
O sol nunca mais vai se pôr

### **Cálice**

Pai, afasta de mim esse cálice  
Pai, afasta de mim esse cálice  
Pai, afasta de mim esse cálice  
De vinho tinto de sangue

Como beber dessa bebida amarga  
Tragar a dor, engolir a labuta  
Mesmo calada a boca, resta o peito  
Silêncio na cidade não se escuta  
De que me vale ser filho da santa  
Melhor seria ser filho da outra  
Outra realidade menos morta  
Tanta mentira, tanta força bruta

Como é difícil acordar calado  
Se na calada da noite eu me dano  
Quero lançar um grito desumano  
Que é uma maneira de ser escutado  
Esse silêncio todo me atordoia  
Atordoado eu permaneço atento  
Na arquibancada pra a qualquer momento  
Ver emergir o monstro da lagoa

De muito gorda a porca já não anda  
De muito usada a faca já não corta  
Como é difícil, pai, abrir a porta  
Essa palavra presa na garganta  
Esse pileque homérico no mundo  
De que adianta ter boa vontade  
Mesmo calado o peito, resta a cuca  
Dos bêbados do centro da cidade

Talvez o mundo não seja pequeno  
Nem seja a vida um fato consumado  
Quero inventar o meu próprio pecado  
Quero morrer do meu próprio veneno  
Quero perder de vez tua cabeça  
Minha cabeça perder teu juízo  
Quero cheirar fumaça de óleo diesel  
Me embriagar até que alguém me esqueça

### **Cara a cara**

Tenho um peito de lata  
 E um nó de gravata  
 No coração  
 Tenho uma vida sensata  
 Sem emoção  
 Tenho uma pressa danada  
 Não paro pra nada  
 Não presto atenção  
 Nos versos desta canção  
 Inútil

Tira a pedra do caminho  
 Serve mais um vinho  
 Bota vento no moinho  
 Bota pra correr  
 Bota força nessa coisa  
 Que se a coisa pára  
 A gente fica cara a cara  
 Cara a cara cara a cara  
 Bota lenha na fomalha  
 Põe fogo na palha  
 Bota fogo na batalha  
 Bota pra ferver  
 Bota força nessa coisa  
 Que se a coisa pára  
 A gente fica cara a cara  
 Cara a cara cara a cara

Tenho um metro quadrado  
 Um olho vidrado  
 E a televisão  
 Tenho um sorriso comprado  
 A prestação  
 Tenho uma pressa danada  
 Não paro pra nada  
 Não presto atenção  
 Nas cordas desse violão  
 Inútil

Tira a pedra do caminho (etc.)

Tenho o passo marcado  
 O rumo traçado sem discussão  
 Tenho um encontro marcado  
 Com a solidão

Tenho uma pressa danada  
 Não moro do lado  
 Não me chamo João  
 Não gosto nem digo que não  
 É inútil

Tira a pedra do caminho (etc.)

Vou correndo, vou-me embora  
 Faço um bota-fora  
 Pega um lenço agita e chora  
 Cumpre o teu dever  
 Bota força nessa coisa  
 Que se a coisa pára  
 A gente fica cara a cara  
 Cara a cara cara a cara  
 Com o que não quer ver

## **Carolina**

Carolina, nos seus olhos fundos  
 Guarda tanta dor, a dor de todo esse mundo

Eu já lhe expliquei, que não vai dar  
 Seu pranto não vai nada ajudar  
 Eu já convidei para dançar  
 É hora, já sei, de aproveitar  
 Lá fora, amor, uma rosa nasceu, todo mundo sambou, uma estrela caiu  
 Eu bem que mostrei sorrindo. pela janela, ói que lindo  
 Mas Carolina não viu

Carolina, nos seus olhos tristes, guarda tanto amor  
 O amor que já não existe

Eu bem que avisei, vai acabar  
 De tudo lhe dei para aceitar  
 Mil versos cantei pra lhe agradar  
 Agora não sei como explicar  
 Lá fora, amor, uma rosa morreu, uma festa acabou, nosso barco partiu  
 Eu bem que mostrei a ela, o tempo passou na janela  
 E só Carolina não viu

## **Construção**

Amou daquela vez como se fosse a última  
 Beijou sua mulher como se fosse a última  
 E cada filho seu como se fosse o único  
 E atravessou a rua com seu passo tímido  
 Subiu a construção como se fosse máquina  
 Ergueu no patamar quatro paredes sólidas  
 Tijolo com tijolo num desenho mágico  
 Seus olhos embotados de cimento e lágrima  
 Sentou pra descansar como se fosse sábado  
 Comeu feijão com arroz como se fosse um príncipe  
 Bebeu e soluçou como se fosse um náufrago  
 Dançou e gargalhou como se ouvisse música  
 E tropeçou no céu como se fosse um bêbado  
 E flutuou no ar como se fosse um pássaro  
 E se acabou no chão feito um pacote flácido  
 Agonizou no meio do passeio público  
 Morreu na contramão atrapalhando o tráfego

Amou daquela vez como se fosse o último  
 Beijou sua mulher como se fosse a única  
 E cada filho como se fosse o pródigo  
 E atravessou a rua com seu passo bêbado  
 Subiu a construção como se fosse sólido  
 Ergueu no patamar quatro paredes mágicas  
 Tijolo com tijolo num desenho lógico  
 Seus olhos embotados de cimento e tráfego  
 Sentou pra descansar como se fosse um príncipe  
 Comeu feijão com arroz como se fosse o máximo  
 Bebeu e soluçou como se fosse máquina  
 Dançou e gargalhou como se fosse o próximo  
 E tropeçou no céu como se ouvisse música  
 E flutuou no ar como se fosse sábado  
 E se acabou no chão feito um pacote tímido  
 Agonizou no meio do passeio náufrago  
 Morreu na contramão atrapalhando o público

Amou daquela vez como se fosse máquina  
 Beijou sua mulher como se fosse lógico  
 Ergueu no patamar quatro paredes flácidas  
 Sentou pra descansar como se fosse um pássaro  
 E flutuou no ar como se fosse um príncipe  
 E se acabou no chão feito um pacote bêbado  
 Morreu na contra-mão atrapalhando o sábado

## **Cordão**

Ninguém Ninguém vai me segurar  
 Ninguém há de me fechar As portas do coração  
 Ninguém Ninguém vai me sujeitar  
 A trancar no peito a minha paixão  
 Eu não Eu não vou desesperar Eu não vou renunciar Fugir  
 Ninguém Ninguém vai me acorrentar  
 Enquanto eu puder cantar Enquanto eu puder sorrir  
 Ninguém Ninguém vai me ver sofrer  
 Ninguém vai me surpreender Na noite da solidão  
 Pois quem Tiver nada pra perder  
 Vai formar comigo o imenso cordão  
 E então Quero ver o vendaval Quero ver o carnaval Sair  
 Ninguém Ninguém vai me acorrentar  
 Enquanto eu puder cantar Enquanto eu puder sorrir  
 Enquanto eu puder cantar Alguém vai ter que me ouvir  
 Enquanto eu puder cantar Enquanto eu puder seguir  
 Enquanto eu puder cantar Enquanto eu puder sorrir  
 Enquanto eu puder cantar Enquanto eu puder

### **Deus lhe pague**

Por esse pão pra comer, por esse chão pra dormir  
 A certidão pra nascer e a concessão pra sorrir  
 Por me deixar respirar, por me deixar existir

Deus lhe pague

Pelo prazer de chorar e pelo "estamos aí"  
 Pela piada no bar e o futebol pra aplaudir  
 Um crime pra comentar e um samba pra distrair

Deus lhe pague

Por essa praia, essa saia, pelas mulheres daqui  
 O amor malfeito depressa, fazer a barba e partir  
 Pelo domingo que é lindo, novela, missa e gibi

Deus lhe pague

Pela cachaça de graça que a gente tem que engolir  
 Pela fumaça, desgraça, que a gente tem que tossir  
 Pelos andaimes, pingentes, que a gente tem que cair

Deus lhe pague

Por mais um dia, agonia, pra suportar e assistir  
 Pelo rangido dos dentes, pela cidade a zunir  
 E pelo grito demente que nos ajuda a fugir

Deus lhe pague  
Pela mulher carpideira pra nos louvar e cuspir  
E pelas moscas-bicheiras a nos beijar e cobrir  
E pela paz derradeira que enfim vai nos redimir

Deus lhe pague

### **Ela e sua janela**

Ela e sua menina  
Ela e seu tricô  
Ela e sua janela, espiando  
Com tanta moça aí na rua  
O seu amor só pode estar dançando  
Da sua janela imagina ela  
Por onde hoje ele anda  
E ela vai talvez  
Sair uma vez na varanda

Ela e um fogareiro  
Ela e seu calor  
Ela e sua janela, esperando  
Com tão pouco dinheiro  
Será que o seu amor ainda está jogando  
Da sua janela uma vaga estrela  
E um pedaço de lua  
E ela vai talvez  
Sair outra vez na rua

Ela e seu castigo  
Ela e seu penar  
Ela e sua janela, querendo  
Com tanto velho amigo  
O seu amor num bar só pode estar bebendo  
Mas outro moreno joga um novo aceno  
E uma jura fingida  
E ela vai talvez  
Viver duma vez a vida

### **Geni e o Zepelim**

De tudo que é nego torto  
Do mangue e do cais do porto  
Ela já foi namorada  
O seu corpo é dos errantes

Dos cegos, dos retirantes  
É de quem não tem mais nada  
Dá-se assim desde menina  
Na garagem, na cantina  
Atrás do tanque, no mato  
É a rainha dos detentos  
Das loucas, dos lazarentos  
Dos moleques do internato  
E também vai amiúde  
Co'os velhinhos sem saúde  
E as viúvas sem porvir  
Ela é um poço de bondade  
E é por isso que a cidade  
Vive sempre a repetir  
Joga pedra na Geni  
Joga pedra na Geni  
Ela é feita pra apanhar  
Ela é boa de cuspir  
Ela dá pra qualquer um  
Maldita Geni

Um dia surgiu, brilhante  
Entre as nuvens, flutuante  
Um enorme zepelim  
Pairou sobre os edifícios  
Abriu dois mil orifícios  
Com dois mil canhões assim  
A cidade apavorada  
Se quedou paralisada  
Pronta pra virar geléia  
Mas do zepelim gigante  
Desceu o seu comandante  
Dizendo - Mudei de idéia  
- Quando vi nesta cidade  
- Tanto horror e iniquidade  
- Resolvi tudo explodir  
- Mas posso evitar o drama  
- Se aquela formosa dama  
- Esta noite me servir

Essa dama era Geni  
Mas não pode ser Geni  
Ela é feita pra apanhar  
Ela é boa de cuspir  
Ela dá pra qualquer um  
Maldita Geni

Mas de fato, logo ela  
Tão coitada e tão singela  
Cativara o forasteiro  
O guerreiro tão vistoso  
Tão temido e poderoso  
Era dela, prisioneiro  
Acontece que a donzela  
- e isso era segredo dela  
Também tinha seus caprichos  
E a deitar com homem tão nobre  
Tão cheirando a brilho e a cobre  
Preferia amar com os bichos  
Ao ouvir tal heresia  
A cidade em romaria  
Foi beijar a sua mão  
O prefeito de joelhos  
O bispo de olhos vermelhos  
E o banqueiro com um milhão  
Vai com ele, vai Geni  
Vai com ele, vai Geni  
Você pode nos salvar  
Você vai nos redimir  
Você dá pra qualquer um  
Bendita Geni

Foram tantos os pedidos  
Tão sinceros, tão sentidos  
Que ela dominou seu asco  
Nessa noite lancinante  
Entregou-se a tal amante  
Como quem dá-se ao carrasco  
Ele fez tanta sujeira  
Lambuzou-se a noite inteira  
Até ficar saciado  
E nem bem amanhecia  
Partiu numa nuvem fria  
Com seu zepelim prateado  
Num suspiro aliviado  
Ela se virou de lado  
E tentou até sorrir  
Mas logo raiou o dia  
E a cidade em cantoria  
Não deixou ela dormir  
Joga pedra na Geni  
Joga bosta na Geni  
Ela é feita pra apanhar  
Ela é boa de cuspir

Ela dá pra qualquer um  
Maldita Geni

### **Gente Humilde**

Tem certos dias  
Em que eu penso em minha gente  
E sinto assim  
Todo o meu peito se apertar  
Porque parece  
Que acontece de repente  
Feito um desejo de eu viver  
Sem me notar  
Igual a como  
Quando eu passo no subúrbio  
Eu muito bem  
Vindo de trem de algum lugar  
E aí me dá  
Como uma inveja dessa gente  
Que vai em frente  
Sem nem ter com quem contar

São casas simples  
Com cadeiras na calçada  
E na fachada  
Escrito em cima que é um lar  
Pela varanda  
Flores tristes e baldias  
Como a alegria  
Que não tem onde encostar  
E aí me dá uma tristeza  
No meu peito  
Feito um despeito  
De eu não ter como lutar  
E eu que não creio  
Peço a Deus por minha gente  
É gente humilde  
Que vontade de chorar

### **Iracema voou**

Iracema voou  
Para a América  
Leva roupa de lã  
E anda lépida

Vê um filme de quando em vez  
 Não domina o idioma inglês  
 Lava chão numa casa de chá  
 Tem saído ao luar  
 Com um mímico  
 Ambiciona estudar  
 Canto lírico

Não dá mole pra polícia  
 Se puder, vai ficando por lá  
 Tem saudade do Ceará  
 Mas não muita

Uns dias, afoita  
 Me liga a cobrar  
 Iracema da américa

## **Januária**

Toda gente homenageia  
 Januária na janela  
 Até o mar faz maré cheia  
 Pra chegar mais perto dela  
 O pessoal desce na areia  
 E batuca por aquela  
 Que malvada se penteia  
 E não escuta quem apela  
 Quem madruga sempre encontra  
 Januária na janela  
 Mesmo o sol quando desponta  
 Logo aponta os lábios dela  
 Ela faz que não dá conta  
 De sua graça tão singela  
 Que o pessoal se desaponta  
 Vai pro mar levanta a vela

## **Joana Francesa**

Tu ris, tu mens trop  
 Tu pleures, tu meurs trop  
 Tu as le tropique  
 Dans le sang et sur la peau  
 Je me dit loucura e de torpor  
 Já é madrugada

D'accord d'accord d'accord d'accord

Mata-me de rir  
 Fala-me de amor  
 Songes et mensonges  
 Sei de longe e sei de cor  
 Je me dit prazer e de pavor  
 Já é madrugada  
 D'accord d'accord d'accord d'accord

Vem molhar meu colo  
 Vou te consolar  
 Vem, mulato mole  
 Dançar dans mes bras  
 Vem, moleque me dizer  
 Onde é que está  
 Ton soleil, ta braise

Quem me enfeitiçou  
 O mar, marée, bateau  
 Tu as le parfum  
 De la cachaça e de suor  
 Je me dit preguiça e de calor  
 Já é madrugada  
 D'accord d'accord d'accord d'accord

### **João e Maria**

Agora eu era o herói  
 E o meu cavalo só falava inglês  
 A noiva do cowboy  
 Era você além das outras três.

Eu enfrentava os batalhões  
 Os alemães e seus canhões  
 Guardava o meu bodoque  
 E ensaiava um rock para as matinês.

Agora eu era o rei  
 Era o bedel e era também juiz

E pela minha lei  
A gente era obrigado a ser feliz.

E você era a princesa  
Que eu fiz coroar  
E era tão linda de se admirar  
Que andava nua pelo meu país.

Não, não fuja não  
Finja que agora eu era o seu brinquedo  
Eu era o seu pião  
O seu bicho preferido.

Vem, me dê a mão  
A gente agora já não tinha medo  
O tempo da maldade  
Acho que a gente nem tinha nascido.

Agora era fatal  
Que o faz-de-conta terminasse assim  
Pra lá deste quintal  
Era uma noite que não tem mais fim.

Pois você sumiu no mundo  
Sem me avisar  
E agora eu era um louco a perguntar  
O que é que a vida vai fazer de mim.

## **Mulheres de Atenas**

Mirem-se no exemplo daquelas mulheres de Atenas  
Vivem pros seus maridos, orgulho e raça de Atenas  
Quando amadas, se perfumam  
Se banham com leite, se arrumam  
Suas melenas  
Quando fustigadas não choram  
Se ajoelham, pedem, imploram  
Mais duras penas  
Cadenas

Mirem-se no exemplo daquelas mulheres de Atenas  
Sofrem pros seus maridos, poder e força de Atenas  
Quandos eles embarcam, soldados  
Elas tecem longos bordados  
Mil quarentenas  
E quando eles voltam sedentos  
Querem arrancar violentos

Carícias plenas  
Obscenas

Mirem-se no exemplo daquelas mulheres de Atenas  
Despem-se pros maridos, bravos guerreiros de Atenas  
Quando eles se entopem de vinho  
Costumam buscar o carinho  
De outras falenas  
Mas no fim da noite, aos pedaços  
Quase sempre voltam pros braços  
De suas pequenas  
Helenas

Mirem-se no exemplo daquelas mulheres de Atenas  
Geram pros seus maridos os novos filhos de Atenas  
Elas não têm gosto ou vontade  
Nem defeito nem qualidade  
Têm medo apenas  
Não têm sonhos, só têm presságios  
O seu homem, mares, naufrágios  
Lindas sirenas  
Morenas

Mirem-se no exemplo daquelas mulheres de Atenas  
Temem por seus maridos, heróis e amantes de Atenas  
As jovens viúvas marcadas  
E as gestantes abandonadas  
Não fazem cenas  
Vestem-se de negro, se encolhem  
Se conformam e se recolhem  
Às suas novenas  
Serenas

Mirem-se no exemplo daquelas mulheres de Atenas  
Secam por seus maridos, orgulho e raça de Atenas

## **Noite dos Mascarados**

Quem é você, adivinha se gosta de mim  
Hoje os dois mascarados procuram os seus namorados perguntando assim  
Quem é você, diga logo que eu quero saber o seu jogo  
Que eu quero morrer no seu bloco, que eu quero me arder no seu fogo  
Eu sou seresteiro, poeta e cantor  
O meu tempo inteiro só zombo do amor  
Eu tenho um pandeiro, só quero um violão  
Eu nado em dinheiro, não tenho um tostão  
Fui porta-estandarte, não sei mais dançar

Eu, modéstia à parte, nasci prá sambar  
 Eu sou tão menina, meu tempo passou  
 Eu sou colombina, eu sou pierrô  
 Mas é carnaval, não me diga mais quem é você  
 Amanhã tudo volta ao normal, deixa a festa acabar, deixa o barco correr  
 Deixa o dia raiar que hoje eu sou da maneira que vo...cê me quer  
 O que você pedir eu lhe dou, seja você quem for  
 Seja o que Deus quiser

## **Olê Olá**

Não chore ainda não  
 Que eu tenho um violão  
 E nós vamos cantar  
 Felicidade aqui  
 Pode passar e ouvir  
 E se ela for de samba  
 Há de querer ficar.

Seu padre, toca o sino  
 Que é pra todo mundo saber  
 Que a noite é criança  
 Que o samba é menino  
 Que a dor é tão velha  
 Que pode morrer  
 Olê olê olê olá  
 Tem samba de sobra  
 Quem sabe sambar  
 Que entre na roda  
 Que mostre o gingado  
 Mas muito cuidado  
 Não vale chorar.

Não chore ainda não  
 Que eu tenho uma razão  
 Pra você não chorar  
 Amiga me perdoa  
 Se eu insisto à toa  
 Mas a vida é boa  
 Para quem cantar.

Meu pinho, toca forte  
 Que é pra todo mundo acordar  
 Não fale da vida  
 Nem fale da morte  
 Tem dó da menina  
 Não deixa chorar

Olê olê olê olá  
 Tem samba de sobra  
 Quem sabe sambar  
 Que entre na roda  
 Que mostre o gingado  
 Mas muito cuidado  
 Não vale chorar.

Não chore ainda não  
 Que eu tenho a impressão  
 Que o samba vem aí  
 E um samba tão imenso  
 Que eu às vezes penso  
 Que o próprio tempo  
 Vai parar pra ouvir.

Luar, espere um pouco  
 Que é pro meu samba poder chegar  
 Eu sei que o violão  
 Está fraco, está rouco  
 Mas a minha voz  
 Não cansou de chamar  
 Olê olê olê olá  
 Tem samba de sobra  
 Ninguém quer sambar  
 Não há mais quem cante  
 Nem há mais lugar  
 O sol chegou antes  
 Do samba chegar  
 Quem passa nem liga  
 Já vai trabalhar  
 E você, minha amiga  
 Já pode chorar.

### **O que será.**

O que será que me dá  
 Que me bole por dentro, será que me dá  
 Que brota à flor da pele, será que me dá  
 E que me sobe às faces e me faz corar  
 E que me salta aos olhos a me atraiçoar  
 E que me aperta o peito e me faz confessar  
 O que não tem mais jeito de dissimular  
 E que nem é direito ninguém recusar  
 E que me faz mendigo, me faz implorar  
 O que não tem medida, nem nunca terá  
 O que não tem remédio, nem nunca terá

O que não tem receita

O que será que será  
 Que dá dentro da gente e que não devia  
 Que desacata a gente, que é revelia  
 Que é feito uma aguardente que não sacia  
 Que é feito estar doente de uma folia  
 Que nem dez mandamentos vão conciliar  
 Nem todos os unguentos vão aliviar  
 Nem todos os quebrantos, toda alquimia  
 Que nem todos os santos, será que será  
 O que não tem descanso, nem nunca terá  
 O que não tem cansaço, nem nunca terá  
 O que não tem limite

O que será que me dá  
 Que me queima por dentro, será que me dá  
 Que me perturba o sono, será que me dá  
 Que todos os tremores me vêm agitar  
 Que todos os ardores me vêm atizar  
 Que todos os suores me vêm encharcar  
 Que todos os meus nervos estão a rogar  
 Que todos os meus órgãos estão a clamar  
 E uma aflição medonha me faz implorar  
 O que não tem vergonha, nem nunca terá  
 O que não tem governo, nem nunca terá  
 O que não tem juízo.

## **Outros sonhos**

Sonhei que o fogo gelou  
 Sonhei que a neve fervia  
 Sonhei que ela corava  
 Quando me via  
 Sonhei que ao meio-dia  
 Havia intenso luar  
 E o povo se embevecia  
 Se empetecava João  
 Se emperiquitava Maria  
 Doentes do coração  
 Dançavam na enfermaria  
 E a beleza não fenecia

Belo e sereno era o som  
 Que lá no morro se ouvia  
 Eu sei que o sonho era bom  
 Porque ela sorria

Até quando chovia  
 Guris inertes no chão  
 Falavam de astronomia  
 E me jurava o diabo  
 Que Deus existia  
 De mão em mão o ladrão  
 Relógios distribuía  
 E a policia já não batia

De noite raiava o sol  
 Que todo mundo aplaudia  
 Maconha só se comprava  
 Na tabacaria  
 Drogas na drogaria  
 Um passarinho espanhol  
 Cantava esta melodia  
 E com sotaque esta letra  
 De sua autoria  
 Sonhei que o fogo gelou  
 Sonhei que a neve fervia  
 E por sonhar o impossível, ai  
 Sonhei que tu me querias

Soñé que el fuego heló  
 Soñé que la nieve ardía  
 Y por soñar lo imposible, ay, ay  
 Soñé que tú me querías

## **Pedro Pedreiro**

Pedro pedreiro pensamento esperando o trem  
 Manhã parece, carece de esperar também  
 Para o bem de quem tem bem de quem não tem vintém  
 Pedro pedreiro fica assim pensando

Assim pensando o tempo passa e a gente vai ficando prá trás  
 Esperando, esperando, esperando, esperando o sol esperando o trem, esperando  
 aumento desde o ano passado para o mês que vem

Pedro pedreiro pensamento esperando o trem  
 Manhã parece, carece de esperar também  
 Para o bem de quem tem bem de quem não tem vintém  
 Pedro pedreiro espera o carnaval

E a sorte grande do bilhete pela federal todo mês  
 Esperando, esperando, esperando, esperando o sol  
 Esperando o trem, esperando aumento para o mês que vem

Esperando a festa, esperando a sorte  
E a mulher de Pedro está esperando um filho prá esperar também

Pedro pedreiro penseiro esperando o trem  
Manhã parece, carece de esperar também  
Para o bem de quem tem bem de quem não tem vintém

Pedro pedreiro tá esperando a morte  
Ou esperando o dia de voltar pro Norte  
Pedro não sabe mas talvez no fundo espere alguma coisa mais linda que o mundo  
Maior do que o mar, mas prá que sonhar se dá o desespero de esperar demais  
Pedro pedreiro quer voltar atrás, quer ser pedreiro pobre e nada mais, sem ficar  
Esperando, esperando, esperando, esperando o sol  
Esperando o trem, esperando aumento para o mês que vem  
Esperando um filho prá esperar também  
Esperando a festa, esperando a sorte, esperando a morte, esperando o Norte  
Esperando o dia de esperar ninguém, esperando enfim, nada mais além  
Que a esperança aflita, bendita, infinita do apito de um trem  
Pedro pedreiro pedreiro esperando  
Pedro pedreiro pedreiro esperando  
Pedro pedreiro pedreiro esperando o trem  
Que já vem...  
Que já vem  
Que já vem  
Que já vem  
Que já vem  
Que já vem

## **Primeiro de Maio**

Hoje a cidade está parada  
E ele apressa a caminhada  
Pra acordar a namorada logo ali  
E vai sorrindo, vai aflito  
Pra mostrar, cheio de si  
Que hoje ele é senhor das suas mãos  
E das ferramentas

Quando a sirene não apita  
Ela acorda mais bonita  
Sua pele é sua chita, seu fustão  
E, bem ou mal, é o seu veludo  
É o tafetá que Deus lhe deu  
E é bendito o fruto do suor  
Do trabalho que é só seu

Hoje eles hão de consagrar

O dia inteiro pra se amar tanto  
 Ele, o artesão  
 Faz dentro dela a sua oficina  
 E ela, a tecelã  
 Vai fiar nas malhas do seu ventre  
 O homem de amanhã

## **Quando o carnaval chegar**

Quem me vê sempre parado, distante garante que eu não sei sambar  
 Tô me guardando pra quando o carnaval chegar  
 Eu tô só vendo, sabendo, sentindo, escutando e não posso falar  
 Tô me guardando pra quando o carnaval chegar  
 Eu vejo as pernas de louça da moça que passa e não posso pegar  
 Tô me guardando pra quando o carnaval chegar  
 Há quanto tempo desejo seu beijo molhado de maracujá  
 Tô me guardando pra quando o carnaval chegar  
 E quem me ofende, humilhando, pisando, pensando que eu vou aturar  
 Tô me guardando pra quando o carnaval chegar  
 E quem me vê apanhando da vida duvida que eu vá revidar  
 Tô me guardando pra quando o carnaval chegar  
 Eu vejo a barra do dia surgindo, pedindo pra gente cantar  
 Tô me guardando pra quando o carnaval chegar  
 Eu tenho tanta alegria, adiada, abafada, quem dera gritar

## **Quem te viu quem te vê**

Você era a mais bonita das cabrochas dessa ala  
 Você era a favorita onde eu era mestre-sala  
 Hoje a gente nem se fala mas a festa continua  
 Suas noites são de gala, nosso samba ainda é na rua

Hoje o samba saiu lá lalaiá, procurando você  
 Quem te viu, quem te vê  
 Quem não a conhece não pode mais ver pra crer  
 Quem jamais esquece não pode reconhecer

Quando o samba começava você era a mais brilhante  
 E se a gente se cansava você só seguia adiante  
 Hoje a gente anda distante do calor do seu gingado  
 Você só dá chá dançante onde eu não sou convidado

O meu samba assim marcava na cadência os seus passos  
 O meu sono se embalava no carinho dos seus braços  
 Hoje de teimoso eu passo bem em frente ao seu portão  
 Pra lembrar que sobra espaço no barraco e no cordão

Todo ano eu lhe fazia uma cabrocha de alta classe  
 De dourado eu lhe vestia pra que o povo admirasse  
 Eu não sei bem com certeza porque foi que um belo dia  
 Quem brincava de princesa acostumou na fantasia

Hoje eu vou sambar na pista, você vai de galeria  
 Quero que você me assista na mais fina companhia  
 Se você sentir saudade por favor não de na vista  
 Bate palma com vontade  
 Faz de conta que é turista

Hoje o samba saiu...

## Realejo

Estou vendendo um realejo  
 Quem vai levar  
 Quem vai levar  
 Já vendi tanta alegria  
 Vendi sonhos a varejo  
 Ninguém mais quer hoje em dia  
 Acreditar no realejo  
 Sua sorte, seu desejo  
 Ninguém mais veio tirar  
 Então eu vendo o realejo  
 Quem vai levar

Estou vendendo um realejo  
 Quem vai levar  
 Quem vai levar  
 Quando eu punha na calçada  
 Sua valsa encantadora  
 Vinha moça apaixonada  
 Vinha moça casadoura  
 Hoje em dia já não vejo  
 Serventia em seu cantar  
 Então eu vendo o realejo  
 Quem vai levar

Estou vendendo um realejo  
 Quem vai levar  
 Quem vai levar  
 Quem comprar leva consigo  
 Todo encanto que ele traz  
 Leva o mar, a amada, o amigo  
 O ouro, a prata, a praça, a paz  
 E de quebra leva o harpejo

De sua valsa se agradar  
 Estou vendendo um realejo  
 Quem vai levar  
 Quem vai levar

## **Renata Maria**

Ela era ela era ela no centro da tela daquela manhã  
 Tudo o que não era ela se desvaneceu  
 Cristo, montanhas, florestas, acácias, ipês  
 Pranchas coladas na crista das ondas, as ondas suspensas no ar  
 Pássaros cristalizados no branco do céu  
 E eu, atolado na areia, perdia meus pés  
 Músicas imaginei  
 Mas o assombro gelou  
 Na minha boca as palavras que eu ia falar  
 Nem uma brisa soprou  
 Enquanto Renata Maria saía do mar  
 Dia após dia na praia com olhos vazados de já não a ver  
 Quietos como um pescador a juntar seus anzóis  
 Ou como algum salva-vidas no banco dos réus  
 Noite na praia deserta, deserta, deserta daquela mulher  
 Praia repleta de rastros em mil direções  
 Penso que todos os passos perdidos são meus  
 Eu já sabia, meu Deus  
 Tão fulgurante visão  
 Não se produz duas vezes no mesmo lugar  
 Mas que danado fui eu  
 Enquanto Renata Maria saía do mar

## **Roda Viva**

Tem dias que a gente se sente  
 Como quem partiu ou morreu  
 A gente estancou de repente  
 Ou foi o mundo então que cresceu  
 A gente quer ter voz ativa  
 No nosso destino mandar  
 Mas eis que chega a roda-viva  
 E carrega o destino pra lá  
 Roda mundo, roda-gigante  
 Roda-moinho, roda pião  
 O tempo rodou num instante  
 Nas voltas do meu coração

A gente vai contra a corrente

Até não poder resistir  
 Na volta do barco é que sente  
 O quanto deixou de cumprir  
 Faz tempo que a gente cultiva  
 A mais linda roseira que há  
 Mas eis que chega a roda-viva  
 E carrega a roseira pra lá  
 Roda mundo, roda-gigante  
 Roda-moinho, roda pião  
 O tempo rodou num instante  
 Nas voltas do meu coração

A roda da saia, a mulata  
 Não quer mais rodar, não senhor  
 Não posso fazer serenata  
 A roda de samba acabou  
 A gente toma a iniciativa  
 Viola na rua, a cantar  
 Mas eis que chega a roda-viva  
 E carrega a viola pra lá  
 Roda mundo, roda-gigante  
 Roda-moinho, roda pião  
 O tempo rodou num instante  
 Nas voltas do meu coração

O samba, a viola, a roseira  
 Um dia a fogueira queimou  
 Foi tudo ilusão passageira  
 Que a brisa primeira levou  
 No peito a saudade cativa  
 Faz força pro tempo parar  
 Mas eis que chega a roda-viva  
 E carrega a saudade pra lá  
 Roda mundo, roda-gigante  
 Roda-moinho, roda pião  
 O tempo rodou num instante  
 Nas voltas do meu coração

## **Sabiá**

Vou voltar  
 Sei que ainda vou voltar  
 Para o meu lugar  
 Foi lá e é ainda lá  
 Que eu hei de ouvir cantar  
 Uma sabiá

Vou voltar  
Sei que ainda vou voltar  
Vou deitar à sombra  
De uma palmeira que já não há  
Colher a flor que já não dá  
E algum amor talvez  
Possa espantar as noites  
Que eu não queria  
E anunciar o dia

Vou voltar  
Sei que ainda vou voltar  
Não vai ser em vão  
Que fiz tantos planos  
De me enganar  
Como fiz enganos  
De me encontrar  
Como fiz estradas  
De me perder  
Fiz de tudo e nada  
De te esquecer

Vou voltar  
Sei que ainda vou voltar  
E é pra ficar  
Sei que o amor existe  
Eu não sou mais triste  
E que a nova vida  
Já vai chegar  
E que a solidão  
Vai se acabar

### **Samba de Orly**

Vai, meu irmão  
Pega esse avião  
Você tem razão de correr assim  
desse frio, mas veja  
O meu Rio de Janeiro  
Antes que um aventureiro  
Lance mão

Pede perdão  
Pela duração dessa temporada  
Mas não diga nada  
Que me viu chorando  
E pros da pesada  
Diz que eu vou levando

Vê como é que anda  
 Aquela vida à toa  
 Se puder me manda  
 Uma notícia boa

## **Sonho de um Carnaval**

Carnaval, desengano  
 Deixei a dor em casa me esperando  
 E brinquei e gritei e fui vestido de rei  
 Quarta feira sempre desce o pano

Carnaval, desengano  
 Essa morena me deixou sonhando  
 Mão na mão, pé no chão  
 E hoje nem lembra não  
 Quarta feira sempre desce o pano

Era uma canção, um só cordão  
 E uma vontade  
 De tomar a mão  
 De cada irmão pela cidade

No carnaval, esperança  
 Que gente longe viva na lembrança  
 Que gente triste possa entrar na dança  
 Que gente grande saiba ser criança

## **Sonhos sonhos são**

Negras nuvens  
 Mordes meu ombro em plena turbulência  
 Aeromoça nervosa pede calma  
 Aliso teus seios e toco  
 Exaltado coração  
 Então despes a luva para eu ler-te a mão  
 E não tem linhas tua palma

Sei que é sonho  
 Incomodado estou, num corpo estranho  
 Com governantes da América Latina  
 Notando meu olhar ardente  
 Em longínqua direção  
 Julgam todos que avisto alguma salvação  
 Mas não, é a ti que vejo na colina

Qual esquina dobrei às cegas

E caí no Cairo, ou Lima, ou Calcutá  
 Que língua é essa em que despejo pragas  
 E a muralha ecoa

Em Lisboa  
 Faz algazarra a malta em meu castelo  
 Pálidos economistas pedem calma  
 Conduzo tua lisa mão  
 Por uma escada espiral  
 E no alto da torre exhibo-te o varal  
 Onde balança ao léu minh'alma

Em Macau, Maputo, Meca, Bogotá  
 Que sonho é esse de que não se sai  
 E em que se vai trocando as pernas  
 E se cai e se levanta noutro sonho

Sei que é sonho  
 Não porque da varanda atiro pérolas  
 E a legião de famintos se engalfinha  
 Não porque voa nosso jato  
 Roçando catedrais  
 Mas porque na verdade não me queres mais  
 Aliás, nunca na vida foste minha

## **Tamandaré**

Zé qualquer tava sem samba, sem dinheiro  
 Sem Maria sequer  
 Sem qualquer paradeiro  
 Quando encontrou um samba  
 Inútil e derradeiro  
 Numa inútil e derradeira  
 Velha nota de um cruzeiro

"Seu Marquês", "seu" Almirante  
 Do semblante meio contrariado  
 Que fazes parado  
 No meio dessa nota de um cruzeiro rasgado  
 "Seu Marquês", "seu" Almirante  
 Sei que antigamente era bem diferente  
 Desculpe a liberdade  
 E o samba sem maldade  
 Deste Zé qualquer  
 Perdão Marquês de Tamandaré  
 Perdão Marquês de Tamandaré

Pois é, Tamandaré  
 A maré não tá boa  
 Vai virar a canoa  
 E este mar não dá pé, Tamandaré  
 Cadê as batalhas  
 Cadê as medalhas  
 Cadê a nobreza  
 Cadê a marquesa, cadê.  
 Não diga que o vento levou  
 Teu amor até

Pois é, Tamandaré  
 A maré não tá boa  
 Vai virar a canoa  
 E este mar não dá pé, Tamandaré  
 Meu marquês de papel  
 Cadê teu troféu  
 Cadê teu valor  
 Meu caro almirante  
 O tempo inconstante roubou

Zé qualquer tornou-se amigo do marquês  
 Solidário na dor  
 Que eu contei a vocês  
 Menos que queira ou mais que faça  
 É o fim do samba, é o fim da raça  
 Zé qualquer tá caducando  
 Desvalorizando  
 Como o tempo passa, passando  
 Virando fumaça, virando  
 Caindo em desgraça, caindo  
 Sumindo, saindo da praça  
 Passando, sumindo  
 Saindo da praça

### **Tem mais samba**

Tem mais samba no encontro que na espera  
 Tem mais samba a maldade que a ferida  
 Tem mais samba no porto que na vela  
 Tem mais samba o perdão que a despedida  
 Tem mais samba nas mãos do que nos olhos  
 Tem mais samba no chão do que na lua  
 Tem mais samba no homem que trabalha  
 Tem mais samba no som que vem da rua  
 Tem mais samba no peito de quem chora

Tem mais samba no pranto de quem vê  
 Que o bom samba não tem lugar nem hora  
 O coração de fora  
 Samba sem querer

Vem que passa  
 Teu sofrer  
 Se todo mundo sambasse  
 Seria tão fácil viver

## **Tempo e Artista**

Imagino o artista num anfiteatro  
 Onde o tempo é a grande estrela  
 Vejo o tempo obrar a sua arte  
 Tendo o mesmo artista como tela

Modelando o artista ao seu feitio  
 O tempo, com seu lápis impreciso  
 Põe-lhe rugas ao redor da boca  
 Como contrapesos de um sorriso

Já vestindo a pele do artista  
 O tempo arrebatá-lhe a garganta  
 O velho cantor subindo ao palco  
 Apenas abre a voz, e o tempo canta

Dança o tempo sem cessar, montando  
 O dorso do exausto bailarino  
 Trêmulo, o ator recita o drama  
 Que ainda está por ser escrito

No anfiteatro, sob o céu de estrelas  
 Um concerto eu imagino  
 Onde, num relance, o tempo alcance a glória  
 E o artista, o infinito

## **Vence na vida quem diz sim**

Vence na vida quem diz sim  
 Vence na vida quem diz sim

Se te dói o corpo  
 Diz que sim  
 Torcem mais um pouco  
 Diz que sim

Se te dão um soco  
Diz que sim  
Se te deixam louco  
Diz que sim  
Se te babam no cangote  
Mordem o decote  
Se te alisam com o chicote  
Olha bem pra mim  
Vence na vida quem diz sim  
Vence na vida quem diz sim

Se te jogam lama  
Diz que sim  
Pra que tanto drama  
Diz que sim  
Te deitam na cama  
Diz que sim  
Se te criam fama  
Diz que sim  
Se te chamam vagabunda  
Montam na cacunda  
Se te largam moribunda  
Olha bem pra mim  
Vence na vida quem diz sim  
Vence na vida quem diz sim

Se te cobrem de ouro  
Diz que sim  
Se te mandam embora  
Diz que sim  
Se te puxam o saco  
Diz que sim  
Se te xingam a raça  
Diz que sim  
Se te incham a barriga  
De feto e lombriga  
Nem por isso compra a briga  
Olha bem pra mim  
Vence na vida quem diz sim  
Vence na vida quem diz sim

## **Você Você**

Que roupa você veste, que anéis?  
Por quem você se troca?  
Que bicho feroz são seus cabelos  
Que à noite você solta?

De que é que você brinca?  
Que horas você volta?

Seu beijo nos meus olhos, seus pés  
Que o chão sequer não tocam  
A seda a roçar no quarto escuro  
E a réstia sob a porta  
Onde é que você some?  
Que horas você volta?

Quem é essa voz?  
Que assombração  
Seu corpo carrega?  
Terá um capuz?  
Será o ladrão?  
Que horas você chega?

Me sobre novamente as canções  
Com que você me engana  
Que blusa você, com o seu cheiro  
Deixou na minha cama?  
Você, quando não dorme  
Quem é que você chama?

Pra quem você tem olhos azuis  
E com as manhãs remoça  
E à noite, pra quem  
Você é uma luz  
Debaixo da porta?  
No sonho de quem  
Você vai e vem  
Com os cabelos  
Que você solta?  
Que horas, me diga que horas, me diga  
Que horas você volta?