

Associação Nacional de História – ANPUH
XXIV SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA - 2007

Uma leitura dos gêneros feminino e masculino na música de
Chico Buarque de Hollanda

Glória Cristina
Ferreira Gabriel¹
Lílian Rodrigues da Cruz²

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: Gênero. Chico Buarque de Hollanda. Música.

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: Gender. Chico Buarque de Hollanda. Music.

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, 2002:7). 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 constitui em um músico com uma

¹ Mestre em História (PUCRS), docente no Colégio Anchieta e no Colégio Marista São Pedro, ambos no município de Porto Alegre (RS).

² Psicóloga, doutora em Psicologia (PUCRS), docente do departamento de Psicologia e do Mestrado em Letras na Universidade de Santa Cruz do Sul (UNISC), em Santa Cruz do Sul (RS).

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.

As produções de Chico Buarque 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. Essa temática pode ser exemplificada na canção “Cala a Boca, Bárbara”³ que revela a mulher ao mesmo tempo amante e parceira de luta, bem guerrilheira (FONTES, 2003).

As mudanças femininas que ocorreram durante o período da ditadura militar foram registradas na obra buarquiana. Conforme Meneses (2001:41-42), a temática privilegia o gênero feminino e no decorrer do discurso musical da obra de Chico encontra-se também frequentemente 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”. 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 (FONTES, 2003).

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

³ Essa canção faz parte da peça de teatro Calabar. “Quando a peça se inicia, Calabar já está morto e esquartejado, executado pelos portugueses, que também promulgaram um edito de *Damnatio memoriae* (‘execração da memória’) que não apenas exigia que seu nome fosse apagado de qualquer registro onde pudesse figurar (como por exemplo, nas certidões de batismo), como também proibia que fosse pronunciado. Mas restou 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 quase obsessiva do refrão: CALA a boca, BÁRBARA: CALABAR” (MENESES, 2001:123-124).

direta ou indireta, revelam comportamentos que fogem aos padrões aceitos socialmente. Na obra, 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, 2003:75).

Para Meneses, (2001:153) 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’”. A imagem da mulher que age pelo sentimento e não pela razão também é ressaltada dessa 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” (FONTES, 2003:82).

A música “Geni e o Zepelim”⁴ (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, 2003:79). Inicialmente se recusou a dar seu corpo para o comandante Zepelim que representava o luxo e o poder. “Tão cheirando a 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

⁴ “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, 2003:81).

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 fluído, 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 agradar 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 (FONTES, 2003:19).

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). Como exemplo a autora cita a canção “Roda Viva” (1967) “[...] 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.

Na segunda fase da obra buarquiana (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 (2001:94) 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’. O processo de rebaixamento a que se submete, ao longo dessa canção, pode ser visualizado concretamente.

Destacamos, ainda, 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”.

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 buarquianas 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 buarquianas 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 poder 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.

A análise de Calvani (1998), no que se refere as letras de Chico Buarque, mostra o homem como aquele que domina o relacionamento amoroso ou como a figura masculina ligada à malandragem, como na música “Homenagem ao malandro” (1978). “Eu fui fazer um samba em homenagem/ À nata da malandragem/ Que conheço de outros carnavais/ Eu fui à Lapa e perdi a viagem/ Que aquela tal malandragem/ Não existe mais/ Agora já não é normal/ O que dá de malandro regular profissional/ Malandro com aparato de malandro oficial/ Malandro candidato a malandro federal/ Malandro com retrato na coluna social/ Malandro com contrato, com gravata e capital/ Que nunca se dá mal/ Mas o malandro pra valer/- não espalha/ Aposentou a navalha/ Tem mulher e filho e tralha e tal/ Dizem as más línguas que ele até trabalha/ Mora lá longe e chacoalha /Num trem da Central”.

O malandro, aquele que consegue benefícios em todos os lugares, mesmo enfrentando problemas, sua esperteza suplanta as adversidades cotidianas. Por outro lado, o mesmo autor mostra o homem 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”.

Finalizando....

Chico Buarque de Hollanda é o *mito do feminino*? Ronald Barthes, na leitura de Silva (2000:80), “considera o mito toda idéia ou concepção social que se tornou ‘naturalizada’, isto é, que se tornou aceita como ‘natural’”. Será que não é tempo de desnaturalizar o *mito do feminino*?

Em entrevista, Chico diz que

há 40 anos [...] estávamos todos bêbados em Ipanema dizendo coisas absurdas, mas nada disso saía na imprensa. Hoje, um artista vai ver um jogo de futebol e vem um jornalista e pergunta o que você achou do jogo. Não gosto disso [...] Gosto de estar vivo, fazer as coisas no meu ritmo, sem pressões (CHICO, 2005).

Será que ele referiu-se ao tempo em que precisou fazer músicas com pressões, como “Carolina”, em função de multa para cumprir um contrato de trabalho? Talvez tenha feito Carolina com a intenção “deixar bem paga sua dívida” ou, quem sabe, se a música não fizesse sucesso, teria que fazer outra. Não temos como saber, pois, segundo Jauss (2002), 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.

Acredito que é no espaço da diferença entre o endereçamento e resposta que emerge a receptora, conferindo um significado único, sua própria leitura, enfim, o sentido.

É claro, que o tripé autor/obra/ receptor só existe através de uma mídia (produtor), onde estes quatro elementos são inseparáveis. Isto não significa um engessamento total, pois há espaço na própria mídia para dizer que:

A idiotice nos rodeia. Eu mesmo tenho medo de virar um idiota”, disse Chico Buarque ao jornal espanhol La Vanguardia, durante viagem para lançar seu livro ‘Budapeste’ “Eu digo que vou escrever um novo livro e passo dois anos dando entrevistas. Depois falo do livro que não saiu e assim passa a vida... (CHICO, 2005).

Como *recebemos* este depoimento? Cada um de nós ao seu modo, pois a recepção é única, apesar de todos vieses. Preferimos pensar que o Chico faz um protesto, nos fazendo refletir. Contudo, sabemos que muitas outras interpretações são possíveis. Será que ele não está endereçando para um público que se reconhece como engajado, assim como no período da ditadura militar? Talvez, mas acreditamos que na passagem entre o produtor e o receptor sempre há espaço para que o próprio espectador passe a ser um novo produtor da idéia, pois novas idéias vão surgindo, que podem ou não interferir no cotidiano das pessoas.

Chico termina a referida entrevista (ou melhor, o redator) dizendo “que as mulheres sempre o surpreenderam e que as opiniões femininas lhe interessam mais que as masculinas” (CHICO, 2005). Qual mulher não gostaria de ouvir isto? Ele não é o mito do feminino, mas sabe dizer o que as mulheres querem ouvir.

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. *Prometo te querer, até o amor cair, doente...*

Referências

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

CHICO Buarque afirma que o Brasil vive “idiotice globalizada”. **O Sul**, Porto Alegre, 29 jun. 2005.

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

JAUSS, H.R. A estética da recepção: colocações gerais. In: JAUSS, H.R. et al. **A literatura e o leito**: textos da estética da recepção. 2.ed. Coordenador e Tradutor: Luiz Costa Lima. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2002.

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.

SILVA, T.T. **Teoria cultural e educação**: um vocabulário crítico. Belo Horizonte: Autêntica, 2000.