

O FEMININO E O MASCULINO NAS LETRAS DE CHICO BUARQUE DE HOLLANDA.

THE FEMALE AND MALE IN CHICO BUARQUE DE HOLLANDA'S LYRICS

Lílian Rodrigues da Cruz¹
Glória Cristina Ferreira Gabriel²

RESUMO: Há uma tensão permanente entre considerar a música como arte ou como bem de consumo, pois essa é passível de reprodução. Mesmo assim a música vem ocupando um lugar privilegiado na história brasileira à medida que atinge todas as camadas sócio-econômicas, além de revelar os conflitos cotidianos. Neste sentido, o presente trabalho objetiva fazer uma leitura dos gêneros feminino e masculino na música de Chico Buarque de Hollanda, devido a sua importância no cenário sócio-político brasileiro.

PALAVRAS-CHAVE: Chico Buarque de Hollanda. Letra de música. Feminino/masculino.

ABSTRACT: There is a permanent tension among considering the music as art or as consumption goods, because that one is susceptible to reproduction. Even so the music has been occupying a privileged place in the Brazilian history as it reaches all of the socioeconomic layers, besides revealing the daily conflicts. In this sense, the present work aims to make a reading of the male and female genders in the music of Chico Buarque de Hollanda, due to his importance in the Brazilian social-political scenery.

KEY-WORDS: Chico Buarque de Hollanda. Lyrics. Female/male.

Música: arte ou bem de consumo

A música é a mais abstrata de todas as artes, pois seu conteúdo se transmite de diversas maneiras e não é claramente delimitada como o da literatura ou as artes visuais (FISCHER, 2002). Oliveira (2002) assinala que a partitura de uma música e/ou o comentário do compositor são elementos insuficientes para a compreensão de uma obra. O autor acrescenta que a leitura de uma obra musical é realizada pela audição ou a interpretação e que envolve vários tipos de leitores, do ouvinte ao cantor, ao regente, ao

¹ Doutora em Psicologia (PUCRS), docente do departamento de Psicologia e do Mestrado em Letras na Universidade de Santa Cruz do Sul (UNISC). E-mail: liliancruz2@terra.com.br

² Mestre em História (PUCRS), docente no Colégio Anchieta e no Colégio Marista São Pedro, ambos no município de Porto Alegre. E-mail: gloriagabriel@terra.com.br

instrumentista que executa uma obra. Contudo, é apenas através da possibilidade de reprodução que a transmissão da música atinge a multidão.

Embora o foco do presente ensaio não seja problematizar a tensão entre “obra de arte” e “bem de consumo”, é fundamental sabermos que a polêmica sempre existiu, sendo inerente às discussões sobre as expressões artísticas. Porém, é a partir do século XX que as técnicas de reprodução atingiram um tal nível de sofisticação tecnológica que estão agora em condições, não só de aplicarem-se a todas as obras de arte do passado e de modificarem profundamente seus modos de influência, como também de que elas mesmas se imponham como formas originais de arte. Para Dufrenne (1991), a mais perfeita reprodução sempre falta o *hic et nunc* da obra de arte, a unicidade de sua presença no próprio local onde ela se encontra. A reprodução técnica é mais independente do original. A técnica pode transportar a reprodução para situações nas quais o próprio original não poderia se encontrar. O que faz com que um objeto seja autêntico é tudo que ele contém de originariamente transmissível, desde sua duração material até seu poder de testemunho histórico. Se o autor questiona “se existe arte na massa”, também é importante apontarmos que apenas com o advento da reprodução técnica que a arte pode atingir a população. Não desprezando a discussão, considerar a estética e a ideologia como uma dicotomia intransponível não faz avançar, talvez possamos pensar o que há *entre* estas instâncias, na relação. Neste sentido, acreditamos que somos influenciados, mas também influenciemos nossos artefatos culturais.

Dentre as variadas manifestações artísticas, podemos considerar que a música vem ocupando um lugar privilegiado na história brasileira à medida que atinge todas as camadas sócio-econômicas. Assim sendo, podemos considerá-la como um ponto de mediação entre diferentes culturas, etnias, e classes sociais (NAPOLITANO, 2002, p.7). Para o referido historiador, a música traduz os dilemas das nações, podendo ser considerada um veículo para os sonhos das sociedades. Referindo-se ao Brasil, o país é considerado “uma das grandes usinas sonoras do planeta, é um lugar privilegiado não só para *ouvir* música, mas também para *pensar* música”.

Ninguém ousaria duvidar que a obra de Chico Buarque de Hollanda representa bem este *ouvir e pensar* música, pois a importância dele para a história musical brasileira é imensurável. Surgiu em 1964, nos meios musicais, e se constituiu em um músico com uma enorme aceitação do público e da crítica especializada em música. O fato de Chico Buarque ser considerado um grande poeta faz com que Fontes (2003) pontue a importância da conjugação entre letra/música, pois esta interligação proporciona uma maior expansão e aceitação da poesia, em lugar apenas da leitura do texto poético, direcionado a um público mais

intelectualizado e que detém o hábito da leitura. Mesmo Chico Buarque sendo compositor, escritor e poeta, o lado musical de sua obra ainda é fator de extrema importância para o seu reconhecimento.

O presente ensaio objetiva fazer uma leitura dos gêneros feminino e masculino na música de Chico Buarque de Hollanda, devido a sua importância no cenário sócio-político brasileiro.

O feminino e o masculino nas letras de Chico Buarque.

Segundo Werneck (1989), a letra e a melodia, em geral, nascem juntas na composição de Chico Buarque. Já quando em parceria, a letra é criada após a melodia, embora quase juntas. Estes elementos fazem com que o compositor se mantenha como um dos mais respeitados da música popular brasileira.

As produções de Chico Buarque (FONTES, 2003) se tornaram uma bandeira da canção de protesto contra o regime militar. Contudo, o fato de parte de sua obra estar em sintonia com aspectos da vida política do país, isso não impediu que suas músicas tivessem precioso conteúdo poético relacionado à mulher; temática que podemos exemplificar na canção “Cala a Boca, Bárbara” que revela a mulher ao mesmo tempo amante e parceira de luta e também como guerrilheira.

Essa canção faz parte da peça de teatro Calabar. Quando a peça se inicia, Calabar já está morto, executado pelos portugueses, que não apenas exigiram que seu nome fosse apagado de qualquer registro como proibiram que fosse pronunciado. Sua mulher, Bárbara, que é quem canta a canção, e em quem ele está intensamente presente. “Ela nunca o chama, nessa canção, pelo nome: Calabar é o ele a que se refere. No entanto, é esse nome que se forma, com espantosa nitidez, como uma constelação, à força da repetição do refrão: Cala a boca, Bárbara” (MENESES, 2001, p.123-124). “Aqueles que lerem/ouvirem esta canção, incorporarão o ‘Cala a boca’ ao nome de Calabar. E o nome de Calabar conterà o nome de Bárbara: fusão de amantes apaixonados” (MENESES, 2006, p.112). Funde-se aqui o ‘poeta do social’ e o ‘poeta do feminino’.

É neste período que Chico, além de retratar a trajetória política do país, adentra no universo feminino com uma farta produção de músicas identificadas pela inteligência brasileira como uma fase do “desbunde” do compositor. Como se a adesão ao lirismo repercutisse como rendição, tentando reduzir a presença decisiva da obra de Chico na história da música popular brasileira do século XX (SILVA, 2004).

As mudanças femininas que ocorreram durante o período da ditadura militar foram registradas na obra buarqueana. Conforme Meneses (2001), a temática privilegia o gênero feminino, bem como a relação entre o tema mulher/marginalidade social. A autora exemplifica essa característica da temática marginal

com a velha tradição grega do *dionisismo* que representa, sobretudo, àqueles que “estão fora da vida política, àqueles que estão à margem da ordem social reconhecida e sacralizada pelo culto cívico que era a religião da *polis*: escravos e mulheres”. Para Fontes (2003), o discurso buarquiano acaba sendo “a voz” daqueles que estão à margem da sociedade e isso faz com que sua obra revele, ora desencanto, ora assombro e inconformismo diante da situação política ou até mesmo frente às situações sociais do sujeito marginal: pivete, operário, favelado, prostituta, lésbica, mãe ou mulher do malandro.

As músicas de Chico valorizam a mulher através dos olhos do homem. A atitude de valorizar a mulher como ser humano é revelada na pluralidade de poemas que, de maneira direta ou indireta, revelam comportamentos que fogem aos padrões aceitos socialmente. Nota-se a sensibilidade do eu-poético do compositor em relação ao sofrimento da mulher identificando-a como ‘mal-casada’, ‘mal-amada’, desvalorizada e desrespeitada socialmente. O tema recebe destaque na canção “Mulheres de Atenas” (1976) que se reporta à história das mulheres gregas. Na canção, Chico evoca a relação de dominação que os homens exercem sobre as mulheres que permanecem passivas “Quando fustigadas não choram/ Se ajoelham, pedem, imploram [...] Elas não têm gosto ou vontade/ Nem defeito nem qualidade/ têm medo apenas” (FONTES, 2003).

O compositor trabalha dois aspectos do desejo feminino “de um lado, a necessária percepção da falta; de outro lado, a insaciabilidade: o anelo pela completude, o ‘mais ainda” (MENESES, 2001, p. 153). A imagem da mulher que age pelo sentimento e não pela razão também é ressaltada na referida canção. Já na música “Teresinha” (1978) é relatada a história de uma mulher que se relaciona com três homens, mas só um conseguiu conquistar o seu coração. Aquele que a viu como mulher, cheia de desejos, e mostrou o desejo de tê-la “O terceiro me chegou/ Como quem chega do nada/ ele não me trouxe nada/ [...] e me chama de mulher/ Foi chegando sorrateiro [...] se instalou feito um posseiro/ dentro do meu coração”.

A música “Geni e o Zepelim”³ (1978) apresenta o eu-lírico masculino cantando a musa ou a amante e o eu- feminino que só pode ser exposto com a tutela do poeta. A temática central da canção está na bondade/maldade que estão intimamente direcionados à ação de Geni e na resposta da população. A bondade de Geni é demonstrada no verso “[...] Tudo que é nego torto/ Do mangue do cais do porto/ ela já foi namorada [...] rainha dos detentos/ das loucas, dos lazarentos” (FONTES, 2003). Inicialmente se recusou a dar seu corpo para o comandante Zepelim que representava o luxo e o poder. “Tão cheirando a

³ “A música é cantada na peça pela personagem Genivaldo, um travesti que responde pelo nome de Geni. A letra, entretanto, não nos dá essa informação, podendo, fora do contexto da *Ópera do malandro*, referir-se tranquilamente a uma mulher, até pelas referências femininas (“ela”; “aquela formosa dama”), e pela ausência de qualquer termo específico que nos indique tratar-se de um travesti” (FONTES, 2003, p.81).

brilho e a cobre”. Essa atitude põe a cidade em perigo. A população aclama “Vai com ele, vai Geni/ Você pode nos salvar/ Você vai nos redimir/ você dá para qualquer um / Bendita Geni”. Para salvar a população a personagem Geni aceita o pedido de Zepelim, personagem que nos chama muita atenção. O compositor dá a resolução da história para Geni, a prostituta/mulher pobre e na peça a personagem é representado por um homem. Cabe destacar vários elementos, um deles é o homem fazendo papel feminino. Será que esta escolha não nos remete a questionar a rigidez dos gêneros masculino/feminino? Ou quem sabe problematizar o discurso cultural hegemônico que se baseia em binarismos.

O público que assiste à peça constrói a imagem do travesti, pois identifica que o corpo é de homem, mas as ações são femininas. O próprio nome da personagem Geni(Valdo) já sugere o gênero como fluido, relacional, plural.

Fontes (2003) divide a obra do compositor em duas fases, sendo a primeira desmembrada em dois momentos: um se refere à década de 1960, onde a maior parte das canções envolve a temática do amor, do samba e da mulher. Registra o relacionamento amoroso escrito em primeira pessoa e com eu-lírico masculino. O eu-poético veste a forma feminina fazendo com que surja a vez da mulher reclamar a ausência do seu amante, do filho marginal, do sistema opressor ou de expressar os seus próprios anseios. A autora toma como exemplo a música “Com açúcar e com afeto” (1966). “Com açúcar, com afeto/ Fiz seu doce predileto? Pra você parar em casa [...] diz pra eu não ficar sentida/ Diz que vai mudar de vida/ Pra agrandar meu coração/ E ao lhe ver assim cansado/ maltrapilho e maltratado/ Ainda quis me aborrecer [...] logo vou esquentar seu prato/ Dou um beijo em seu retrato/ E abro meus braços pra você”. Esta música inaugura uma nova feição, evidenciando a vida modesta do assalariado e faz, como nas canções citadas, o surgimento do confronto entre a mulher e o samba. Com a diferença que nesta a voz é feminina e, enquanto ela espera, preparando o doce do amante, ele aproveita a noite com os seus amigos e com o seu samba.

Outro momento dessa fase é identificado ao final da década de 1960 e início da década de 1970, caracterizada por textos que não só aprofundam o tema político, mas reforçam a temática amorosa e do cotidiano. Nessa época, com a repressão e a censura do governo, Chico fez uso de metáforas nas canções, de forma a camuflar a atitude de revolta do eu-poético. Este período é um marco na obra do referido compositor, pois tem o teor essencialmente político nas suas canções, paralelamente à permanência da temática amorosa (FONTES, 2003). A canção “Roda Viva” (1967) é um exemplo: “[...] A roda da saia mulata/ não quer mais rodar não senhor/ Não posso fazer serenata/ A roda do samba acabou”. O tema central é a relação da mulher com o samba, que indiretamente salienta a falta de liberdade de expressão.

Outra expressão artística desta época é a canção “A Banda” (1966) e a música “Carolina” (1967). Nas duas músicas o compositor utiliza a figura feminina para expressar seu descontentamento político.

Contudo, sem utilizar metáforas é que a canção “Angélica” (1977) pergunta: “Quem é essa mulher/ Que canta sempre esse estribilho?/ Só queria embalar meu filho?/ Que mora na escuridão do mar”. Essa mulher é Zuzu Angel, que lutou até a morte para descobrir os responsáveis pelo desaparecimento e morte do seu filho Stuart Edgard Angel Jones, preso político. A canção utiliza-se de verbos que denunciam gestos da maternidade, como “embalar” e “agasalhar”. Já os verbos “lembrar” e “cantar por” aludem à memória. Assim, a mulher é responsável por dar a vida e protegê-la, mas também por manter viva a lembrança do que não pode ser esquecido, denunciando a opressão. A denúncia de Zuzu Angel também é emudecida pela repressão. “Já não pode mais cantar”. Com poesia, Chico Buarque eterniza seu protesto (MENESES, 2006).

Na segunda fase da obra buarqueana (FONTES, 2003), a tônica predominante é o sofrimento gerado pela dor da separação, da paixão e seu limite com a violência. Mostra a fragilidade do homem ao lidar com a perda, o erotismo e a morte, inseparáveis da natureza humana. A temática da separação é redimensionada pelo encontro/desencontro dos seres com suas paixões, podendo chegar à natureza trágica do relacionamento amoroso. Nesta vertente temos a música “Atrás da porta” (1978): “Quando olhaste bem nos olhos meu/ o teu olhar era de adeus/ Juro que não acreditei/ Eu te estranhei, me debrucei/ sobre o teu corpo”. Meneses (2001) assinala que “a personagem feminina, no momento da separação, quase se aniquila, quase se avilta enquanto ser humano, e nada mais consegue, senão provar, desesperadamente, que ela não se pertence: ‘Só provar que inda sou tua’” (p.94). Quase podemos visualizar o processo de rebaixamento a que se submete.

Destacamos, também, a música “Gota d’ água” (1975) que segue o modelo da canção anterior. “Já lhe dei todo o meu corpo minha alegria/ já estanquei meu sangue quando fervia/ olha a voz que me resta/ olha a veia que salta/ olha a gota que falta para o desfecho da festa, por favor, / Deixa em paz meu coração/ que ele é um pote até aqui de mágoa/ e qualquer desatenção/ faça não pode ser a gota d’água”. Meneses (2006) assinala que ao assumir o eu-lírico feminino, Chico fala como mulher, de forma intensamente feminina, como em “Pedaço de mim” (1977). A canção tematiza a separação e a saudade com extrema intensidade. Os amantes separados sentem-se mutilados. Refere-se à metade “arrancada”, “exilada”, “amputada” do eu-lírico feminino.

Já na música “Eu te amo” (1980) aparece o dilema da mulher que se entregou ao amor perdendo sua própria identidade. O amor e a razão não se misturam, se aniquilam. Nestas canções o relacionamento

amoroso ressalta o poder masculino. Exalta o sofrimento feminino, quando o homem termina o relacionamento ou quando não demonstra o amor que ela deseja. De alguma forma isso acaba ratificando o modelo feminino que era legitimado pela própria sociedade: a mulher submissa e apaixonada que sofre pelo amor perdido. (FONTES, 2003). Entretanto, as canções buarqueanas ajudaram na visualização do desejo de liberdade feminina. Através das letras politizadas e com seu eu-lírico feminino, instigava o universo das mulheres.

A atitude de valorizar a mulher como ser humano transparece nas canções buarqueanas que diretamente fazem alusão à infração das leis morais, como na mulher prostituta ou homossexual. Neste universo, destacamos várias mulheres: a mulher possessiva, a romântica, a dona-de-casa, a desafiante, a homossexual, dentre estas, valor especial recebe a parcela transgressora do sistema social. Algumas músicas explicitam essas temáticas, tais como: “Bárbara” (1973), que fala de uma relação amorosa entre duas mulheres “vamos ceder enfim à tentação das nossas bocas cruas/ e mergulhar no poço escuro de nós duas”. A temática homossexual insere-se no movimento em prol da liberdade de expressão e de orientações sexuais; contudo, ainda era tabu, tanto entre homens como entre mulheres. Outro exemplo é “Minha História” (1970). “Ele vinha sem muita conversa, sem muito explicar, eu só sei que falava e cheira e gostava de mar”. Nesses versos percebemos a liberdade do homem de ir e vir, enquanto a mulher o espera e o deseja. “[...] Ele assim como veio partiu não se sabe pra onde e deixou minha mãe com o olhar cada dia mais longe”. Aqui, mesmo sem a presença do homem, a mulher tem o seu filho com o nome de Menino Jesus. A temática da exclusão, da miséria, perpassa pela característica maior da mulher, que é dar a luz, o que remete ao poder de salvação. Chico concentra na mulher a força da mudança (FONTES, 2003). A reflexão da autora mostra que ao mesmo tempo em que Chico abre espaço para que o desejo feminino seja mostrado e compreendido numa sociedade tão opressora e preconceituosa, ele também explicita a falta de integração do homem nesse processo de mudança.

Segundo Calvani (1998), o homem aparece na obra de Chico Buarque como aquele que domina o relacionamento amoroso ou como a figura masculina ligada à malandragem, como na música “Homenagem ao malandro” (1978). Para Oliveira (2002), essa letra introduz o tema da exploração no cenário nacional e internacional. Ao fazê-lo, transforma uma personagem originária da peça inglesa em uma personagem brasileira, aproveitando a releitura para explorar a ambivalência da noção de “malandro”, pois há malandros e malandros, podendo referir-se aos responsáveis pela corrupção e também suas vítimas. Na canção, o processo de exploração percorre toda a cadeia sócio-econômica produtiva.

A letra menciona primeiro o malandro caloteiro, pobre de mais para pagar a cachaça que alivia as tensões provocadas pelo cotidiano. Sucessivamente, fala do produtor da bebida, do usineiro, dos pequenos intermediários - o botequineiro, o distribuidor -, chegando aos exploradores e eventuais importadores estrangeiros que, do hemisfério norte, controlam o mercado internacional, barrando a entrada do produto brasileiro (OLIVEIRA, 2002, p.96).

Calvani (1998) aponta que o homem também aparece como impedido, por motivos políticos, de voltar para sua pátria, como na música “Samba de Orly” (1970): “Vai meu irmão/ Pega esse avião Você tem razão/ De correr assim/ Desse frio/ Mas beija o meu Rio de Janeiro/ Antes que um aventureiro/ Lance a mão”. A figura masculina também é representada com cunho religioso, como em “Cálice” (1973): “Pai afasta de mim este cálice, Pai afasta de mim este cálice, Pai afasta de mim este cálice de vinho tinto de sangue”.

Para finalizar, lembremos que quando o autor mostra a sua arte tem uma intenção que nem sempre chega a ser a mesma para o receptor. E quando não sabemos da intenção do autor? De qualquer forma, parece que Chico sabe o que o público feminino gosta de ouvir. Será que ele endereçou suas músicas no período da emergência do movimento feminista?

Não temos como fugir dos ardis da indústria cultural, do endereçamento, enfim, dos atravessamentos do capital, pois entre o autor e a receptor(a) sempre haverá um produtor. Assim, o modo de endereçamento de qualquer mídia/arte/música está relacionado com a necessidade de endereçar qualquer comunicação, texto ou ação. Os interesses comerciais dos produtores têm relação com o desejo de controlar, como e a partir de onde, os espectadores e as espectadoras lêem as músicas. É descobrir como uma música funciona, adquire sentido, dá prazer e agrada esteticamente. Contudo, “as leituras” dos produtores não são nítidas, muito menos lineares. O espaço da diferença entre o endereçamento e a resposta é um espaço social, formado e informado por conjunturas históricas de poder e de diferença social e cultural. Acreditamos que é no espaço da diferença entre o endereçamento e a resposta que emerge o receptor, conferindo um significado único, sua própria leitura, enfim, o sentido.

Talvez o que mais encante na poesia de Chico Buarque, em se tratando do feminino e masculino, seja o alargamento das expressões, que não fixa o ser-homem e ser-mulher, mas permite transitar entre os sentimentos humanos. Diferentes sentimentos são mostrados com poesia, permitindo falar do desejo da completude de uma forma suave e melódica. Como na canção “Todo o sentimento” (1987), que fala do amor maduro que pode adoecer... [...] *Prometo te querer, até o amor cair, doente...*

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

CALVANI, C. E. **Teologia e MPB**. São Paulo: Loyola, 1998.

DUFRENNE, M. Existe el arte de masa. **Signo y Pensamiento**, Vol. 18, 1991.

FISCHER, E. **A necessidade da arte**. 9.ed. Rio de Janeiro: Guanabara Koogar, 2002.

FONTES, M.H.S. **Sem Fantasia: masculino-feminino em Chico Buarque**. 2.ed. Rio de Janeiro: Graphia, 2003.

MENESES, A.B. Chico Buarque: poeta do social e do feminino. In: DE CARLI, A.M.S.; RAMOS, F.B. (Org.). **Palavra Prima: as faces de Chico Buarque**. Caxias do Sul: EDUCS, 2006.

MENESES, A.B. **Figuras do feminino na canção de Chico Buarque**. 2.ed. São Paulo: Ateliê Editorial, 2001.

NAPOLITANO, M. **História & Música**. Belo Horizonte: Autêntica, 2002.

OLIVEIRA, S. R. A crítica cultural, a crítica feminista e a análise da obra musical. In: ____ **Literatura e Música: modulações pós-coloniais**. São Paulo: Perspectiva, 2002.

SILVA, F.B. **Chico Buarque**. São Paulo: Publifolha, 2004.

WERNECK, H. **Chico Buarque, letra e música: incluindo Gol de Letras de Humberto Werneck e Carta ao Chico de Tom Jobim**. São Paulo: Companhia das Letras: MPM Propaganda, 1989.