



UNIVERSIDADE FEDERAL RURAL DE PERNAMBUCO
UNIDADE ACADÊMICA SERRA TALHADA
DEPARTAMENTO DE LETRAS

REJANE DA SILVA FERREIRA

A MULHER NAS LETRAS DAS CANÇÕES DE CHICO BUARQUE

SERRA TALHADA-PE

2019

REJANE DA SILVA FERREIRA

A MULHER NAS LETRAS DAS CANÇÕES DE CHICO BUARQUE

Monografia apresentada ao Curso de Letras da Unidade Acadêmica de Serra Talhada da Universidade Federal Rural de Pernambuco, como um dos pré-requisitos para a conclusão do Curso.

Orientadora: Profa. Dra. Maria do Socorro Pereira de Almeida.

SERRA TALHADA-PE

2019

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
Sistema Integrado de Bibliotecas da UFRPE
Biblioteca da UAST, Serra Talhada - PE, Brasil.

F383m Ferreira, Rejane da Silva

A mulher nas letras das canções de Chico Buarque / Rejane da Silva Ferreira. – Serra Talhada, 2019.

66 f.

Orientadora: Maria do Socorro Pereira de Almeida

Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Licenciatura em Letras) – Universidade Federal Rural de Pernambuco. Unidade Acadêmica de Serra Talhada, 2019.

Inclui referências.

1. Representação feminina. 2. Análise do discurso. 3. Chico Buarque. I. Almeida, Maria do Socorro Pereira de, orient. II. Título.

CDD 400

REJANE DA SILVA FERREIRA

A MULHER NAS LETRAS DAS CANÇÕES DE CHICO BUARQUE

Monografia apresentada ao Curso de Letras da Unidade Acadêmica de Serra Talhada da Universidade Federal Rural de Pernambuco, como um dos pré-requisitos para a conclusão do Curso.

Orientadora: Profa. Dra. Maria do Socorro Pereira de Almeida.

Aprovada em: __/__/__

Banca Examinadora

Maria do Socorro Pereira de Almeida - Orientadora

Nefatalin Gonçalves Neto - 1º examinador

Kleyton Ricardo Wanderley Pereira - 2º examinador

AGRADECIMENTOS

Em primeiro lugar, devo agradecimentos a Deus, por dar sentido a vida, por ouvir sempre minhas orações e por me levantar do chão todas as vezes em que eu me senti incapaz de continuar. Lembro-me das noites em que pedi com fé pelo que hoje se realiza.

Agradeço aos meus pais, que apesar de muito humildes, sempre fizeram o possível para que eu e meus irmãos pudéssemos estudar. Nunca puderam nos pagar nenhum estudo, sendo a roça nossa única fonte de renda. Mas, muito mais do que dinheiro, vocês nos deram conselhos e todo apoio para fazermos aquilo que foi negado a vocês: *estudar*.

A minha tia Raimunda, por ser uma segunda mãe, por me acolher em sua casa para que eu pudesse estudar. Também minha prima Leide, por todo apoio.

A todos os professores que passaram pela nossa turma, especialmente aqueles que marcaram com seus ensinamentos, ao professor Nefatalin, que apesar do curto tempo que passou conosco nos contagiou com seu jeito brincalhão de ensinar latim.

Aos professores (as) Thaís Ludmila, Bruna Lopes, Larissa Cavalcanti, João Paulo, Jane Beltramini, por todo apoio durante os estágios e ensinamentos sobre a docência.

Ao professor Kleyton Wanderley, pelos debates, e pelas as ótimas obras que nos apresentou.

Ao professor Jean Paul, obrigado por tanto carinho com a nossa turma, por sempre fazer de tudo para solucionar nossos problemas, e pelas ótimas discussões de literatura.

A minha orientadora, Maria Socorro Pereira de Almeida, por tanto amor a literatura que nos faz amar também, por toda a ajuda na construção deste trabalho, pelas observações feitas, pelos construtivos puxões de orelha, por ser esse exemplo de mulher forte.

A todas as minhas colegas de caminhada, Juliana, Aiane, Simone, Emanuela (Manu), Auricélia (Auri), Vanessa, Renata, vocês são pessoas maravilhosas.

RESUMO

Este trabalho tem como objetivo, discutir sobre a figura da mulher culturalmente construída como sexo frágil, apresentada nas letras do compositor Chico Buarque de Hollanda. Assim como discutir acerca da invenção desse conceito, visto que muitas mulheres não se enquadram a ele. Buscamos refletir sobre a figura da mulher submissa e também daquela que quebra tal conceito, sendo esta a mulher transgressora. Por fim entender como estes estereótipos são percebidos nas letras de músicas de Chico Buarque. A pesquisa é de cunho bibliográfico-qualitativa, tendo como respaldo estudiosos como Martha Robles (2006), Alfredo Bosi (1977), Adélia Menezes (2001), entre outros. O estudo será dividido em três partes, na primeira buscamos responder a questão “mulher, sexo frágil?”, a partir da vida de várias figuras da nossa história e também das letras do compositor. Na segunda parte, traremos um breviário bibliográfico sobre Chico Buarque, bem como suas produções como escritor, teatrólogo e suas faces nas composições musicais. Na última parte será a análise de algumas letras, apontando para a posição das figuras femininas nas mesmas. Finalizando o trabalho destacamos que a mulher é presa a estereótipos patriarcalistas e presa a conceitos nos quais, muitas vezes, ela própria se aprisiona, e para libertar-se ela deve se auto reconhecer como uma mulher forte, livre de conceitos pré-estabelecidos. O estudo nos levou a concluir que o estereótipo de mulher frágil ainda perdura principalmente na mente da própria mulher e que as letras do autor em questão, colocam ela como protagonista, partindo assim da própria voz da mulher, que fala do lugar em que ocupa.

PALAVRAS CHAVE: Sexo frágil. Mulher. Chico Buarque

ABSTRACT

This work aims to discuss the figure of the culturally constructed woman as a fragile sex, presented in the lyrics of the composer Chico Buarque de Hollanda. As well as discussing the invention of this concept, since many women do not fit into it. We seek to reflect on the figure of the submissive woman and also on the one who breaks this concept, being the transgressive woman. Finally understand how these stereotypes are perceived in the lyrics of Chico Buarque. The research is of a bibliographic-qualitative nature, supported by scholars like Martha Robles (2006), Alfredo Bosi (1977), Adélia Menezes (2001), among others. The study will be divided in three parts, in the first we seek to answer the question "woman, fragile sex?", From the life of several figures of our history and also of the letters. In the second part, we will present a bibliographic breviary about the author Chico Buarque, as well as his productions as a writer, theatrical artist and his faces in musical compositions. In the last part will be the analysis of some letters, pointing to the position of the female figures in them. Finally, we emphasize that women are trapped in patriarchal stereotypes and are attached to concepts in which they often imprison themselves, and in order to be free they must recognize themselves as a strong woman, free from pre-established concepts. The study led us to conclude that the stereotype of a fragile woman still lingers mainly in the woman's own mind and that the letters of the author in question place her as protagonist, starting from the woman's own voice, which speaks of the place in which she occupies.

KEY WORDS: Fragile sex. Woman. Chico Buarque

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO

1 MULHER, SEXO FRÁGIL?	11
2 CHICO BUARQUE E AS FACES POÉTICAS	23
2.1 UM BREVIÁRIO BIOGRÁFICO	23
2.2 CHICO BUARQUE ESCRITOR.....	31
2.3 CHICO NO TEATRO	36
2.4 PARCERIAS E INFLUÊNCIAS ARTÍSTICAS	39
2.5 AS FACES DE CHICO NAS LETRAS MUSICAIS.....	42
2.5.1 Chico cronista	42
2.5.2 Chico malandro.....	44
2.5.3 Chico político	45
2.5.4 Chico romântico.....	48
3 A MULHER NAS LETRAS DAS CANÇÕES DE CHICO BUARQUE	49
3.1 Sem açúcar	51
3.2 Atrás da porta.....	53
3.3 Teresinha.....	55
3.4 Angélica.....	59
CONSIDERAÇÕES FINAIS	63
REFERENCIAS	65

INTRODUÇÃO

A figura da mulher foi culturalmente construída como sexo frágil. A questão é que sendo este conceito embutido no imaginário social como algo natural da mulher, muitas ainda vivem presas a isso, em favor de uma falsa proteção que mantém a ordem do monopólio masculino. Infelizmente, este é um conceito que ainda recai sobre elas e muitas mulheres ainda carregam sobre si mesmas esse discurso de inferioridade. Felizmente têm aquelas que quebram com esse conceito, mostrando a força que têm, as quais iremos recorrer para constatar que o conceito se trata de uma invenção.

As mulheres são representadas nas canções de Chico Buarque, em sua maioria, como donas da voz, elas narram suas vidas. A prostituta, a submissa ou a transgressora, essas mulheres em geral não têm voz, e na obra de Chico Buarque elas podem falar. Sobretudo, são vozes que narram outras vozes. Vozes que representam muitas mulheres reais espalhadas pelo mundo. Nossa discussão partirá de autores como, Kramer e Sprenger (2007), Martha Robles (2006), Adélia Menezes (2001) e entre outros.

Antes da análise de algumas letras, vale ressaltar que não apenas o cancionista, mas outras obras como romances, peças teatrais, entre outras compõem o campo artístico de Chico Buarque. Por isso, buscamos falar um pouco não só de biografia, mas também algumas de outras obras do autor, sem aprofundamentos, visto que para isso nos falta conhecê-las mais a fundo. Sendo assim, apenas nos valem das considerações de outros autores sobre estas obras.

Os romances, peças, cancionista retratam não apenas a mulher, mas também a voz daqueles que são marginalizados pelos donos do poder. As músicas são “armas” que fazem emergir crônicas que mostram a dinâmica da vida cotidiana, principalmente dos relacionamentos. A voz do malandro que deixa de ser apenas aquele ligado ao vagabundo da boemia que não tem patrão. E ainda a voz do Chico romântico trovador de amor servil.

Mas é sob a luz das letras “Sem açúcar”, “Atrás da porta”, “Teresinha”, e “Angélica”, que faremos uma breve discussão sobre a mulher submissa e a mulher transgressora, visto que existe uma ordem simbólica e há mulheres que quebram essa ordem. Abordamos ainda o poder de representação das letras por meio da palavra empenhada que Candido trata no ensaio “direito a literatura”.

Analisaremos a figura da mulher em quatro letras de canções, buscando entender um pouco mais sobre o feminino, sobre o papel que exerce, elegendo um leque de figuras, desde deusas da mitologia grega, até figuras dos dias de hoje. Martha Hobles defende também a ideia da qual faremos uso, de que a mulher precisa se libertar primeiramente de si mesma, precisa deixar de se ver como fruto do mau, e só assim poderá lutar contra estereótipos que a entornam.

O trabalho está dividido em três capítulos, “o primeiro capítulo – Mulher sexo Frágil?” Trataremos sobre algumas questões, de considerações de alguns autores que nos levam a entender o por que da mulher ser taxada de sexo frágil. O segundo capítulo “Chico Buarque e suas faces poéticas”, traremos breves considerações sobre a vida do autor, assim como algumas de produção artística tanto na literatura, no teatro como na música. No terceiro e último capítulo “A mulher nas letras das canções de Chico Buarque” traremos uma análise de algumas letras tendo como foco a mulher submissa e a mulher transgressora, as quais imprimem ou não o conceito de sexo frágil.

1 MULHER, SEXO FRÁGIL?

Esse trabalho procura observar como a figura da mulher é constituída nas letras das músicas de Chico Buarque de Hollanda, conhecido principalmente por ser um dos que melhor entende a alma feminina. Digamos que ele não canta apenas a mulher romantizada da ficção, mas traduz as mais diversas vozes, desde a mulher anjo, sublimada, até a aquela que rompe com as amarras de seu tempo.

A mulher sempre foi e ainda é vista no imaginário social, pelo menos ao que foi criado e inculcido culturalmente, como sexo frágil. Sendo assim, busca-se em princípio, refletir um pouco sobre como ela era e ainda é vista nesse contexto. Dessa forma, é importante observar os estereótipos sociais percebidos pelo trovador através das personagens presentes nas letras cantadas por ele ao tempo em que é possível ver o quanto ainda há dessa herança estereotipada da mulher. Entretanto, percebe-se que o autor usa esses tipos para fazer uma crítica sociocultural ao conceito conservador e patriarcalista que ainda imprimem à mulher.

No repetitivo noticiário brasileiro vemos o assustador desfile de crimes, e infelizmente uma boa parte destes deve-se a morte de mulheres. Isto tem se tornado algo frequente, e passou a ser visto como algo comum por ser tão rotineiro, ou seja, as leis existentes que visam a proteção de mulheres não são o bastante para reprimir o feminicídio nem os maus tratos que elas sofrem. A dominação do sexo oposto vem de muito longe, a morte de muitas não é fruto apenas de uma briga qualquer, é o sentimento de dominação que ainda recai sobre elas, são discursos que ainda precisam ser desconstruídos. O problema é que “quando, na maioria das vezes, reduzimos a violência a um problema de polícia, não descemos à sua raiz, anterior aos galhos, troncos e frutos podres *do que se faz árvore*” (FAGUNDES, 2013, p. 98, grifo do autor). Ao saber que ela sempre existiu muitas vezes não damos tanta importância por ser algo tão antigo.

Entretanto, mesmo sendo algo tão antigo, vivemos ainda mergulhados num nevoeiro de dúvidas onde a mesma pergunta persiste: Afinal, porque a mulher deve ocupar sempre o lugar de oprimido? Seremos nós uma ameaça à moral e aos interesses do conservadorismo? Lygia Fagundes Teles disse que muitas vezes aparecemos como pedaços de carne em gancho de açougue antigo. A questão é, quando deixaremos de ser?

O que se sabe é que estas são as consequências nefastas da divisão sexual e que acabam perpetuando papéis estereotipados do gênero. Sobre este termo, Scott *apud* Colling, (2015, p. 381) faz a seguinte colocação:

Por gênero me refiro ao discurso da diferença dos sexos. Ele não se relaciona simplesmente às ideias, mas também às instituições, às estruturas, as práticas cotidianas, como aos rituais, e tudo o que constitui as relações sociais. O discurso é o instrumento de entrada na ordem do mundo, mesmo não sendo anterior à organização social, é dela inseparável. Segue-se, então, que o gênero é a organização social da diferença sexual. Ele não reflete a realidade biológica primeira, mas ele constrói o sentido desta realidade. A diferença sexual não é causa originária da qual a organização social poderia derivar: ela é antes, uma estrutura social móvel que deve ser analisada nos seus diferentes contextos históricos.

Scott nos leva a recordar a ideia de Simone de Beauvoir, de que “ninguém nasce mulher: torna-se mulher” (BEUVOIR, 1967, p. 09), ou seja, é sobretudo na vivência, nas relações sociais que se faz quem nós somos. E é sobretudo nessas vivências que decidimos se vamos nos conformar como as “Mulheres de Atenas”, ao discurso de que somos frágeis, ou se vamos subir no cadafalso e nos arriscar a mudar tudo ou pelo menos lutar para isso, uma vez que muitas já deram suas vidas em troca do que temos hoje.

A pergunta que abre este trabalho, é uma pergunta, (tomando emprestadas as palavras de Beauvoir), para “amadores de fórmulas simples”, que imprimem a mulher como sujeito historicamente inferior, como se fosse uma lei natural a fragilidade de um para ser “protegida” pelo outro. Em contraponto, a própria Simone Beauvoir rompeu com essa lei de inferioridade, trazendo críticas a esses padrões ultrapassados em seu livro “O segundo sexo”. Enfim, a indagação que trazemos de início, podemos até investigar quando começou, mas o que não sabemos é até quando ela vai perdurar. O tema da mulher, como bem pontua a autora (1970), é um tema irritante, principalmente para as mulheres, porque não é um tema novo. Entretanto, mesmo sendo ele tão antigo, sentimos ainda a necessidade de debatê-lo, afinal “nem todos se desarmaram ainda”.

Entretanto, como bem diz Helena Parente Cunha (2001), é difícil aceitar essas ações discriminatórias diante de tudo que já foi conseguido, diante de artes, produções e representações em diversas áreas, sem que sejam dados os mesmos valores, não por se tratar

de trabalhos inferiores aos do masculino, mas talvez pela ‘ameaça’ da perda do monopólio. Com relação a produção literária, a autora enfatiza esse contexto dizendo que: “As ideias avançadas que muitas mulheres tiveram a coragem de expor nas páginas da imprensa e na sua produção literária, representavam uma transgressão que ameaçava a estabilidade da ordem simbólica.” (2001, p. 23)

Criticada em muitos momentos da história da sociedade, destaca-se que as mulheres são dominadas por costumes patriarcais embutidos em nossa cultura como algo natural. Tomando emprestado as palavras de Virgínia Woolf, “poderíamos ter estado explorando ou escrevendo; vagueando pelos lugares veneráveis da terra [...] ou indo para um escritório as dez da manhã e voltando tranquilamente para casa” (Woolf, 1985, p. 30). Entretanto, isso não foi possível pois, como bem informa Beauvoir, o lugar imposto à mulher foi o lar:

O lar é, portanto, para ela o quinhão que lhe cabe na terra, a expressão de seu valor social, de sua mais íntima verdade. Como ela não faz nada, ela se procura avidamente no que tem. É pelo trabalho doméstico que a mulher realiza a apropriação de seu “ninho”; eis por que, mesmo quando “se faz ajudar”, quer pôr a mão na massa; vigiando, controlando, criticando, ela se esforça por tornar seus os resultados obtidos pelos servidores. Da administração de sua residência, tira sua justificação social; sua tarefa é também atentar para a alimentação, as roupas, e de uma maneira geral para a manutenção da sociedade familiar. Assim se realiza, ela também, como uma atividade. Mas trata-se, vamos vê-lo, de uma atividade que não a arranca de sua imanência, que não lhe permite uma afirmação singular de ‘si própria. (BEAUVOIR, 1967, p. 197).

Por muito tempo o lar e apenas ele foi o quinhão dado a mulher, mas ainda assim, como diria Virginia Woolf, ela nunca teve direito nem a um teto todo seu. Por ser ela o sexo “frágil”, era seu papel viver no recato do lar enquanto o homem ia ganhar espaço. Felizmente houve e ainda há aquelas que não se conformam com tal papel. Afinal, o que queremos e merecemos é a liberdade de sermos recatadas sim se quisermos, mas também de ser mãe, de não ser mãe, de ser casada, de ser solteira, de ser mulher, artista, escritora ...

Essas são as mulheres de Chico, a Rita, a Rosa, a Ana de Amsterdam, Angélica, Beatriz, Teresinha, Tereza, Carolina, Januária, Bárbara, Joana, Luísa, Iracema, algumas com um pouco de Eva, outras com um pouco de Lilith. Enfim vozes que representam outras vozes.

São elas que aparecem na produção que Chico Buarque faz questão de narrar, diferente de muitos romances sobre a mulher que nos chegam distantes da realidade.

No dizer de Woolf, enquanto que na ficção ela é da mais alta importância, em termos práticos é menosprezada. A letra da música “Atrizes”, composta por Chico Buarque para o seu disco “Carioca”, lançado em 6 de maio de 2006, também expõe, de certa forma, esta crítica. Vejamos alguns versos da canção: *Naturalmente/ ela sorria/ Mas não me dava trela/ Trocava a roupa/ Na minha frente/ E ia bailar sem mais aquela/ Escolhia qualquer um/ Lançava olhares/ Debaixo do meu nariz/ Dançava colada/ Em novos pares [...]*

De início imaginamos uma mulher pouco preocupada com julgamentos. Entretanto, mais adiante notamos que isso não se trata de uma vivência real e sim do papel de uma atriz. Da mesma forma (ABREU; CAVALCANTI, 2018) concordam que a canção contempla de forma significativa a atuação livre e encantadora da atriz, ao mesmo tempo que evidencia o quão distante essa atuação está da realidade da mulher. Digamos que “naturalmente” a atriz pode desempenhar todos esses papéis livremente, mas isso é “natural” da atriz, assim como mostra a terceira estrofe [...] *Com tantos filmes/ Na minha mente/ É natural que toda atriz/ Presentemente represente/ Muito para mim/*. Dessa forma podemos inferir que, enquanto no palco a atriz desempenha os mais diversos papéis, despertando a admiração do receptor, na vida real nenhuma das atitudes acima seria encarada com admiração e aprovação em uma sociedade patriarcal. Como bem destaca Virginia Woolf:

Ela domina a vida de reis e conquistadores na ficção; na vida real, era escrava de qualquer rapazola cujo os pais lhe enfiassem uma aliança no dedo. Algumas das mais inspiradas palavras, alguns dos mais profundos pensamentos saem-lhe dos lábios na literatura; na vida real mal sabia ler quase não sabia soletrar e era propriedade do marido. (WOOLF, 1985, p. 58)

Ela “atravessa a poesia de uma ponta a outra; por pouco está ausente da história” (WOOLF, 1985, p. 58). A autora irá dizer ainda que “em todos os séculos, as mulheres têm servido de espelhos dotados do mágico e delicioso poder de refletir a figura do homem com o dobro de seu tamanho natural” (WOOLF, 1985, p. 48) talvez isso sirva para explicar em parte um dos motivos de sermos taxadas de sexo frágil, afinal ainda de acordo com a autora “os espelhos são essenciais a toda ação violenta e heroica”.

Isso constitui o sistema da dialética do senhor e do escravo. Se historicamente o homem sempre foi o dominador de tudo, quando esse papel é invertido, ou melhor, ver-se no mesmo patamar que o sexo oposto lhe causaria a sensação de diminuição de sua masculinidade, pois como sabemos os papéis do masculino e do feminino são socialmente construídos, entretanto, sabemos também que essa construção não se dá de maneira igualitária e simétrica. O que seria do dominador se o dominado deixa de ser frágil? É o que Woolf discute:

É que quando ela começa a falar a verdade, o vulto no espelho encolhe, sua aptidão para a vida diminui. Como pode ele continuar a proferir julgamentos, civilizar nativos, fazer leis, escrever livros, arrumar-se todo e deitar falação nos banquetes, se não puder se ver no café da manhã e ao jantar com pelo menos o dobro de seu tamanho real? (WOOLF, 1985, p. 49)

Eis porque tantos insistem tão enfaticamente na inferioridade das mulheres, e em consonância com o pensamento de Woolf, não fossem elas inferiores, eles deixariam de engrandecer-se. Afinal, se formos consultar na história, ao contrário de ser frágil, a mulher sempre foi uma referência na força e na perseverança. Mas o fato da exclusão, segundo Cunha (2001), pode ser em virtude do cânone comportamental do discurso patriarcal que atravessa o tempo e não só dita como demarca o espaço público e privado, ou seja, masculino e feminino.

Não é justo ser taxada de frágil aquela que tanto lutou e ainda luta para ganhar espaço em um mundo em que ainda existe machismo e preconceito, seja abertamente, seja de forma velada. Quem diz isso é a história daquelas mulheres que não se omitiram. Estas histórias evidenciam com detalhes a força feminina ao longo de um contexto no qual os homens sempre mantiveram o domínio. Dentre tantas podemos destacar: Cleópatra, uma mulher que reinou o Egito, Joana D'Arc que foi uma das grandes heroínas da guerra dos 100 anos, a francesa Olympe de Gouges condenada por opor-se aos revolucionários Robespierre e Marat, os quais a condenaram por considerarem-na uma mulher “desnaturada” e “perigosa demais”.

Ao ser conduzida à morte, Olympe de Gouges resistiu até mesmo no momento de sua execução, defendendo a sua causa ao afirmar que: “A mulher tem o direito de subir ao cadafalso; ela deve ter igualmente o direito de subir à tribuna” (ASSMANN, 2007, p. 01). Ou ainda, uma personagem deste século XXI – Marielle Franco, mulher negra da favela e militante dos direitos humanos, mas que assim como a demais, teve a voz silenciada por subir

no palco em que não só o masculino, mas a elite branca, burguesa e hétero podem brilhar, então a “ousadia” a levou ao cadafalso e a morte.

Poderia citar várias, mas vamos expor apenas algumas brasileiras como Conceição Evaristo, escritora que lutou para ter sua literatura reconhecida e mostrar que a mesma não deve estar apenas nas mãos de homens brancos ou negros, pois tem direito de escolha como sujeito social. Isso implica dizer que preconceito e racismo não está reduzido apenas a cor da pele, mas se estende ao mercado editorial.

Sempre houve uma grande dificuldade em publicar pela condição de ser mulher, e esta se torna ainda pior quando se é mulher negra. Em artigo publicado sobre a autora, Nahima Maciel (2018), explica que, Conceição escreveu desde menina, mas só viu suas histórias serem publicadas pela primeira vez aos 44 anos. Portanto, de acordo com Maciel, Conceição costuma dizer que escrever e publicar é um ato político. Esta ação é uma forma de subverter o discurso da fragilidade que a sociedade tem da mulher.

Em tempo anterior, início do século XX, podemos citar a maestrina Chiquinha Gonzaga, uma mulher que abre caminho para outras grandes mulheres, sendo ela uma das primeiras grandes figuras femininas na história do Brasil, assim como a primeira mulher a reger uma orquestra no país. Entre muitas de suas obras está a conhecida valsinha de carnaval “*Ó abre abras, que eu quero passar[...]*”. Versos que resumem bem a história dessa mulher que realmente teve que abrir caminhos para passar. De acordo com os apontamentos de Diniz (1999, p. 22), “como toda sinhazinha do Segundo Reinado, Chiquinha Gonzaga teve uma educação que obedeceu rigorosamente aos padrões impostos pela estrutura familiar patriarcal da nossa sociedade escravocrata”, no entanto, ela sempre foi uma mulher a serviço de suas próprias vontades e desejos.

Diniz (1999), aponta que a música foi a grande arma de Chiquinha. Esta era para ela um canal de evasão, pelo qual ela podia manifestar a sua própria vontade. Entretanto, seu marido via todo esse conhecimento de Chiquinha como um forte rival. Afinal, como poderia aceitar algo que causava na “sua” mulher uma espécie de afirmação de sua vontade? Isso era inadmissível, visto que o comportamento exigido a uma mulher era de submissão, e de total servidão ao marido. Mas ela não se deixou desanimar, apesar das discordâncias ela insistia na música, até o ponto de seu marido obrigá-la a escolher entre ele e a música. Chiquinha é claro,

não hesitou em escolher a música mesmo sabendo das consequências. Desprezada pela família e pela sociedade, ela precisou trabalhar para sobreviver, assim transformou o seu piano em objeto de trabalho. E foi caminhando sempre contra a corrente que Chiquinha se tornou a primeira maestrina do Brasil.

Seguindo nessa linha, podemos citar também Cecília Meireles que além de ser bastante conhecida por sua obra poética, poucos conhecem sua luta por uma educação para todos. Segundo os apontamentos de Mello; *et al*, (2015), Cecília participou de um movimento muito importante no qual, preocupada em com aqueles que não tinham oportunidades, lutou por uma educação pública e laica, afirmando que a escola deveria ser de todos e para todos.

Podemos destacar também Raquel de Queiroz, que foi a primeira mulher a entrar a ABL (Academia Brasileira de Letras), ou ainda Clarice Lispector, que traz em suas obras personagens que ganham voz e vez nas suas inquietações, denunciando a condição social da mulher, e descortinando assim, as relações de poder entre os gêneros.

Uma outra mulher de garra que não poderia deixar de citar, é a escritora Carolina de Jesus, um outro exemplo de mulher que não se deixou levar pelas amarras sociais. Carolina apesar de sua condição de mulher, pobre, favelada e negra não deixou que a enquadrassem no discurso de mulher frágil, ela foi totalmente na contramão do mesmo. Era catando papel nas noites geladas que ela conseguia dinheiro para o sustento dos filhos. Os cadernos velhos que a mesma encontrava eram guardados com bastante zelo, a fim de utilizar as folhas em branco para registrar suas vivências, as quais, mais tarde, são apresentadas em seu livro: “Quarto de despejo”.

Carolina, assim como muitas mulheres, teve uma vida muito difícil, mas se diferenciou de muitas por dar a volta por cima, fazendo da escrita a sua arma mais poderosa para as denúncias das mazelas sociais, da desigualdade da qual era uma vítima. Poderíamos citar várias outras mulheres que, ao contrário de frágil, mostram uma coragem ferrenha, mas isso levaria bastante tempo, a vista disso, sigamos adiante.

Partindo para as letras das canções de Chico Buarque, podemos citar várias mulheres como: “**Angélica**”, que com seu gesto político de resistir a repressão política, não concorda com a morte trágica do filho. Em busca de justiça ela está disposta a cantar por ele que já não pode mais cantar, a fim de amenizar a dor da morte. Outro contexto interessante está em “**Ela**

desatinou”, cuja personagem vai na contramão da realidade, aquela que “viu chegar a quarta-feira” mas continuou a sambar num carnaval continuado. Ela assim como outras mulheres de Chico, vem com o papel político de desorganizar uma ordem pré-estabelecida sobre elas. Como bem destaca Lemos (in: FERNANDES, 2009, p. 96), “essas mulheres não são uma outra voz do dono, como as Bovarys, Luízas e Capitus, mas donas da voz, dos sentimentos e da ação”.

É isso que acontece, por exemplo, na letra da canção, “*Sob medida*”, composta por Chico, em 1979. O que vemos nessa letra, não é uma outra voz que fala da personagem, mas ela própria. É ela que se auto define em igual patamar do homem. Ela rompe com a velha figura angelical da mulher, e se apresenta, conforme explica Menezes (2001), como anti-herói, justamente por quebrar uma figura da mulher anjo, como se pode ver no fragmento abaixo:

Sou perfeita porque
 Igualzinha a você
 Eu não presto
 [...]
 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
 [...]
 (Chico Buarque¹)

Trata-se de um eu poético feminino que fala ao seu amante. Veja-se que ela se faz igual a ele e é perfeita justamente por isso, se diz, se valoriza (se ajeite comigo e dê graças a Deus). Percebe-se que ela não liga para os estereótipos e menos ainda para os termos que a

¹ Ver em: <http://www.chicobuarque.com.br/construcao/mestre.asp?pg=sobmedid_79.htm> acesso em: 10/06/2019

desvalorizam, ela faz uso desses termos para mostrar que ela é tudo isso por ser igual a ele: “sou cria da sua costela”, mas que se adequam por serem iguais e não pelo que os diferem.

Quando a mulher ‘deturpa’ a lógica estabelecida sobre ela, é normal que digam que ela “desatinou = enlouqueceu”, afinal isso é mais comum do que pensamos. Se antigamente essas mulheres já eram chamadas de bruxas, houve apenas uma mudança de termo para loucas ou até mesmo vadias. Dessa forma, a personagem vai usar o discurso contra o próprio criador, o homem, é como se ela respondesse a provocação dele.

Por muito tempo a imagem da mulher foi ligada a feitiçaria e a negatividade. Eis que a mulher ao ser associada ao que é fraco, e parte para um estado de transgressão da realidade que a impõem, abre-se um processo de demonização da mesma. Isso está evidenciado na obra “*Malleus Maleficarum*” (O martelo das feiticeiras), publicado em 1486 pelos inquisidores Heinrich Kramer e James Sprenger, o qual cumpria a bula papal *Summis Desiderantis Affectibus*, de Inocêncio VIII, onde foi autorizada a criação de um manual para os praticantes de heresias. Mas este se tornou um verdadeiro manual de caça às bruxas, atacando diretamente as mulheres. Muraro (2014, p. 184) observa como começou essa cassação:

Desde a mais remota antiguidade, as mulheres eram as curadoras populares, as parteiras, enfim, detinham saber próprio, que lhes era transmitido de geração em geração. Em muitas tribos primitivas eram elas as xamãs. Na Idade Média, seu saber se intensifica e aprofunda. As mulheres camponesas pobres não tinham como cuidar da saúde, a não ser com outras mulheres, tão camponesas e tão pobres quanto elas. Elas (as curadoras) eram as cultivadoras ancestrais das ervas que desenvolviam a saúde, e eram também as melhores anatomistas do seu tempo. Eram as parteiras que viajavam de casa em casa, de aldeia em aldeia, e as médicas populares para todas as doenças. Mais tarde elas vieram a representar uma ameaça. Em primeiro lugar, ao poder médico, que vinha tomando corpo através das universidades no interior do sistema feudal. Em segundo lugar, porque formavam organizações pontuais (comunidades) que, ao se juntarem, estruturavam várias confrarias, as quais trocavam entre si os segredos da cura do corpo e, muitas vezes, da alma. Mais tarde, ainda, essas mulheres vieram participar das revoltas camponesas que precederam a centralização dos feudos, os quais, posteriormente, dariam origem as futuras nações.

O manual de caça às bruxas era, portanto o que faltava para oficializar a caça a essas mulheres que acabavam sendo mortas ou que para não morrer acabavam por se submeterem a dominação total.

Os autores do manual dedicaram-se a descrever as mulheres como uma espécie de demônio; “maliciosas”, “perversas” e “mentirosas” por natureza. Observamos esse vínculo entre mulher e demônio na seguinte passagem

E devemos apontar o defeito na formação da primeira mulher, que foi formada de uma costela curva, isto é, a costela do peito, que se encontra encurvada, por assim dizer, em direção contrária a do homem. E devido a este defeito é um animal imperfeito, sempre engana. (KRAMER; SPRENGER, 2007, p. 52)

E assim continuam

E na verdade, pelo seu primeiro defeito de inteligência, são mais propensas a abjurar da fé, assim, como no segundo defeito de afetos e paixões exageradas, procuram, matutam e infligem diversas vinganças, seja por bruxaria ou outros meios. Pelo qual não é assombroso que existam tantas bruxas neste sexo. (KRAMER; SPRENGER, 2007, p. 54)

Dessa forma, depreende-se nesta passagem, que a depreciação da figura feminina, não está simplesmente no fato da prática de bruxarias, mas no simples fato de ser mulher. Apenas precisavam de algo para legitimar suas mortes, com isso, a construção da imagem da bruxa foi essencial para justificar a morte de tantas mulheres e para julgar até hoje aquelas cuja as ações contradizem o sexo frágil.

Certamente, as personagens das letras “Ela desatinou”, “Angélica”, e muitas outras mulheres são imagens acabadas daquelas bruxas queimadas na *Santa Inquisição*. As duas trazem uma semelhança muito grande. Ambas se opõem ao discurso secular da mulher sexo frágil a serviço de sua vassalagem. Menezes (2001), concorda que as duas protagonistas estão interligadas, no sentido de que “ambas opõem-se ao princípio de morte” (p. 57). A mesma explica que ambas representam atitudes extremadas contra as forças da repressão. Em ambas, chamo evidencia a crítica em seus respectivos desfechos. A crítica encontra-se no desfecho de “Angélica” que acabou sendo silenciada com a morte, e no julgamento da personagem em “ela desatinou”, considerada louca por ir na contramão da realidade.

Certamente estas personagens representam muitas vozes, não apenas daquelas mulheres já citadas acima, mas também das de hoje. As letras de Chico possuem algo que eterniza o canto dessas mulheres e as representam. Não há dúvidas de que suas letras são muito belas e agradáveis aos ouvidos, mas além disso elas nascem dos mais diversos discursos e situações do cotidiano. Isso nos leva ao pensamento de Candido no ensaio intitulado: “Direito a literatura”, quando diz que, na literatura o externo se torna interno, isto é, a experiência social é constituinte da forma estética, de modo que a literatura “é uma forma de expressão, isto é, manifesta emoções e a visão de mundo dos indivíduos e dos grupos” (CANDIDO, 1988, p. 176). Mas supõe-se que não é apenas o social que leva a representação de sujeitos, mas também a sua forma. A literatura é uma fonte de conhecimento social, cultural, histórico, entre outros aspectos ela leva o sujeito leitor a reflexão, a conhecer a si através do outro. Nesse sentido, Candido explica:

Quando elaboram uma estrutura, o poeta ou o narrador nos propõem um modelo de coerência, gerado pela força da palavra organizada. Se fosse possível abstrair o sentido e pensar nas palavras como tijolos de uma construção, eu diria que esses tijolos representam um modo de organizar a matéria, e que enquanto organização eles exercem papel ordenador sobre a nossa mente. Quer percebamos claramente ou não, o caráter de coisa organizada da obra literária torna-se um fator que nos deixa mais capazes de ordenar a nossa própria mente e sentimentos; e, em consequência, mais capazes de organizar a visão que temos do mundo (CANDIDO, 1988, p. 177)

Dessa forma, podemos presumir que é principalmente a maneira como as experiências são organizadas nas canções de Chico Buarque, que permite esse representar de sujeitos. Digamos que é a palavra esteticamente organizada que eterniza esses discursos. Por outro lado, observamos que *sexo frágil* é um termo inventado propositadamente para manter um indivíduo em caráter de falsa proteção em que o protetor é sempre o masculino. E esse lado protetor/dominador tende a ser abalado, ao ver a mulher colorida (“*Os letrados a te colorir*”), pois sabe que perdeu o seu objeto de dominação, e esse colorir-se é a prova de que ela já não é mais um sujeito dependente dele (“*Eu te vejo sumir por aí*”).

Essas são as mulheres das canções de Chico Buarque. Se existem em suas letras aquela que nega a si mesma a capacidade de ir além da janela, existem também aquelas que

reconhecem na sua “autoridade que prodigaliza uma feminilidade consumada no alto reconhecimento de si mesma” como uma “grande mulher”, que não vê em si tal fragilidade (ROBLES, 2006, p. 20)

Diante desse contexto, buscamos no próximo tópico falar um pouco mais do autor e algumas especificidades de sua obra, para que possamos adentrar nas letras das músicas na temática escolhida com mais propriedade uma vez que Chico tem uma obra pluritemática, e plurissignificativa. O artista é compositor, prosador, teatrólogo, interprete e músico e possui uma obra em que os aspectos socioculturais, políticos e históricos são vistos em facetas poéticas que encanta e contagia o leitor.

2 CHICO BUARQUE E AS FACES POÉTICAS

Neste ponto falaremos um pouco sobre a vida desse autor, e também um pouco de suas faces poéticas. Na verdade, poderíamos discorrer um livro inteiro sobre cada uma delas e não se esgotaria o que falar, entretanto, não será possível neste trabalho abarcar todas essas faces com profundidade em detrimento do nosso tempo e tema que precisamos dar maior atenção.

Na verdade, falar sobre Chico não é tarefa nada fácil, porque é um jogo que envolve atração e desafio. Dizer que ele é apenas um ótimo letrista é desprezar suas outras faces artísticas. Mas como todo bom desafio, embarquemos nessa aventura que é descrever Chico Buarque, um ser tão extraordinário que além de ser único e ao mesmo tempo plural em tudo o que faz. Sua obra é vasta e de qualidade extraordinária, colocando-o numa posição de grande artista, como fala o compositor (RODRÍGUEZ, in: FERNANDES, 2009, p. 59), “Chico Buarque es un gran artista brasileiro, latino-americano y del mundo”.

2.1 UM BREVIÁRIO BIOGRÁFICO

Conforme os apontamentos de Reinaldo Fernandes (2009), no livro “*Chico Buarque do Brasil*”, Francisco Buarque de Hollanda ou como o conhecemos, Chico Buarque, nasceu em 19 de junho de 1944, na cidade do Rio de Janeiro. É filho do historiador Sérgio Buarque de Holanda (autor do clássico *Raízes do Brasil*) e da pianista Maria Amélia Cesário Alvim. O autor (2009) biografava, que quando completava dois anos de idade, Chico mudou-se com a família para São Paulo. Lá, o seu pai foi dirigir o museu Ipiranga, e no início dos anos 50, a família se desloca novamente para a Itália, pois Sérgio Buarque é convidado para dar aula na Universidade de Roma, dessa forma, a família muda-se para a Itália.

Em conformidade com Homem (2009), Chico ainda muito menino, já era inclinado para a música. Isso fica evidenciado em um bilhete que ele deixa para sua avó na ida para a Itália, e com uma inocência que só as crianças têm, ele dizia o seguinte: "Vovó Heloísa. Olhe vizinha não se esqueça de mim. Se quando eu chegar aqui você já estiver no céu, lá mesmo veja eu ser um cantor do rádio" (HOMEM, 2009, p.13). Como biografava este mesmo autor, nessa mesma época Chico já fazia suas primeiras marchinhas de carnaval.

A família permaneceu na Europa cerca de dois anos. Após esse período, voltam novamente para o Brasil, passando a morar em São Paulo, e Chico conclui seus estudos no colégio Santa Cruz. No colégio, ele escrevia crônicas e contos para um jornal chamado “Verbâmidas”. Essa experiência, de acordo com Homem (2009), levou-o a acreditar que um dia seria escritor. E na verdade, disso não temos dúvidas, já que hoje podemos apreciar vários de seus romances. Entretanto, este sonho só viria a se concretizar mais tarde, visto que “as batidas inconfundíveis de João Gilberto o arrebatara para a música” (HOMEM, 2009, p. 12), as quais de acordo com o mesmo autor, vem a ser reconhecidas em uma de suas canções: “Canção dos olhos (1959) ”.

Como relata Fernandes (2009), em 1963, Chico foi aprovado no curso de arquitetura e urbanismo da USP, onde participava de vários movimentos estudantis. No entanto, abandonou o curso três anos depois. Homem, (2009, p. 12), explica que “o golpe de 1964 jogou um balde de água fria na efervescência política que o jovem vivia no ambiente universitário, ainda que de forma discreta”. Pois, sabemos que uma das ações do golpe era principalmente calar o povo. E visto que o ambiente universitário é um lugar de questionar, principalmente questões políticas, o clima de repressão acaba desanimando Chico, que já bastante envolvido com a música, desiste do curso.

Segundo relata Homem (2009), existiam em São Paulo shows em que além dos nomes já consagrados, havia lugar para os calouros se apresentarem. Chico se apresentava nesses shows, mostrando suas primeiras composições, como: *Canção dos olhos* e *Marcha para um dia de sol*. Mas, de acordo com o mesmo autor, o verdadeiro marco zero de sua carreira foi a música *Tem mais samba*, que foi uma encomenda feita para o show *Balanço de Orfeu*. Chico só começa a ter seu próprio espaço depois do compacto *Pedro pedreiro* e *Sonho de um carnaval* em 1965, como afirma o próprio Chico em depoimento ao MIS²:

A mudança começou com "Sonho de um carnaval", embora haja ainda umas duas ou três músicas anteriores a isso que eu ainda considero [...]. Em seguida veio "Pedro pedreiro", que acho que já é uma nova fase, porque eu já me preocupava e sentia que era uma coisa mais minha (MIS - Museu da Imagem e do Som - 11/11/1966)

² Ver em: http://www.chicobuarque.com.br/texto/mestre.asp?pg=entrevistas/entre_11_11_66.htm acesso em: 20/06/2019

Homem (2009), afirma ainda que Chico não ambicionava se profissionalizar, mas mesmo assim, inscreveu *Sonho de um carnaval* no I Festival Nacional da MPB, da TV Excelsior. E, de acordo com o mesmo autor (2009), a canção foi defendida pelo paraibano Geraldo Vandré, que conseguiu levá-la até o final do festival, entretanto, acabou perdendo para *Arrastão*, de Edu Lobo e Vinícius de Moraes, que era interpretada por Elis Regina. Mesmo assim, o autor conta que Chico já se sentia vitorioso por ter chegado tão longe.

Contudo, a carreira de Chico não pararia nesse acontecimento, pois, ainda como expõe Homem (2009), o sucesso de *Pedro pedreiro* levou-o a ser contratado para aparecer nos programas da TV Record, e lhe rendeu ainda, um convite do diretor de teatro Roberto Freire, para que Chico musicasse a obra “*Morte e vida Severina*”, de João Cabral de Melo Neto. “Posteriormente, a peça venceu IV Festival Internacional de Teatro Universitário de Nancy. Chico ficou surpreso com a aceitação do público e com a crítica de que ele não havia apenas musicado o poema, mas extraído dele a musicalidade” (HOMEM, 2009, p. 27). De acordo com o próprio Chico em depoimento ao MIS, este foi um trabalho mais racional e de disciplina, diferente da música que se cria na mente, este foi necessário acompanhar o texto, e como diz a crítica, extrair dele a música.

Conforme aponta Fernandes (2009), em 1966, Chico compôs “A banda”, ano também em que conheceu aquele que seria para ele o “maestro soberano” – Antônio Carlos Brasileiro Jobim, mais conhecido como Tom Jobim, o qual logo se interessou pelo trabalho de Chico. A *banda* dividiu com *Disparada*, de Théó de Barros e Geraldo Vandré o primeiro lugar do II Festival de música popular brasileira promovido pela TV Record. Homem (2009), conta que a canção fez grande sucesso no Brasil e foi imediatamente traduzida para vários idiomas. Chegou até a ser saudada pelo poeta Carlos Drummond de Andrade, que lhe dedicou a seguinte crônica, publicada no correio da manhã³:

O jeito, no momento, é ver a banda passar, cantando coisas de amor. Pois de amor andamos todos precisados, em dose tal que nos alegre, nos reumanize, nos corrija, nos dê paciência e esperança, força, capacidade de entender, perdoar, ir para a frente. Amor que seja navio, casa, coisa cintilante, que nos vacine contra o feio, o errado, o triste, o mau, o absurdo e o mais que

³ Ver em: http://www.chicobuarque.com.br/texto/artigos/mestre.asp?pg=opartigo_drummond.htm acesso em: 06/06/2019

estamos vivendo ou presenciando. A ordem, meus manos e desconhecidos meus, é abrir a janela, abrir não, escancará-la, é subir ao terraço como fez o velho que era fraco mas subiu assim mesmo, é correr à rua no rastro da meninada, e ver e ouvir a banda que passa. Viva a música, viva o sopro de amor que a música e a banda vêm trazendo, Chico Buarque de Hollanda à frente, e que restaura em nós hipotecados palácios em ruínas, jardins pisoteados, cisternas secas, compensando-nos da confiança perdida nos homens e suas promessas, da perda dos sonhos que o desamor puiu e fixou, e que são agora como o paletó roído de traça, a pele escarificada de onde fugiu a beleza, o pó no ar, a falta de ar. A felicidade geral com que foi recebida essa banda tão simples, tão brasileira e tão antiga na sua tradição lírica, que um rapaz de pouco mais de vinte anos botou na rua, alvoroçando novos e velhos, dá bem a idéia de como andávamos precisando de amor. Pois a banda não vem entoando marchas militares, dobrados de guerra. Não convida a matar o inimigo, ela não tem inimigos, nem a festejar com uma pirâmide de caméias e discursos as conquistas da violência. Esta banda é de amor, prefere rasgar corações, na receita do sábio maestro Anacleto Medeiros, fazendo penetrar nelos o fogo que arde sem se ver, o contentamento descontente, a dor que desatina sem doer, abrindo a ferida que dói e não se sente, como explicou um velho e imortal especialista português nessas matérias cordiais. Meu partido está tomado. Não da Arena nem do MDB, sou desse partido congregacional e superior às classificações de emergência, que encontra na banda o remédio, a angra, o roteiro, a solução. Ele não obedece a cálculos da conveniência momentânea, não admite cassações nem acomodações para evitá-las, e principalmente não é um partido, mas o desejo, a vontade de compreender pelo amor, e de amar pela compreensão. Se uma banda sozinha faz a cidade toda se enfeitar e provoca até o aparecimento da lua cheia no céu confuso e soturno, crivado de signos ameaçadores, é porque há uma beleza generosa e solidária na banda, há uma indicação clara para todos os que têm responsabilidade de mandar e os que são mandados, os que estão contando dinheiro e os que não o têm para contar e muito menos para gastar, os espertos e os zangados, os vingadores e os ressentidos, os ambiciosos e todos, mas todos os etcéteras que eu poderia alinhar aqui se dispusesse da página inteira. Coisas de amor são finezas que se oferecem a qualquer um que saiba cultivá-las, distribuí-las, começando por querer que elas floresçam. E não se limitam ao jardinzinho particular de afetos que cobre a área de nossa vida particular: abrangem terreno infinito, nas relações humanas, no país como entidade social carente de amor, no universo-mundo onde a voz do Papa soa como uma trompa longínqua, chamando o velho fraco, a mocinha feia, o homem sério, o faroleiro... todos os que viram a banda passar, e por uns minutos se sentiram melhores. E se o que era doce acabou, depois que a banda passou, que venha outra banda, Chico, e que nunca uma banda como essa deixe de musicalizar a alma da gente. (DRUMMOND in: CORREIO DA MANHÃ, 14/10/1966).

Ainda de acordo com Homem (2009), nesta época ele já tinha composições suficientes para fazer um show, e pela primeira vez a censura invadiu a sua vida, pois em uma de suas canções: *Tamandaré*, onde ele fala sobre a desvalorização da moeda brincava com a figura do

almirante, cujo rosto era estampado nas notas de um cruzeiro. Sendo a mesma censurada, teve que compor *Noite dos mascarados*, para substituí-la.

Foi nessa mesma época que também conheceu a atriz Marieta Severo, com quem esteve casado durante trinta anos. Em 1967, Chico voltou a morar no Rio de Janeiro, desta vez definitivamente, onde lança seu primeiro LP pela RGE – *Chico Buarque de Hollanda*. Também neste período, estreou como ator no filme *Garota de Ipanema*, e dá também seu primeiro passo na dramaturgia com a peça “Roda Viva”, a qual estreia no Rio de Janeiro, início de 1968, tendo a esposa, Marieta Severo, em um dos papéis principais. Ainda neste mesmo ano, ganha a terceira edição do Festival Internacional da canção, transmitido pela rede Globo com a canção “Sabiá”, em parceria com Tom Jobim. Participa, no Rio de Janeiro em 1968, da *Passeata dos cem mil*, que reuniu estudantes, artistas e intelectuais em um protesto contra a ditadura militar.

Após a decretação do Ato Institucional nº 5 (AI-5), de 13 de dezembro de 1968, o qual proibia quaisquer atividades ou manifestações sobre assunto de natureza política, Homem (2009), explica que, “são suspensas todas as garantias individuais. O Congresso é fechado. Centenas de pessoas são presas - entre elas, o ex-presidente Juscelino Kubitschek, Gilberto Gil e Caetano Veloso” (HOMEM, 2009, p.74).

De acordo com o mesmo autor, no dia 18 de dezembro, Chico foi detido em sua própria casa e levado ao Dops (Departamento de Ordem Política e Social), e depois para um quartel do Exército para prestar depoimento sobre a sua participação na *passeata dos cem mil* e sobre as cenas exibidas na peça *Roda viva*. Depois do interrogatório, ele foi informado de que só poderia sair da cidade com autorização das autoridades militares. Mas em janeiro de 1969, Chico vai para a Europa e se auto exila na Itália, lá ele faz uma série de shows com Toquinho. Neste mesmo ano, em 28 de março, nasce Silvia Severo Buarque de Hollanda, a primeira de suas três filhas.

Conforme Fernandes (2009), em 1970, Chico volta para o Brasil. As cassações estavam ainda mais fortes, “Rádios executavam à exaustão *Pra frente Brasil*, de Miguel Gustavo, e *Eu te amo, meu Brasil*, da dupla Dom e Ravel. Carros exibiam adesivos como *Brasil! Ame-o ou deixe-o* ou até o ameaçador *Brasil! Ame-o ou morra*” (HOMEM, 2009, p. 83), mas ainda assim, Chico voltou.

Em resposta a esta situação de repressão, Chico compõe *Apesar de você*, como uma crítica ao regime ditatorial, no qual o país se encontrava. Homem (2009), explica que, em primeiro momento, surpreendentemente, a música acabou passando pela censura chegando a vender cerca de 100 mil compactos. Entretanto, não havia dúvidas de que: o *você* da música era o general Emílio Garrastazu Médici, o então presidente da República, e como Chico já previa, a canção foi censurada. E quando interrogado sobre quem era o *você* da canção, Chico já preparado responde que se tratava de uma mulher muito autoritária. O que não adiantou, pois, o disco acabou sendo retirado das lojas e até a fábrica da gravadora acabou sendo fechada. A música se tornou uma espécie de hino de resistência contra a ditadura. Em 22 de dezembro do mesmo ano, nasce sua segunda filha, Helena Severo Buarque de Hollanda.

No início do ano de 1971, Chico lança o LP *Construção*. Fernandes (2009), aborda que este vem carregado de crítica contra a ditadura, e principalmente contra a censura. Além do mais as canções traziam “a riqueza da melodia, o primor da letra em dodecassílabos, alternando rimas em proparoxítonas, associados aos arranjos do maestro tropicalista Rogério Duprat, são, em grande parte, os responsáveis pelo sucesso do disco”. (HOMEM, 2009, p. 97). Segundo este mesmo autor, houve um outro fato em que Chico rompeu com a TV Globo, cancelando sua inscrição no VI Festival Internacional da Canção junto com outros convidados como forma de protesto, “divulgaram, através do Pasquim, um manifesto retirando suas inscrições em sinal de protesto contra a censura e a tentativa de utilizar o festival como veículo de propaganda a serviço da ditadura” (HOMEM, 2009, p.94).

Em 1972, Chico escreve a peça *Calabar*, em parceria com Ruy Barbosa. Conforme descreve Homem (2009), a peça mostra o Major Domingos Fernandes Calabar, considerado traidor ao aliar-se aos holandeses durante a permanência destes no país. A peça também foi censurada por alegarem que fazia referência ao capitão Carlos Lamarca, o qual deixou o Exército para integrar-se à guerrilha, levando consigo armas e munição. Assim como também foi censurada música *Cálice*, que Chico fez em parceria com Gilberto Gil, em que a própria gravadora os impede de cantar desligando os microfones.

Em 1974, rodeado pela censura, Chico lança o LP *Sinal fechado*, no qual interpreta apenas canções de outros compositores, visto que suas canções dificilmente passavam alguma pela censura. Após, criou o pseudônimo Julinho da Adelaide conseguindo compor algumas canções sob o disfarce. Chico já havia sido tão censurado que chegou um momento em que

suas composições já não passavam mais pela censura, pois o seu nome já estava marcado. Apostando no novo nome, ele compôs *Acorda amor*, *Jorge maravilha* e *Milagre brasileiro*, com o autor Julinho da Adelaide. Visto que se tratava de um nome novo não levantava suspeita, e acabou passando pela censura. No entanto, depois de alguns meses o público toma conhecimento de sua real identidade, por meio de uma entrevista que Chico teria concedido ao escritor e jornalista Mario Prata, para o jornal Última Hora⁴. Depois disso, passaram a exigir o RG e CPF dos autores das músicas.

Em 1975, Chico escreveu com Paulo Pontes a peça *Gota d'água*, vista como uma releitura de Medeia, de Eurípedes. A peça se torna um dos maiores sucessos de crítica e público e ganha o prêmio Molière, como melhor texto pela Associação Paulista de Críticos de Arte. Entretanto, Homem (2009), explica que em protesto contra a censura, que proibira peças de vários autores, eles não aceitam o prêmio, e explicam:

Pois é, a gente tem que tomar uma atitude antipática de vez em quando. As pessoas se esqueceram de que, em 1975, quando *Gota d'água* foi considerada a melhor peça, para citar só um caso, *Abajur lilás*, de Plínio Marcos, foi proibida. Nesse mesmo ano, *Rasga coração*, de Oduvaldo Vianna Filho, teve abortada uma tentativa de encenação, também por ordem da censura. Eu e Paulo Pontes chegamos à conclusão de que seria pouco ético botar smoking e ir receber um prêmio que talvez nem fosse da gente. Se *Abajur lilás* ou *Rasga coração* tivessem conseguido chegar ao público, e portanto disputar aquele prêmio, será que nós teríamos sido os autores escolhidos? Por isso não fomos. (HOMEM, 2009, p. 13)

Em 1976, depois dos episódios dos pseudônimos, lançou o disco *Caros Amigos*, que foi liberado em cima da hora. Neste está incluída *Meu caro amigo* com o célebre verso: “Mas o que eu quero é lhe dizer que a coisa aqui tá preta [...]” Homem (2009), diz que Augusto Boal exilado em Portugal, vivia a se queixar que não tinha notícias do Brasil, e nesta ocasião, foi a música com o refrão “a coisa aqui tá preta” que o teatrólogo Boal soube onde andava o terreno brasileiro. Em depoimento para o livro *Chico Buarque do Brasil*, organizado por Rinaldo de Fernandes (2009), ele conta a emoção ao ouvir a canção pela primeira vez:

⁴ Ver entrevista completa em:

http://www.chicobuarque.com.br/texto/mestre.asp?pg=entrevistas/entre_ultima_07_09_74.htm

Foi assim, tranquilo e a gosto, que me lembrei do dia em que estávamos almoçando bacalhau à Braz — com Paulo Freire, sua esposa e sua equipe, Darcy Ribeiro e outros amigos exilados — na casa onde morávamos Cecília, eu e nossos filhos, em Lisboa, no Campo Pequeno — onde ainda se humilham touros com bandeirolas coloridas espetadas no sangue, sendo retirados da arena depois da faina, vivos, mas envergonhados, por doze vacas corpulentas com guizos no pescoço! —, quando, na sobremesa, minha mãe visitante me disse que tinha trazido do Brasil uma carta do Chico. Pusemos a carta-cassete na vitrola e, pela primeira vez, ouvimos "Meu caro amigo", com Francis Hime ao piano. Falávamos tristezas, e ouvimos um canto da esperança. Chico resistia, aqui no Brasil, escrevendo "Apesar de você" e "Vai passar"; e nos ajudava a resistir, lá fora, cantando sua amizade. Sua lírica era a mais pura poesia épica: seu caro amigo eram todos os nossos amigos, e todos os nossos amigos eram seus. (BOAL in: FERNANDES, 2009, p. 45)

Esta canção, certamente não serviu apenas para que Boal tivesse notícias do Brasil, mas para que também os próprios brasileiros tomassem conhecimento disso, visto que naquela época deveriam presar pelo silêncio.

Em 17 de setembro deste mesmo ano, nasce sua terceira filha, Luísa Severo Buarque de Holanda. E em 24 de abril de 1982, como biografada Homem (2009), Chico perde o pai, Sérgio Buarque de Holanda, uma perda, sentida não só por ele, mas pelo Brasil, afinal foi ele que legou ao país, importantes obras como o clássico *Raízes do Brasil* e *Visão do paraíso*, mas também nos deixou um dos maiores compositores da música popular brasileira que é Chico Buarque de Hollanda.

Em 1991/1992, Chico publica seu primeiro romance *Estorvo*, publicado pela Companhia das Letras, o qual ganha o Prêmio Jabuti de literatura. Após quatro anos sem gravar, em 1993, lança o CD *Paratodos*. Em 1995, publica o livro *Benjamim*, e posteriormente, publica também *Budapeste* (2003), *Leite Derramado* (2009) e *O Irmão Alemão* (2014).

Ainda de acordo com Homem (2009), em 1996, nasce seu primeiro neto, Francisco Buarque de Freitas, filho de Helena Buarque e do músico baiano Carlinhos Brown, e em 23 de novembro de 1998 nasce a segunda, Clara Buarque de Freitas. Em 1999, no período de um ano, Chico percorre o Brasil com o show *As cidades*. Segue em turnê pelo exterior, apresentando-se na Argentina, no Uruguai, em Portugal, na França, na Inglaterra e na Itália.

Em 2019, recebe o prêmio Camões, importante prêmio de reconhecimento a literatura,

colocando-o no na posição de 13º brasileiro a fazer parte de um grupo de grandes nomes como Jorge Amado (1994), o português José Saramago (1995), entre outros.

2.2 CHICO BUARQUE ESCRITOR

O Chico dos romances será o mesmo Chico das letras das canções? É isso que nos provoca sua vasta obra, que faz dele um ser tão plural a ponto de indagarmos se o Chico ficcionista é o mesmo Chico das canções. Como bem descreveu Lemos, “Artista, Chico é também caprichoso, no sentido de saber esmerar o próprio trabalho sem desgasta-lo. Os lps, cds, romances e dramas compostos por ele são construções tão minuciosas e delicadas entre si, que não se creia advirem todas de uma mesma mente criadora” (LEMOS, in: FERNANDES, 2009, p. 49). Este é plural e ao mesmo tempo singular.

Plural pelas suas diversas faces artísticas, e singular por trazer em cada uma delas, a arte e cuidado exigido ao arquiteto. Talvez por esse motivo, não tenha chegado ao final do curso de arquitetura, afinal, ele nasceu para ser arquiteto da poesia. Mas, ainda de acordo com Ribeiro (2009), existe um ponto que une o Chico ficcionista com o Chico compositor, que é a preocupação com a linguagem e o rigor formal com que trabalha suas obras: “o mesmo que está presente em cada sílaba da sua antológica ‘*construção*’, e em grande parte do seu *Benjamim*” (RIBEIRO, in: FERNANDES, 2009, p. 64). Um outro elo que unifica suas faces artísticas é a temática social presente senão em todas em boa parte de sua obra. Lucena (in: FERNANDES, 2009, p. 117), também concorda com a tese de que:

O principal elo unificador dessa arte multifacetada é a constante abordagem social, a representação de tantas figuras humanas excluídas ou silenciadas. Filho da elite intelectual deste país, o engajamento do artista nunca foi, por assim dizer, de classe, mas fruto de uma politização – o que, talvez, torne ainda mais interessante.

Seus romances, trazem nos títulos, uma porta aberta para o leitor que de acordo com Salles, é arrastado para o centro do romance. E então, “personagem e os leitores não terminam a narrativa do mesmo modo que começaram. Não saem impunes, mas marcados por um não

sei o que de desconforto, que viver e presenciar essa experiência causa” (SALLES in: FERNANDES, 2009, p. 208).

Em 1974, Chico escreveu *Fazenda modelo*, que de acordo com (PERRONE; GINWAY; TARTARI, in: FERNANDES, 2009, p. 224), traz uma certa semelhança com a obra *Revolução dos bichos* de George Orwell, a qual de acordo com os mesmos autores, não deixa de ser uma alegoria ao Brasil. Os mesmos abordam também acerca da linguagem estética da obra, comparando-a com a estética “primitivista de Macunaíma (1928), do modernista Mario de Andrade”, assim também como “uma reminiscência da simplicidade e estratégia poética da Canção do exílio (1843), de Gonçalves Dias”.

Chico escreveu o romance *Estorvo*, (1991), cujo título, se mostra necessário e suficiente para resumi-lo. A autora Vargas Canabarro (2014), narra que o romance *Estorvo* gira em torno de um narrador, que é também o protagonista. Este é levado pelos acontecimentos e inexplicavelmente foge de um homem que bateu na sua porta. Em seu apartamento o protagonista consegue ver um rosto misterioso através de um olho mágico. Com a sensação de mal-estar, resolve fugir pelas ruas da cidade. Nada explica a fuga, nem mesmo o protagonista consegue dar sentido aos acontecimentos.

São ações simultâneas, como destaca Salles, “[...] sabemos no início de um capítulo que o personagem principal acaba de sair de um sítio dentro de uma camionete com uns gêmeos. No parágrafo seguinte, ele não saiu, está em seu quarto desse mesmo sítio, vivendo outra sequência de ações que aparentemente excluiria a outra” (SALLES in: FERNANDES, 2009, p. 209). Portanto, essa é uma narrativa, que traz uma forma de narrar que rompe com uma tradição de romances já consagrados. Ela vai além da zona de conforto, o conseqüentemente nos causa um certo desconforto, um estranhamento.

Ribeiro (2009) ressaltou a crítica que Chico constrói nesse romance, de um Brasil que está distante de ser definido, um país que assim como o personagem vai perdendo a identidade. Perrone; Ginway; Tartari (2009), de certa maneira, concordam com Ribeiro ao considerarem que o “romance de Chico Buarque retrata a contingência da identidade pessoal e um senso de perda e confinamento no Brasil pós-ditadura” (p. 226). Talvez seja essa a explicação para o tal desconforto. Afinal levando em conta o pensamento de Ribeiro e os demais autores, *Estorvo* narra todos nós – sujeitos contemporâneos com identidades líquidas, que correm numa busca desenfreada de coisas que muitas vezes nem sabemos o que é.

Em *Benjamim* (1995), a terceira obra literária de Chico Buarque, encontramos uma crítica bem parecida. De acordo com os apontamentos de Ribeiro (2009), este traz um protagonista menos difuso e angustiado que o de *Estorvo*. Em linhas gerais, o livro é narrado na terceira pessoa, tratando-se de um personagem que é ex modelo fotográfico que agora envelhecido vive a procura de indícios de si mesmo, vivendo de uma imagem que seu corpo já não pode suportar. Mas a narrativa de *Benjamim* tem algo a mais, é a morte de uma pessoa que está por traz dessa busca. Como destaca Martinelli Filho (2016, p. 160):

A morte de uma mulher está por trás da vida de Benjamim Zambraia. É a obsessão que o leva a associar tudo o que o cerca no presente a esse enigma do passado, a estabelecer todo o tipo de relações, a começar pelo instante em que encontra a jovem Ariela Masé, que em tudo lhe parece a outra. Ex-modelo fotográfico, Benjamim duplicou-se desde a adolescência em câmera invisível para ver o mundo, e agora já não distingue mais o que vê fora de si do seu passado, de si mesmo. É esse filme perturbador que desfila sob a venda que encobre os olhos do protagonista diante de um pelotão de fuzilamento, no início deste romance surpreendente, levando a prosa às últimas consequências. Raras vezes na literatura brasileira moderna houve tamanha identidade entre a forma narrativa e o mundo que descreve. O mundo opressivo e obsessivo desta história não surge do exterior, não vem de fora, mas é a própria criação de um estilo de narrar, é o resultado de uma prosa sem precedentes. Deixando um fio de suspense, *Benjamim* passa de uma situação a outra, ao mesmo tempo esdrúxulas e enigmáticas, de um personagem a outro, carregados todos – quase trágicos, quase grotescos, quase reais – ao sabor de um destino que os confronta numa sucessão de coincidências impensáveis e vertiginosas. Uma realidade que vai se metamorfoseando incessantemente num espantoso caleidoscópio de pontos de vista para criar um dos romances mais originais da literatura brasileira recente.

Diante da passagem, mesmo não conhecendo o romance a fundo, podemos notar uma semelhança com *Estorvo*, quando o autor descreve que o protagonista não distingue o que vê de si mesmo tendo se duplicado numa câmera invisível, isso nos remete muito bem ao sujeito contemporâneo, com uma câmera, ou seja, sempre se cobrando muito e vivendo a ponto de não saber qual fotografia nos distingue. Nesta mesma direção, Castello (2009) considera que o livro “não só trata da desconfiguração do homem numa época de miragens de clones e de protótipos, mas também da própria constituição da identidade, que é sempre erguida sobre ilusões, sobre fantasias, sobre fáscas imaginárias” (CASTELLO in: FERNANDES, 2009, p. 81).

Budapeste (2003), quarta obra do autor, tem sido saudado pelos críticos. De acordo (PERRONE; GINWAY; TARTARI, 2009, p. 227) “a crítica se enamorou de *Budapeste*, que aparentemente oferece candor e complexidade suficiente para satisfazê-la, tornando-se ao mesmo tempo uma história intrigante para satisfazer o público”. Também José Saramago em um texto tratando de *Budapeste*: “Chico Buarque ousou muito, escreveu cruzando um abismo sobre um arame e chegou ao outro lado. Ao lado onde se encontram os trabalhos executados com maestria a da linguagem, a da construção narrativa, a do simples fazer” (SARAMAGO, 1998, p. 22). O romance descreve a dupla vida de um escritor. De acordo com Veríssimo (2003):

O escritor do livro do Chico é um fantasma chamado José Costa. Pertence a uma confraria internacional de autores anônimos cuja principal característica em comum é que seus nomes nunca aparecem nos livros que escrevem. Se o nome de um aparecer na capa de um livro, é prova de que o livro não é dele - é de outro fantasma. José Costa, com o pseudônimo de Chico Buarque, escreve a sua própria história, uma história em dois lugares, o Rio e um anti-Rio, *Budapeste* (...) Além da sua, José Costa conta a história de outros, pois esta é a sua profissão. Inventava autobiografias alheias para publicação. (...) torna-se um ghost writer neste universo paralelo também, neste outro mundo de palavras. Mas quem convive com escritores-fantasmas, mesmo sendo um deles, nunca está seguro. José Costa, ou "Chico Buarque", não pode ter certeza de que a sua história não está, na verdade ou no livro.

Pelas considerações de Fernando Veríssimo, podemos notar que este traz uma maior diferença dos anteriores, mas há uma semelhança em termos de tema do romance, que também aponta para uma crise de identidade por ter uma vida dupla. Quando Verissimo diz que Jose Costa não pode ter certeza de que a sua história não está na verdade ou no livro, de certa forma ele está apontando para a crise de identidade que começa a sofrer o escritor. Essa perspectiva de crise identitária parece ser uma marca registrada nos romances de Chico Buarque.

Em *Leite Derramado* (BUARQUE, 2009), consta, de acordo com Leyla Perrone Moisés (2009), a trajetória de uma família rica do Rio de Janeiro, que vive num período de um antigo Brasil, de escravidão, governos corruptos e etc., entretanto essa família rica ao longo do tempo começa a cair na decadência de toda a riqueza construída. A história, como relata a autora, é contada por um idoso – Eulálio Montenegro d’Assumpção, já a beira da morte em um leito de hospital, na sua própria decadência financeira, ao ponto em que narra

também a sua infeliz história de amor com a enigmática Matilde. A partir do início do romance já nos deparamos com o protagonista lembrando a perda de vários bens:

Quando eu sair daqui, vamos nos casar na fazenda da minha feliz infância, lá na raiz da serra. Você vai usar o vestido e o véu da minha mãe, e não falo assim por estar sentimental, não é por causa da morfina [...] Minha mulher gostava de sol, voltava sempre afogueada das tardes no areal de Copacabana. Mas nosso chalé em Copacabana já veio abaixo, e de qualquer forma eu não moraria com você na casa de outro casamento, moraremos na fazenda da raiz da serra. [...] Mas se você não gostar da raiz da serra por causa das pererecas e dos insetos, ou da lonjura ou de outra coisa, poderíamos morar em Botafogo, no casarão construído por meu pai. Ali há quartos enormes, banheiros de mármore com bidês, vários salões com espelhos venezianos, estátuas, pé-direito monumental e telhas de ardósia importadas da França. [...] Os dinamarqueses me compraram o casarão a preço de banana, por causa das trapalhadas do meu genro. Mas se amanhã eu vender a fazenda, que tem duzentos alqueires de lavoura e pastos, cortados por um ribeirão de água potável, talvez possa reaver o casarão de Botafogo [...] e caso você deseje prosseguir na profissão, irá para o trabalho a pé, visto que o bairro é farto em hospitais e consultórios. Aliás, bem em cima do nosso próprio terreno levantaram um centro médico de dezoito andares, e com isso acabo de me lembrar que o casarão não existe mais. E mesmo a fazenda na raiz da serra, acho que desapropriaram em 1947 para passar a rodovia. (BUARQUE, 2009, p.01)

Nota-se que o idoso vai narrando sobre imóveis e propriedades ao mesmo tempo em que lembra que essas riquezas já não existem mais, resta apenas lembranças, as quais segundo Perrone traz uma analogia a história do Brasil. Visto que este há muito tempo foi um país de muitas riquezas, mas infelizmente acabaram sendo perdidas para projetos gananciosos do homem, restando dessa forma, apenas um Brasil decadente.

O irmão alemão (2014), como descreve os autores Kunz e Loro, no artigo intitulado *As memórias da dor no romance o Irmão alemão, de Chico Buarque*:

Somos apresentados ao jovem Francisco de Hollander, o Ciccio, que, em primeira pessoa, narra suas desventuras e seus devaneios juvenis. Ele mora com a mãe, o pai e o irmão em uma casa com estantes repletas de livros, já que seu pai, Sérgio, é um leitor voraz. (KUNZ; LORO 2017, p. 348)

Os autores destacam uma relação entre a figura pública de Chico Buarque e o livro, como se fosse sua própria autobiografia. Embora saibamos que a biografia e a ficção são dois

tipos distintos, já que da primeira se espera uma narrativa verídica dos fatos, e da segunda, como o próprio nome diz, uma narrativa inventada, sem compromisso com a verdade, não deixamos perceber essa semelhança. O autor Martinelli Filho (2016), com a tese *O autor contemporâneo e a máquina produtora de mitos*, também analisa o romance nessa perspectiva, dizendo que o romance “produz um texto no qual dados biográficos se consubstanciam junto à criação ficcional, sob a pele de um Francisco de Hollander (e de seu pai, Sergio de Hollander)” (MARTINELLI FILHO, 2016, p. 153).

Chico Buarque passou a fazer parte de um grupo de destaque entre os escritores nacionais. Além dos romances citados (Estorvo, Benjamim, Budapeste, Leite derramado, O irmão Alemão), das peças de teatro,

Chico escreveu também uma obra para o público infantil, *Chapeuzinho amarelo*, baseada na obra *Chapeuzinho vermelho*. Mas, nas versões de Perralt e dos irmãos Grimm, como já conhecemos, narra a história de uma menina que inicialmente autônoma, a qual é barrada pelos conselhos da mãe, de que não deve desviar o caminho estipulado, e no desobedecer, Chapeuzinho é castigada com a morte, ou dada a ela a chance de se tornar obediente quando é salva da barriga do lobo. Já na versão de Chico, de acordo com Souza (2015, p. 55), essa menina é inicialmente “adaptada as regras sociais” e seu amadurecimento é o momento em que ela “liberta-se das amarras [...] tornando-se senhora de seus atos” enquanto que a primeira é castigada pelos seus atos.

2.3 CHICO NO TEATRO

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 Viva (1967)

As obras de Chico Buarque, tratam muitas vezes dessa crítica contida em *Roda viva*, ou seja, de projetos, de vozes, de gente “*encurrados e jogados pra lá*”. “Para grande parte dos estudiosos que compõem a obra, no teatro, a peça *Roda Viva* de 1968, foi o grande marco da mudança de visão do poeta” (SOUZA, 2004, p. 03). Após *Roda Viva*, Chico chegou a

realizar mais alguns trabalhos teatrais de grande repercussão, entre eles estão: *Calabar: o elogio da traição*, de 1973, *Gota D'água e Ópera de Malandro*.

Como descreve Alexandre Faria (1999), a peça *Roda viva*, em relação ao seu conteúdo, é sobre um artista popular (Benedito Silva, transformado pelo manager, em Ben Silver e, mais adiante, em Benedito Lampião), em que Chico parecia brincar a própria imagem de ídolo nacional, numa crítica a manipulação do artista pelo mercado cultural.

Quanto a peça *Calabar, o elogio da traição* (1973), em parceria Ruy Guerra, traz sobretudo a ideia de traição. De acordo com Ilka Marinho Zanotto⁵ (1980), Calabar, “O personagem histórico que os manuais oficiais tabelam de "traidor" teria revelado uma consciência política avançada, ao preferir para o Brasil o menos mau dos opressores - no caso, os holandeses razoavelmente progressistas que nos invadiram no século XVII”. Nesse sentido muitos estudiosos da obra atem-se a discutir o conceito de traição, a fim de chegar a uma conclusão se Calabar foi traidor ou herói.

Afinal, o conceito de traição torna-se muito relativo, pensando por exemplo, nas muitas pessoas já deixaram o Brasil, acusadas de “traí-lo”. Ou quando pensamos por exemplo, nas muitas vozes, inclusive o próprio Chico, que não se calam diante do regime ditatorial, estes seriam traidores para aqueles que representavam o regime.

Pela escolha, *Calabar* foi morto e esquartejado. Conforme descreve Menezes (2001), quando a peça se inicia Calabar já se encontra morto pelos portugueses, que além de tirar a vida do personagem, exigiam que seu nome não fosse nunca pronunciado. Mas ele permaneceu vivo na ideia, através de Bárbara, uma das figuras feminina que se faz presente na peça que canta uma canção onde o nome Calabar se forma através da repetição do refrão: *Cala a Boca, Bárbara – (Cala) a Boca, (Bár)bara*.

Conforme Homem (2009), o texto que havia sido inicialmente liberado, acabou posteriormente proibido depois dos rumores de que haveriam problemas, sendo proibido até a divulgação do nome *Calabar*. O Cala a boca, portanto, condiz também com a proibição imposta a imprensa. A mesma só foi liberada apenas em 1979. Na letra da canção está presente a temática do corpo feminino:

⁵ O talento perdido em Calabar 17/05/1980 – Crítica completa no site:
http://www.chicobuarque.com.br/critica/mestre.asp?pg=calabar_critica.htm

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
 [...]

Menezes (2001), analisa a letra de duas formas, de modo que há uma fusão entre o corpo da mulher e a natureza. Os rios, matas, vazantes, enchentes, relva, todos esses elementos, de acordo com a autora, evocam toda uma geografia do corpo feminino. Por outro lado, a autora ainda diz que essa fusão mulher/terra merece ser analisada também do ponto de vista político, ou seja, “é a terra pátria, pela qual vale a pena lutar” (MENEZES, 2001, p. 127).

No ano de 1975 que Chico escreve *Gota d'água*. De acordo com Perrone; Ginway; Tartari (2009, p. 222), depois de ter tido as peças anteriores censuradas, Chico “voltou-se para o modelo menos controverso da tragédia grega em *Gota d'agua*”, uma adaptação da tragédia Medeia de Eurípedes, os autores descrevem: “Gota d'agua é uma tragédia pessoal e coletiva que dá voz aos excluídos. Enquanto Bárbara, de Calabar, é a voz dos desaparecidos, Joana é a dos abandonados pelos poderosos” (p. 222).

Joana, assim como Bárbara, é uma personagem muito importante. Conforme analisa Menezes (2001), ela representa todos os brasileiros. Jasão, o seu marido, com quem esteve casada por dez anos e com dois filhos, a abandona para casar com Alma, uma moça rica, filha do dono do condomínio onde viviam. Então apesar da peça ser diferente das anteriores, se assemelhando a tragédia, como explicam os autores acima, ela não deixa de ter uma semelhança, pois nela também está presente o tema da traição cometida por Jasão. Menezes ressalta que Joana abandonada, representa o povo brasileiro que é deixado a margem pelos donos do poder, e Jasão, aquele que trai o povo para ficar do lado dos senhores.

Acrescentamos que além de representar o povo, Joana representa também a mulher enquanto classe ainda marginalizada.

Já a peça *Ópera de malandro* (1978), irá tratar da ideia de malandragem. Perrone; Ginway; Tartari, (in: Fernandes, 2009) descrevem que a peça é ambientada no mundo da prostituição, administrado por Duran pai da personagem Teresinha. A peça envolve também o personagem Max, que é o malandro da peça. Este se casa com Terezinha, filha do cafetão Duran, mas ele não admite que ele se case com sua filha e trama a morte do malandro.

No entanto, como todo bom malandro, da contravenção e da esperteza, Max consegue escapar. Ainda de acordo com os mesmos autores, a peça faz, sobretudo, uma crítica a crise de um país que é entregue as falcatuas, as malandragens dos donos do poder. Quanto a essa Teresinha da peça, embora não a conheçamos a fundo, podemos dizer que ela exerce um papel de mulher transgressora, visto que é ela quem escolhe se casar com o personagem Max, indo contra as imposições do pai.

As personagens femininas das peças são de suma importância, assim como dos romances. Entretanto, para estudá-las é necessário estudar as obras mais a fundo, tendo, portanto, que esperar para um trabalho futuro.

2.4 PARCERIAS E INFLUÊNCIAS ARTÍSTICAS

Antes de falarmos das pessoas que o influenciaram na convivência, não poderíamos deixar de citar aqueles que, através de sua literatura, foram parceiros de sua caminhada, afinal Chico sempre foi um leitor assíduo, desde cedo influenciado pelo pai, o intelectual Sérgio Buarque de Holanda.

Fernandes (2009), explica que Chico começou ainda cedo a leitura de clássicos da literatura francesa, alemã e russa. Lia, sobretudo, em francês, autores que lhe eram indicados pelo pai, entre eles Flaubert, Celine, Camus, Sartre, Kafka, Dostoiévski e Tolstoi. Mas não só estes, ainda de acordo com o mesmo autor (2009), Chico também lia muitos autores brasileiros. Fernandes cita um episódio interessante, de que, em entrevista a Augusto Massi, Chico conta que ia para a faculdade com esses livros, numa atitude um tanto exibicionista, até

que um dia recebeu uma debochada do amigo, perguntando porque Chico só vivia com aqueles livros, e por que não lia literatura brasileira. E Chico acabou seguindo esse conselho. Daí em diante começa a ler Mario de Andrade, Oswald de Andrade até Guimarães Rosa, por quem conta que se apaixonou: “Guimaraes Rosa talvez seja esse marco para mim. Foi uma descoberta. Durante um bom tempo, queria escrever como Guimaraes Rosa. Participei de diversos concursos naquela época, textos cheios de neologismos” (citado por FERNANDES, 2009, p. 26). É tanto que em “Pedro pedreiro” (1965), vemos um exemplo disso, quando Chico admite:

Teve uma época que eu só lia Guimarães Rosa. Eu queria ser Guimarães Rosa. [...] Quando gravei minha primeira música - hoje eu me envergonho um pouquinho disso, porque é difícil você querer ser Guimarães Rosa -, inventei esse "penseiro", é claro que pra fazer uma rima, uma aliteração [...] mas era aquela coisa de achar que pareceria Guimarães Rosa. Parece nada. (HOMEM, 2009, p. 25)

Na música, de acordo com (HOMEM, 2009), foi a influência das batidas inconfundíveis de João Gilberto, no LP *Chega de saudade*, que arrebatara Chico para a música. Surgiu então a parceria com Edu Lobo. Homem (2009), destaca que essa parceria começou com a aproximação que se deu quando Edu fez os arranjos para Chico canta *Calabar* (1973). Até que Chico fez a letra para esta composição. A dupla chegou a produzir até mais de quarenta canções juntos.

Uma parceria que surgiu também no início da carreira de Chico, foi com o compositor Toquinho, que lembra como surgiu a primeira parceria dos dois e sua primeira canção gravada:

Eu estava com uma das moças que faziam a coreografia, dançando no show Balanço de Orfeu. Chamava-se Vera, morena, alta, corpo bem feito. Por sua vez, Chico habituara-se a passar quase todas as noites no teatro, pelo gostinho de ouvir sua música, e às vezes esticava a noite com a gente. Num dos jantares na casa do diretor, na intimidade de uísques e outras fontes de inspiração, enquanto eu tocava uma música, Chico aproveitava o embalo e, brincando com a moça, inventava versos com rimas em "era": "Linda noite que te espera, oh, Vera/ Quisera abrir janelas, fazer serão...". No dia seguinte, mais sóbrio, organizou melhor a poesia e se surpreendeu: "Mas a letra é boa mesmo! Podemos fazer uma música!". (TOQUINHO apud HOMEM, 2009, p. 20)

De acordo com Homem (2009), Toquinho acompanhou Chico no período em que estava na Itália.

Em parceria também com Milton Nascimento compõem “Léo”, “Levantados do chão”, “O cio da terra” e “Primeiro de maio”. Fez várias parcerias com Tom Jobim, entre elas está a canção “Sabiá” ganhadora do III Festival Internacional da Canção. Além da parceria e da amizade Tom foi grande inspiração para Chico. Este expressa sua admiração na música “Paratodos”. Piano na Mangueira (1993), Tom Jobim-Chico Buarque, foi a última parceria da dupla. Pois Tom veio a falecer meses depois. Francis Hime foi uma outra parceria importante, desta nasceram as canções “Meu Caro Amigo”, “Trocando Em Miúdos”, “Pivete”, “Atrás da Porta”.

Com Nara Leão, Chico apresentou o programa musical *Pra ver a banda passar*, da TV Record. Participou como ator representando a si próprio no filme *Garota de Ipanema*, de Leon Hirszman, ao lado de Tom Jobim, Vinícius de Moraes, Nara Leão e Ronnie Von. Realizou uma longa temporada de shows no Canecão com Maria Bethânia. Participou também como ator do filme *Quando o carnaval chegar*, de Cacá Diegues, ao lado de Maria Bethânia, Nara Leão e Hugo Irvana.

Escreveu *Gota d'água*, em parceria com Paulo Pontes, e a peça *Calabar* em parceria com Ruy Guerra. Fez também em parceria com Gilberto Gil a inesquecível música "Cálice".

Com Sérgio Bardotti, Antônio Pedro e Teresa Trautman, faz o roteiro do filme *Saltimbancos trapalhões*. De acordo com Homem (2009), teve também uma única parceria com João Bosco, com a canção *Mano a mano* (1984) que descreve a viagem de dois caminhoneiros disputando a mesma mulher.

Em 2006, também chega a participar, junto com Caetano Veloso, do filme *Fados*. Também chegou a gravar com ele um disco ao vivo, *Caetano e Chico Juntos e Ao Vivo*, durante um show no Teatro Castro Alves, Salvador, em novembro de 1972. Os dois foram também parceiros de um programa de TV, o programa “Chico e Caetano”, que permaneceu por sete meses na programação da Rede Globo. Estas são algumas parcerias, trazidas no livro *Histórias de canções*, de Wagner Homem. Foram muitas as pessoas que construíram com Chico grandes obras, certamente não elencamos todos, mas cada um deles sabe a importância que teve.

2.5 AS FACES DE CHICO NAS LETRAS MUSICAIS

Dentre as várias “faces” de Chico Buarque, destacamos aqui o fato de ele ser um dos compositores da MPB que melhor exprime os sentimentos femininos e os expressa em letras de música e poesia. A primeira canção em que Chico retrata o feminino foi “Com açúcar e com afeto”, esta teria sido uma encomenda feita por Nara Leão que de acordo com Homem (2009, p. 38), “gostava muito de cantar músicas onde a mulher fica em casa chorosa, e o marido na rua, farreando”.

Chaves (2004) destaca que suas canções provêm de uma precisa observação da realidade, de uma agudeza crítica sobre a realidade social. A presença de marcas da contextualidade histórica, social e política do Brasil “permitem o reconhecimento de sua condição de “arauto” — e o delineamento de um projeto poético de criação, a partir do qual melhor se compreende a relevância literária de suas canções” (SILVA, 2010, p. 04). As representações de gênero aqui verificadas é a visão de alguém que está atento à realidade social, que ultrapassa o que poderia ser mera reprodução de estereótipos “naturalizados” pelo senso comum.

Suas canções trazem em si um ‘eu lírico’, em que predomina o marginal como protagonista, colocando as claras as fraturas da sociedade. Ainda de acordo com Silva, (2010, p. 97) “as vozes líricas fazem a representação do social na poesia de Chico Buarque, contextualizando a experiência lírica de suas respectivas subjetividades sociais” e são nessas vozes que ele revela a aventura humana de existir no mundo em sociedade.

2.5.1 Chico cronista

A crônica tradicional, é geralmente aquela publicada em jornais e revistas sob a resignação de textos em prosa. Esta tem a tarefa de apreender o cotidiano.

As canções de Chico não estão nos jornais e muito menos no formato de prosa, mas é justamente a tarefa de apreender o cotidiano que muitas delas trazem. Nas palavras de Oliveira (2010), o poema buarqueano nos revela em versos o que a crônica em sua modalidade mais poética nos mostraria em prosa. Werneck expõe de onde vem o estilo:

Chico publicava crônicas. Adorava o gênero e achava que um dia teria sua página na revista Manchete, onde semanalmente cintilavam Rubem Braga, Fernando Sabino, Paulo Mendes Campos. Seu preferido, seu modelo, era “o Sabiá da Crônica”, o autodenominado ‘Velho Braga’ (WERNECK, 2006, p. 24 *apud* OLIVEIRA, 2010, p. 22)

Essa ideia de crônica pode ser incorporada, por exemplo, no enredo de *Cotidiano*, que trata de uma história que se vive diariamente, é o drama de uma personagem que todo dia faz tudo sempre igual, é um fato comum que se repete a cada amanhecer e entardecer.

Outra letra que podemos citar nesse viés, é a da canção *Acorda amor* – Julinho da Adelaide e Leonel Paiva. A canção não mostra necessariamente um fato normal do cotidiano, mas de acordo com Oliveira (2010), engendra um retrato de um cotidiano causado pelos agentes durante a ditadura. Portanto, a mesma pode não ser algo que hoje acontece sempre, mas naquele período era algo que acontecia diariamente no cotidiano das pessoas, além do mais a letra nos dá uma visão clara dos fatos narrados: um casal que enquanto dormiam, repentinamente, são surpreendidos com a polícia na porta. E podemos entender essa sensação. E por essa razão ela se enquadra no que o autor Oliveira (2010) chama de crônica-canção.

De acordo com Oliveira (2010, p. 101), podemos perceber também nos versos de *A Banda* “versos de crônica, a medida do sofrimento das pessoas” Ela capta, de acordo com o mesmo autor, o cotidiano nos relacionamentos sociais, evidenciados em personagens como o homem sério que contava dinheiro, o que alude ao trabalho; nas moças tristes; na molecada que brinca na rua. Todos param seus afazeres para ver a banda passar, e sua energia contagia a todos. Mas chega o momento da despedida, e tudo volta ao seu lugar novamente, através da expressão *o que era doce acabou*, da expressão popular *acabou-se o que era doce*. Também funciona como válvula de escape de um cotidiano massacrante como diz Drummond na crônica já citada neste trabalho: “por uns minutos se sentiram melhores” enquanto a banda passava.

Enfim, as canções de Chico em sua maioria, trazem características como apropriação do cotidiano, fatos da atualidade. Canções como *Cotidiano*, *Atrás da porta*, *Casamento de pequenos burgueses*, *Sem açúcar* trazem a dinâmica da convivência diária dos relacionamentos humanos, sobretudo os conjugais. *Construção*, *Geni e Zepelim* que desvelam o mais profundo da sociedade. Até mesmo *Essa pequena*, que conta a comum história da

moça jovem que se relaciona com um homem mais velho, desencadeando a fofoca dos vizinhos.

2.5.2 Chico malandro

A voz do malandro, ligada a uma subjetividade marginal é uma importante voz na obra de Chico Buarque, a qual além da presença marcante na lírica, mereceu tratamento especial do personagem da peça *A Ópera do Malandro* (1985). Silva (2010, p. 99) destaca que “a voz do malandro tem respaldo cultural no mito da boemia carioca da Lapa, quando fazer samba era contravenção, o que outorgava ao sambista uma identidade marginal”. Assim como o sujeito retratado em *A Rita*, ligado ao violão, ao samba e a boemia, retratado também em *Feijoada completa, Vai trabalhar vagabundo, Homenagem ao malandro...* vemos que a voz desse sujeito surge sempre relacionado a essa raiz do sambista/malandro, aquele que não tem compromisso e nem patrão. Sobre essa voz que emerge na obra de Chico, Silva acrescenta ainda que:

Com a utilização dos referenciais simbólicos da malandragem, tais como ter origem pobre, morar em barraco, fugir da escola, não ter patrão nem compromisso, ser subversivo, do jogo e da cachaça, não largar o taco, etc.. Ele constrói a identidade poética a partir da mimetização dialógica da voz do malandro, identificada esta com a fala originária do samba (“Malandro quando morre/Vira samba”), o poeta inscreve sua poesia no berço da tradição cultural da Música Popular Brasileira. (2010, p. 99-100).

Mas a imagem do malandro que Chico apresenta, não é apenas esse sujeito do samba e da boemia, mas há uma construção desse malandro. Primeiramente ele evidencia aquele malandro da canção, “*Vai trabalhar vagabundo*”, em que demonstra uma figura associada ao sujeito vagabundo que não gosta de trabalhar, mas é sobretudo muito astuto, procura o jeito mais fácil de ganhar dinheiro, até mesmo com doação de sangue: *Segunda-feira vazia/ Ganha no banco de sangue/ Pra mais um dia*.

Depois esse malandro evolui. Podemos perceber isso na letra da canção “Homenagem ao malandro”, em que já traz um personagem com certa dose de requinte, e o conceito de malandro, aos poucos vai se alterando e revelando ao mundo um sujeito que já não pertence

mais a uma única classe social. O novo malandro é refinado, educado, tornou-se político, levou para a política os meandros da malandragem, saiu do Rio de Janeiro e ganhou o Brasil.

O malandro agora, pode ser qualquer um. Dessa forma, podemos considerar que Chico também é um autêntico malandro, não nos referindo aquele que pratica maus trambiques para se dar bem, mas aquele que usa da esperteza para driblar o primeiro tipo. O Chico malandro é aquele se vale de elementos para driblar a censura, como nos versos de Chiquinha Gonzaga: *Neste mundo de misérias / quem impera / é quem é mais folgazão. / É quem sabe cortar a jaca / nos requebros / de suprema perfeição, perfeição.* O malandro é aquele que sabe cortar a jaca. A malandragem de Chico é saber usar a linguagem a seu favor, usar o “você” ao invés de “vossa excelência” aproveitando o não dito para expor tantas situações. A linguagem de fresta ou a invenção do pseudônimo Julinho da Adelaide e Leonel Paiva é a verdadeira malandragem usada por Chico para driblar a censura.

2.5.3 Chico político

[...] 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 [...] (Apesar de você, 1970)

Segundo Homem (2009), Millor Fernandes errou por pouco quando disse que Chico Buarque é a única unanimidade nacional, afinal, ele não agradou aos governantes, é tanto que chegou a receber o seguinte bilhete numa ocasião em que foi a Cuba como jurado de um prêmio literário. No bilhete dizia o seguinte:

Você lê jornais? Então sabe que seu "pai espiritual", Fidel Castro, está libertando milhares de presos políticos. O Brasil tem cerca de 400 e Cuba milhares. Onde há mais liberdade? "Cálice" a voz da razão quando grita a ideologia, não é? Você é o primeiro de nossa relação. O Comando de Caça aos Comunistas deseja a você, ativista da canalha comunista que enxovalha nosso país, um péssimo Natal e que se realize no ano de 1979 nosso confronto final. (HOMEM, 2009, p. 165)

Mas apesar das ameaças Chico não baixou a voz, cantou pelos desvalidos, pelos infelizes, denunciando as mazelas sociais que os oprimiam e oprimem. Como já vimos, as

obras do autor perfazem a dura realidade por meio de uma leitura alegórica, os difíceis momentos vividos não só no período da ditadura, mas em todas as épocas inclusive hoje.

Nas palavras de Frei Betto (in: FERBANDES, 2009, p. 53), “político, Chico [...] abraça causas movido pela a bem-aventurança da fome de justiça. Fica do lado dos oprimidos ainda que aparentemente eles não tenham razão. Exilado em sua clandestinidade permanente, Chico emerge nos momentos cruciais”. Chico Buarque foi um inimigo da ditadura militar (1964-1985) que dominou a política do país, submetendo a sociedade a censura. Por suas obras, em sua maioria de denúncia tornou-se um dos compositores mais perseguidos pelo eventual regime.

O período da ditadura, foi um período em que podemos denominar como um verdadeiro combate entre armas e livros. Conta Moacyr Scliar, sobre um episódio que vivenciou em Porto Alegre:

Eu caminhava pelo centro da cidade quando de repente surgiram caminhões do Exército que rapidamente bloquearam a rua onde eu estava. Soldados armados entraram num prédio. Ali no primeiro andar, funcionava uma pequena livraria que vendia publicações de esquerda. A janela se abriu e de lá os soldados começaram a jogar, para a rua, os livros iam se despedaçar no asfalto. Como muitos eu olhava aquilo em silencio. Não podíamos dizer nada, e a impressão que tínhamos era de ficarmos calados para sempre. Alguém falou por nos. Chico Buarque de Hollanda, que entrou no cenário artístico brasileiro ao som de uma banda. (SCLIAR, in: FERNANDES, 2009, p. 99)

Havia denúncia nas canções de Chico, afinal era a arma que ele tinha para lutar. Este dirige sua indignação política na sua própria condição de indivíduo enquanto cidadão brasileiro reprimido e ameaçado, e junto a ele manifestamos também a nossa. Não tem como beber calado essa “bebida amarga”, que ele denuncia em Cálice, não é possível aguentar calado o sangue de tantos presos políticos, oferecido em um simbólico Cálice - cale-se.

Chico causou revolução em muitas canções, como é o caso de “*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 o pecado/ esqueceu-se de inventar/ o perdão.* O você nesta letra foi proposital, porque Chico não poderia tratar o ditador pelo nome. Também nos versos em que o sujeito prefere apelar para o marginal na música *Acorda amor*:

“*Chame, chame, chame lá / Chame, chame o ladrão, chame o ladrão*”. Que em vez de pedir socorro à polícia, prefere apelar ao ladrão, porque como analisa Passos (2013), é preferível perder um objeto para o ladrão do que perder a existência por agentes que em tempos de ditadura faziam o contrário de defender.

O chico político não está apenas nas canções, mas em toda a sua obra, como é o caso da peça *Roda Viva*, que de acordo com Lima (2009), nos mostra a denúncia e opressão imposta principalmente com a desordem legitimada pelo artigo institucional AI-5. Em *Calabar*, que também faz alusão a conjuntura política do período. Em ópera de malandro que ressalta a crise de um país entregue a falcatura da malandragem política; entre outros.

O campo político das décadas de ditadura (60 e 70 do século XX), levaram alguns estudiosos a classificarem suas composições, as de conteúdo antiditadura, como “canções de protesto”, que seriam uma vertente marcada, circunstancial e efêmera dentro da vasta produção do compositor. Entretanto, segundo Silva (2009), esta é uma conclusão um tanto equivocada, que acaba por prender a poesia de Chico a um contexto circunstancial. Pois assim como afirma este mesmo autor:

O protesto ressaltado na canção de Chico Buarque resultava, naquela época, da insistência do poeta em referenciar a proposição de realidade interdita, mas permanecerá em toda sua produção lírica, mesmo, e até com maior contundência, após a suspensão do veto político (SILVA, 2010, p. 25).

Dessa forma, o mesmo argumenta que prendê-la a isto seria “negar-lhe a validade poética e reduzi-la a coisa nenhuma” (SILVA, 2009, p. 173). Ainda nas palavras do autor, o protesto ressaltado em suas canções extrapola o momento histórico. Afinal o valor poético de sua poesia rompe com aquela época de ditadura e continua ainda com maior contundência, após a suspensão do veto político, está viva até hoje pela sua autenticidade, não se prendendo assim a um contexto circunstancial.

Suas canções não estão presas a uma época, porque elas evidenciam até hoje a visão de um Brasil sem mascaras, um país, muitas vezes anda pra frente na marcha do “*milagre brasileiro*”. Vale lembrar também que seu ato político vai além das críticas ao mal governo. Afinal de contas, dar voz a mulher e a outras vozes marginalizadas também é um ato político, pois como não somos nós, as próprias mulheres, que costumam falar do próprio corpo e da

própria história e vivências, deixar que ela conte pela sua própria boca é mais que um ato de respeito, é um ato político.

2.5.4 Chico romântico

Assim como o realismo presente na obra de Chico, que ironiza e critica a submissão amorosa, abordando a realidade das relações, existe também uma boa dose de Romantismo, na idealização, no sentimentalismo amoroso. Como na letra da canção *Romance*, cujo próprio nome já nos remete a uma ideia de amor, nos deparamos com uma mulher idealizada nos seguintes versos: *te sequestrei/vou reter para sempre/na minha ideia*". Quando ele diz que vai segurá-la em sua ideia, deduzimos com isso que ele não pode tê-la presencialmente.

É uma mulher idealizada, que vive na sua ideia. E finalmente, um amor que não tem por fim o prazer carnal, mas um amor elevado, como canta os trovadores. Esse estilo de cortejar a mulher idealizada, não a real, mas a dama inatingível. Como a Rita, que foi embora ou a Madalena que também foi embora deixando o parceiro a ver navios e a implorar que volte, tornando-se agora mulheres inalcançáveis.

Finalmente, esse é Chico Buarque, lapidador de pedras, que vem lapidando um longo trabalho sem desgastá-lo. No dizer Alencar (in: FERNANDES, 2009, p. 68-69), “a arte de Chico é, seguramente, essa promessa, essa crônica utopia, esse canto lírico e político, realista e romântico, sofisticado e popular, brasileiro e universal, do que não tem governo nem nunca terá. Aspiração, inspiração”. Chico é realista e romântico, porque além suas produções realistas na dinâmica da vida, ele é também trovador com sua lírica amorosa.

De acordo com Menezes (2001), essa lírica amorosa está presente no romantismo juvenil de *Até pensei – junto a mim morava a minha amada/ com olhos claros como o dia/ lá o meu olhar vivia/ de sonho e fantasia/ e a dona dos olhos nem via*. Ou ainda em *Benvinda – vem iluminar meu quarto escuro/ venha entrando como ar puro...* são metáforas que condizem a condição amorosa, é o discurso amoroso do ser enamorado.

3 A MULHER NAS LETRAS DAS CANÇÕES DE CHICO BUARQUE

Chico Buarque, talvez não possa falar com autoridade absoluta sobre todas as questões que envolvem o gênero. Talvez ele não possa entender tudo o que passamos unicamente por sermos mulheres. Mas ele é diferente, ao invés da ignorância ele possui a curiosidade de entendê-las, a empatia e, principalmente, aprendeu a escutá-las.

Como bem pontua Silva (2010), a mulher entra na poesia de Chico Buarque da mesma maneira que entra em qualquer outra obra lírica, ou seja, como a musa inspiradora. Mas há algo de singular na obra de Chico Buarque, ele dá voz as mulheres que não a tem. O autor (2010), também concorda com a tese de que ele não canta apenas a musa romantizada ou o amor, mas consegue traduzir com toque poético as várias vozes femininas, redefinindo assim, a identidade lírica da musa inspiradora, desde a musa sublimada cujo espaço social é a casa, até a musa transgressora a qual o espaço social é a rua. Sobre estes dois espaços Silva (2010, p. 122) descreve da seguinte forma:

Na casa, espaço da musa sublimada, a voz feminina contextualiza os condicionamentos psicológicos e as imposições socioculturais, e na rua, espaço da musa transgressora, contextualiza a superação dessas mesmas limitações. Unificando-se os dois espaços, refundem-se as duas musas na reelaboração da identidade social da mulher, redefinindo-se também, é claro, a identidade lírica da musa inspiradora

Esses dois tipos estão representados na obra de Chico. A musa inspiradora em sua obra, não é aquela inalcançável a que os românticos se referem ou uma Helena, submissa e perfeita, mas a mulher real. É certo que podemos sim encontrar esses dois tipos em suas composições, mas sua vasta obra não estancou nelas. Essas musas são também a independente, a mãe do marginal, a mãe do militante, a prostituta entre outras várias vozes interditas.

As letras de Chico nos mostram a realidade social, a qual ultrapassa o que poderia ser mera reprodução de estereótipos “naturalizados” pelo senso comum. Registra, ao contemplar os vários espaços da interação social da mulher, atitudes de sujeição, de conformação e de ruptura em relação aos condicionamentos impostos ao gênero.

Além do papel que os sujeitos cumprem nas letras das canções, é importante ressaltar, sobretudo, seu fazer poético que produz um poder de representação, poder que o ato da fala não alcança. No dizer de Silva, “A comoção lírica, interiorizada na imagística poética de construção do social, se reproduz impactante na emoção do ouvinte/leitor, induzindo-o a compartilhar o mesmo e profundo sentimento de conviver” (SILVA, 2010, p. 96). Visto que nós, na nossa condição de mulher, temos a possibilidade de nos encontrarmos nas letras podendo compartilhar com o personagem esse sentimento de conviver, que se faz possível no dizer de Candido, em pela palavra poeticamente empenhada. Nas letras Angélica, por exemplo, e Pedaco de mim, a dor e tristeza delas nos toca, uma vez que todos nós estamos sujeitos a perdas.

Bosi também reforça a questão poética da seguinte forma: “Dizer, como faz o poeta, nunca será o mesmo que transmitir a outrem, por meio de ícones aglomerados, a mensagem da situação global vivida e das relações internas pensadas pelo falante ao significar o período dado”. Em outras palavras, é alcançar com a poesia aquilo que o simples ato da fala não é capaz de alcançar. Dessa maneira, podemos considerar que a poesia presente nas letras de Chico é o que nos toca, e o que assegura sua permanência.

Como afirma Candido, no ensaio, *O direito à literatura*, “a literatura confirma e nega, propõe e denuncia, apoia e combate, fornecendo a possibilidade de vivermos dialeticamente os problemas” (CANDIDO, 1988, p. 175). Podemos levar isso também para as composições musicais, pois quando falamos de literatura não nos referimos apenas a romances, mas a outras formas dessa arte.

Podemos dizer que Chico consegue todas essas coisas que Candido anuncia, através da poética de suas canções. Nas palavras de Betto, (2009, p. 53), “as suas letras recendem a poesia, esquadrinham a alma humana, pinçam Deus e o diabo nos detalhes, e subvertem a lógica e o sistema”. Não há dúvidas, que essa subversão da lógica está marcada em toda a ordem de sua produção, mas vejamos essa subversão no que tange o feminino.

Pretende-se fazer uma análise da figura feminina nas letras das canções de Chico Buarque, da mulher submissa que carrega ainda o conceito de frágil e da mulher transgressora no que diz respeito a libertação desse conceito. Se olharmos para algumas décadas atrás a mulher evoluiu consideravelmente. Muitos foram os direitos alcançados através de seus

esforços, e lutas. Entretanto, chegamos a conclusão de que, ao analisar apenas as mulheres que se libertaram do discurso de frágil, estaríamos deixando para trás algumas mulheres. Mulheres, que assim como as de Atenas, ainda secam por seus maridos, carregando ainda sobre elas um conceito de fragilidade.

Como analisa Martha Robles (2006, p. 19), “até mesmo em nossos dias, há poucas mulheres que se atrevem a reconhecer seu próprio poder, que levantam seu espírito e brandem a voz, com a pena, com suas obras e seus atos como um princípio purificador”. Portanto, é necessário sobre a mulher forte, mas é necessário falar dessas mulheres que precisam ainda se empoderarem de si mesmas.

Partamos para reconhece-las em algumas letras. Sinto por deixar de lado uma leitura musical das canções. Ela é tão importante quanto a leitura e análise das letras, mas exige um conhecimento que infelizmente ainda não possuo. Portanto nos referimos apenas ao termo “letra da canção”.

3.1 Sem Açúcar

A letra desta canção, é exemplo de uma mulher que simplesmente não vive, é a vida do companheiro a que ela se dedica.

Sem açúcar⁶ (Chico Buarque/1975)

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

⁶ Ver em: <http://www.chicobuarque.com.br/construcao/index.html> acesso em: 25/06/2019.

Dia santo ele me alisa
 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

A letra da canção é formada por três estrofes, todos os versos são octossílabos, e rimas alternadas. A mesma foi composta em 1975, época em que foi decretado o dia internacional da mulher, época também já marcada por lutas e movimentos feministas. Mas, em contraponto dessas lutas, além da crítica ao patriarcalismo e ao machismo, nossa protagonista vem mostrar que nem todas se libertaram ainda.

A personagem, é uma mulher, a qual se queixa pela vida que leva com o companheiro. Já no título, “Sem açúcar”, nos vem a ideia de algo que é amargo, e desde a primeira estrofe descobrimos que se trata de uma relação de casal, uma relação sem doçura e que chega a amargar no decorrer dos versos, quando a mesma evidencia a violência que sofre.

Na primeira estrofe, os versos *todo dia ele faz diferente/ não sei se ele volta da rua/ não sei se me traz um presente/ não sei...* demonstra que não há nem um pouco de cumplicidade entre os dois. Ela não o conhece, e já notamos a submissão diante disso, pois ela fica em casa, sem saber de que forma o marido ira voltar, e nada reivindica quanto a isso.

A repetição anafórica “não sei”, reforça ainda mais essa questão de estar sempre a mercê dele. Já ele, está sempre em constante movimento. É imprevisível, o que mostra a desigualdade entre homem/mulher. Ela tão submissa que é, não tem coragem de indaga-lo, apenas infere para si mesma que *Talvez* ou *Quem sabe* ele chegue de uma forma ou de outra. *Não sabe se ele lhe adivinha os desejos ou se desmancha seu vestido.*

A partir daqui, entra a questão sexual, ela espera que ele a procure, até porque suas vontades não contam. Em *Dia útil* ele a trata com violência, *dia santo* ele a alisa, isso evidencia que a mesma vive sempre num ambiente de violência doméstica, visto que raramente se tem um dia santo no calendário, enquanto dias uteis são cinco.

O ponto mais forte dessa violência dá-se nos seguintes versos: *Eu de dia sou sua flor/ Eu de noite sou seu cavalo*. A palavra *flor* dá a ideia de delicada, de frágil, fragilidade que a noite é explorada pelo companheiro (Isso nos lembra a situação em que a rosa é despedaçada pelo cravo), ela é tratada como animal, em que seu dono faz uso para satisfazer os desejos. E não se trata de qualquer animal, mas de um *cavalo* cuja função é de ser usado para o trabalho.

A letra trata claramente de uma mulher que não age em prol dela mesma, sendo mero objeto das ações do marido. A expressão *Todo dia*, revela também que não se trata de um relacionamento novo, mas de algo que se repete já a muito tempo. Como muitas, essa personagem, é vítima do machismo. Entretanto, apesar de ser vítima, ela também se faz vítima por viver numa situação de abuso e ainda assim, permanecer nela. Ela é do tipo anunciado por Martha Robles (2006), ou seja, aquela que toma para si a ideia de inferioridade, que como sabemos perdura desde o início da história, arrastando para ela mesma o tradicional conceito de sexo frágil, e assim, permanecendo nele. Ela descendente das Mulheres de Atenas, não tem gosto nem vontade, falta a elas tomar as rédeas de suas vidas.

Assim como ela muitas mulheres vivem nessa margem, é tanto que a personagem não tem nome, afinal pode ser qualquer uma que viva na mesma situação, e estas, muitas vezes não conseguem tomar uma iniciativa, acabam se acostumando com essa situação que não tem nada de comum. E no final, quando diz que acaba rolando sozinha na esteira, mais uma vez reforça que para ele é o dono de sua voz, a vontade dela nada vale, descendente das *Mulheres de Atenas*, ela não tem gosto e nem vontade.

Vale ressaltar que a letra mostra um eu poético feminino, é a voz de uma mulher que fala sobre a vida e a relação com o companheiro. É o ponto de vista dela sobre a relação. Há um fator interessante, pois ela, ao tempo em que diz o que ele faz, parece vê tudo como algo natural, há um certo conformismo na fala dela, como se resignada pelo pela forma como vive. A personagem que fala no poema é um dos muitos tipos de mulheres apresentados por Chico. Ressalta-se também que o autor escreve tanto do ponto de vista feminino, tentando dar voz a mulher em várias formas de ser, ou seja, respeitando o eu de cada uma, como escreve também do ponto de vista masculino em relação a mulher.

3.2 Atrás da Porta

Um outro exemplo desse conformismo está em “*Atrás da porta*”, onde mostra uma personagem que se acostumou a não viver por ela mesma, como na anterior que acostumou-se a viver numa situação ruim. No contexto a seguir há uma dor que ultrapassa o limite do dizível da palavra para tentar expressar o que causa-lhe o abandono. Vejamos a letra a seguir:

Atrás da Porta⁷

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*)
 Teu pijama
 Nos teus pés
 Ao pé da cama
 Sem carinho, sem coberta
 No tapete atrás da porta
 Reclamei baixinho

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

Veja-se que não há nenhum esforço para sair da situação, há um comodismo, esta personagem se vê incapaz de seguir sozinha, por que afinal ela nem se conhece por viver sempre a favor do outro, como seu objeto. Ela é como aquele espelho usado para refletir a imagem do homem. Parafrazeando Martha Robles (2006, p.20), não há um auto reconhecimento como sujeito, como uma grande mulher.

Na letra percebemos claramente essa incapacidade de “andar” sozinha, na metáfora contida no distanciamento dos dois. Menezes (2001), também analisa nesse rompimento, a

⁷ Ver em: <http://www.chicobuarque.com.br/construcao/index.html>, acesso em 25/06/2019.

* Verso original vetado pela censura

forma como essa mulher fica ao receber a notícia da separação. A medida que o companheiro se afasta, ela começa a despencar, literalmente e metaforicamente. No início ela se encontra na altura dos olhos dele: *Quando olhaste bem nos olhos meus*, e dali vai caindo, passando dos olhos para os cabelos, para os pelos, no pijama, nos pés, até estar literalmente no chão.

De acordo com Bosi (1977, p. 50) “Figuras como a rima, a aliteração e a paranomásia não têm outro alvo senão remotivar, de modos diversos, o som de que é feito o signo”. Portanto, deduzimos que a aliteração presente na repetição do som “r” reforça a série de atitudes de humilhação impensadas em resposta dessa ruptura: "E me arrastei e te arranhei/E te agarrei nos teus cabelos" e por fim, fica no chão, literalmente atrás da porta. E ainda metaforicamente atrás, lugar onde ela não vê o mundo lá fora, vendo-se incapaz de atravessar a porta. Vivendo em um mundo que assim como, *Januária* que não sai da janela, como *Carolina* que da janela não vê a flor nascer, ou a moça da janela que acha que a Banda toca para ela. Ambas vivendo alheias ao mundo fora da janela.

Trata-se mais uma vez de um eu prático feminino que tenta expressar a dor e fala para uma segunda pessoa que parece ser o companheiro que a abandonou. Como Chico fazia muitas composições que expressava justamente uma eu feminino em determinadas situações, muitas interpretes como Maria Bethania, Gal Costa, e Elis Regina gravavam as canções com as letras femininas. Essa que foi apresentada acima era uma das preferidas por Elis Regina que a gravou e imortalizou a composição, até pela dramatização com que ela apresentava a música.

3.3 Teresinha

Vejamos agora a letra da música “Teresinha”, a qual nos traz o exemplo de mulher que vai na contramão das anteriores, ela vai analisando os homens que passam por sua vida até que resolve ficar com um deles.

Teresinha – (1977-1978) Para a peça *Ópera do malandro*

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 posseiro⁸
 Dentro do meu coração

Antes de falarmos sobre esta letra, é importante lembrar que existe também a canção de roda “Terezinha de Jesus”, modelo pela qual Chico parece ter se inspirado para compor “Teresinha”. Vejamos o que diz seus versos:

Terezinha de Jesus/Deu uma queda e foi ao chão/Acudiu três
 cavalheiros/Todos três chapéu na mão/ O primeiro foi seu pai/ O segundo
 seu irmão/ O terceiro foi aquele/ Que Tereza deu a mão/ Da laranja quero

⁸ Ver em: http://www.chicobuarque.com.br/construcao/mestre.asp?pg=teresinh_77.htm acesso em 25/06/2019

um gomo/ Do limão quero um pedaço/ Da morena mais bonita/ Quero um beijo e um abraço. (domínio público)

Muitas análises de *Terezinha de Jesus*, apontam para uma abordagem psicanalítica, o complexo de Édipo. De acordo com Adélia de Menezes, a mesma pode ser analisada como o percurso do desenvolvimento da afetividade de uma menina. A “queda”, de acordo com a mesma autora refere-se a “sexualidade do corpo enquanto rebaixamento de espírito” (MENEZES, 2001, p. 109). Que de certa forma estaria ligada a primeira *queda*, quando Eva “caiu”.

Seguindo por esse viés, ainda de acordo com Menezes (2001), o *Chapéu*, numa análise Freudiana, representaria, no contexto dessa letra, não um símbolo de cortesia, mas um símbolo da virilidade. Pai e irmão seriam portanto, as figuras Edípicas no processo de amadurecimento feminino. E por fim, na terceira estrofe, de acordo ainda com Menezes (2001), seria o momento em que ela atinge seu amadurecimento feminino, onde ela dá a mão a aquele que já não tem vínculo familiar, *O terceiro foi aquele/ que Tereza deu a mão*. Neste ponto de seu amadurecimento, ela, Terezinha torna-se Tereza, passando de menina para mulher.

Em “Teresinha” de Chico, essa leitura de amadurecimento feminino também é possível, embora na canção folclórica as figuras Edípicas estejam mais evidentes, como pai e irmão. Esta também apresenta figuras que podem nos levar a isso, embora com figuras metaforizadas, como “bicho de pelúcia” e “broche de ametista”, remetendo de certa maneira a uma fase de criança (bicho de pelúcia) até a adolescência representada pela joia (broche de ametista) e depois, uma nova fase com o segundo, o qual lhe traz um litro de “aguardente”, o que não remete mais a infância.

Menezes (2001), faz uma análise detalhada desse elemento (aguardente), que é a “condensação de água e fogo”, o qual segundo ela, num contexto em que se trata do “encontro entre homem e mulher, [...] Em aguardente (*eau de vie* em francês) estão sugeridos ardor da paixão e água fecundante” (MENEZES, 2001, p. 113-114).

A discussão acima é apenas para mostrar o quanto se pode ir longe em vias de análise. A letra da música Teresinha de Chico mostra uma mulher independente, capaz de, ao contrário da personagem de *Sem Açúcar*, fazer suas próprias escolhas. Podemos perceber que

nesta se omite a queda da jovem, isso porque ela sabe caminhar sozinha. Também é narrada em primeira pessoa, o que dá mais veracidade a narrativa, e que também evidencia aquilo que chamamos de dona da voz. Podemos notar que há uma regularidade em cada estrofe da letra, ambas com doze versos e todos heptassílabos (sete sílabas poéticas).

O primeiro, lhe chega do florista, e para ganha-la, lhe oferece presentes, lhe conta suas *vantagens*, *viagens* e mostra o *relógio*, que pode representar o poder aquisitivo bem como pode ser também uma forma de controle uma vez que o relógio representa um certo aprisionamento do homem ao tempo e o controle das ações em virtude disso. Estas ações dão a Teresinha o conceito de mulher interesseira, oportunista. Traz a velha ideia de que a mulher é um sujeito interesseira que deve ser conquistada com dinheiro. Ele há chamava de rainha, e não a negava nada. Lembrando que a rainha é sempre aquela vista como a mulher delicada e colocada num pedestal. Mas Teresinha, como mulher dona da voz, e não como mercenária, diz não.

O segundo, ainda pior que o primeiro, é do tipo rude, violento, dominador. É o malandro. Marcadamente machista, a desvaloriza com suas ações: indagou o passado, cheirou a comida, vasculhou a gaveta. Estes verbos de ação mostram claramente essa tentativa de controlar a protagonista. É o poder de dominação sobre o outro. Mas a esta relação abusiva, ela também diz não.

Já o terceiro, chega, não lhe dá nada, também não lhe exige nada, apenas fica a seu lado. Com esse terceiro não há abuso, existe apenas uma relação de troca, e não de dominador e dominado. E são essas condições de igualdade que o permite ficar. E Teresinha pôde ser simplesmente o que era, nem rainha, nem perdida, apenas mulher.

Nota-se que cada estrofe da letra apresenta uma parte da vida de Teresa, cada uma traz um pequeno enredo. Elas apresentam um começo meio e fim, como um pequeno romance, onde cada um traz envolvimento que cada um teve com a protagonista através dos verbos tocou, arranhou, instalou. As estrofes caminham sempre no mesmo estilo, numa espécie de ida e retorno (o 1º me chegou... o 2º me chegou... o 3º me chegou...), sobre essas alternâncias, Bosi diz o seguinte: “A série de alternâncias traz na sua estrutura o princípio da morte: morte que é passagem da força vital de um elo a outro elo da cadeia” (p. 105-106).

As primeiras duas estrofes seguem uma linha contínua, e na terceira percebemos uma quebra através das rimas. Nota-se que nas primeiras duas estrofes as rimas seguem numa sequência ABCBDEFEGHGH, já a terceira muda para ABBACDCDEFEF, há uma ruptura nessa sequência modificando a estrutura narrativa do discurso, principalmente no que diz respeito as rimas dos últimos versos de cada estrofe; na primeira e na segunda temos o seguinte: *coração* que rimará com *não*, já na terceira essa rima irá inverter; o *não é* que rimará com *coração* – os primeiros antes de chegar ao seu *coração* receberam um *não*, e o terceiro antes que recebesse *não* conquistou seu *coração*. O que reforça ainda mais a diferença desse relacionamento de “Teresinha” com os outros dois.

Teresinha reage a todos os que não lhe agradam “assustada eu disse não”, não aceita viver num conformismo como vive a personagem de *sem açúcar*. A cada queda Tereza se (re)significa, ressurgue, forte.

3.4 Angélica

Angélica

Miltinho - Chico Buarque/1977

Quem é essa mulher
Que canta sempre esse estribilho
Só queria embalar meu filho
Que mora na escuridão do mar

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

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

Quem é essa mulher
Que canta como dobra um sino
Queria cantar por meu menino
Que ele já não pode mais cantar

Várias são as mulheres protagonistas de Chico e donas da voz que transgredem a lógica pré-estabelecida sobre elas. Entretanto, insisto em falar sobre Angélica mesmo já a tendo citado neste trabalho. Essa personagem, é uma mulher ao extremo, o seu ato político, tomando emprestadas as palavras de Menezes, é “o papel limite do feminino” (MENEZES, 2001, p.55)

A letra é formada por quatro estrofes, trazendo vozes alternadas, entre um narrador e a personagem, a cada início de estrofe temos a voz do narrador com a pergunta “*Quem é essa mulher*”, e a resposta em terceira pessoa vem da própria personagem, que não responde precisamente quem é, mas revela-se através dos desejos que expõe “*Só queria embalar meu filho*”, “*só queria lembrar o tormento*”... E por fim, através dessa voz, vamos vendo que se trata de uma mãe, cujo desejo é cantar pelo filho que perdeu de forma trágica.

Essa letra é baseada na história de Zuzu Angel, que perdeu o filho para a repressão. Menezes (2001), descreve que Zuzu Angel era uma mulher do ramo da moda; estilista e figurinista. Após o desaparecimento e morte do filho Stuart Edgard Angel Jones, estudante de economia da Universidade do Rio de Janeiro e militante político do “Movimento Revolucionário 8 de outubro” – MR-8, sua mãe passa a protestar, passando a utilizar a sua habilidade com a moda contra as forças repressoras. Nas palavras de Menezes:

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

Essa mulher agora já não é mais Zuzu Angel, pois a partir do momento em que essa narrativa toma forma, como uma letra de canção, ela deixa de ser uma experiência individual, porque ela nos toca, atingindo assim, um universal. De acordo com Adélia Bezerra de Menezes em ensaio “Dois Guris – Ou a Maternidade ferida”:

A canção de Chico transcende o caso individual e, pela força da palavra poética, atinge o universal. Mas nesse universal cada um poderá ver,

embutida, a questão, que é a questão de cada ser humano; seres sujeitos ao desgarramento, a perdas, passíveis de sermos afetivamente despedaçados. (MENEZES in: FERNANDES, 2013, p. 26)

Portanto, a experiência vivida tornou-se obra poética, e é o tomar forma desse relato que assegura sua permanência, pois não representa apenas uma mulher, representa muitas. A pergunta que salta a letra da canção: *quem é essa mulher/mulheres* que vai na contramão de um papel pré-estabelecido.

Contrariando o papel da mulher submissa, essa mulher cuja função é de denunciadora da injustiça, contraria totalmente o papel da mulher submissa que vive pelo lado de dentro da janela. Enquanto que a personagem de *Sem Açúcar* permanece calada diante de tantas injustiças, Angélica fala diante do poderoso (no caso daquela, o marido, no caso desta, o governo). Embora se trate de duas situações diferentes, não deixa de ser uma forma de dizer que aquela se coloca numa posição de fragilidade, enquanto que esta, numa posição de mulher forte. Todos os versos nos remetem a essa mulher como símbolo de resistência.

O verbo *cantar*, por exemplo, é sempre repetido em cada estrofe, renovado por um novo contexto. Assim como cantar sempre foi para o próprio Chico Buarque arma de resistência, nesta letra também não deixa de ser. o verbo acompanhado do adverbio *sempre* remete a ideia de persistência/resistência. Também *estribilho* ou *cantar como dobra um sino* remete a algo que é frequente, ou seja, uma luta que não acaba na primeira tentativa, mas que persiste. As constantes idas e vindas das estrofes, de acordo com Bosi, “significa realizar uma operação dupla e ondeante: progressivo-regressiva, regressivo-progressiva” (BOSI, 1977, p. 31), e é de acordo com o mesmo, nesse processo de curso e recorrência que se vai construindo o significado do poema “entre a cadeia das frases e a cadeia dos eventos, vai-se urdindo a teia dos significados, a realidade paciente do conceito” (BOSI, 1977, p.22).

Angélica e Teresinha, afinal não são tão diferentes. Ambas se opõem a situações que as matam como sujeitos. Teresinha diz não aqueles relacionamentos que não a fazem bem, e Angélica diz não, neste caso, a situações de repressão do governo.

As vozes dessas mulheres, a Tereza, Angélica, Rita, Ana... são também nossas vozes. São aquelas que espalhadas pelo mundo inteiro estão aqui representadas, é o externo que se torna interno, e é dessa forma que essas composições se reproduzem impactantes sobre nós.

Martha Robles, no livro *Mulheres, mitos e deusas*, buscando entender um pouco mais sobre o feminino, sobre o papel que exercem, elege um leque de figuras, desde deusas da mitologia grega, até figuras dos dias de hoje. E a conclusão a que se chega é que todas essas mulheres estão vivas como nunca. Surge uma Lilith, por exemplo, em Ela desatinou, em Angélica, em Teresinha, em cada mulher que reconhece a importância que se tem. Lilith, se aloja em cada uma “quando o clamor pela reciprocidade se infiltra na discussão de direitos e de liberdades e cada vez que uma mulher descobre o significado mais recôndito de sua criatividade” (ROBLES, 2006, p.38). Já naquelas que se encontram ainda presas a si mesmas a um conceito de frágil como a personagem de *Sem açúcar, Atrás da porta* e entre outras, surge a figura de Hera, aquela que permanece na sombra do marido, apesar dos maus tratos que sofre.

Concluimos que, muitas mulheres carregam o peso de um destino que não é seu, vozes que ainda não se libertaram do antigo conceito de sexo frágil, vivendo a mercê de outros e não se dando a chance de se amarem e de escolher o próprio destino. Felizmente, vozes de mulheres que se auto reinventam e se redefinem como grandes mulheres, nos confirmam a tese de que sexo frágil foi uma egoísta invenção.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A elaboração desse trabalho, possibilitou-nos análise de algumas letras das canções de Chico Buarque, nas quais podemos ver que ele dá voz a mulher. Esta sempre esteve presente na literatura, entretanto elas não eram donas da voz. Pudemos compreender a construção do conceito de inferioridade da mulher dentro de uma sociedade patriarcal. Da mesma forma, constatamos que muitas figuras de mulheres quebram esse conceito, através de suas ações.

As mulheres de modo geral, desde a prostituta, a submissa até a transgressora ganham voz na obra do autor, redefinindo também o conceito de musa inspiradora. Costuma-se dar a musa inspiradora um conceito de mulher perfeita que é exaltada, entretanto, na obra de Chico, esse conceito cai por terra, dando oportunidade as vozes femininas que estão a margem de falarem. Dessa forma, na obra do autor a mulher é uma pessoa comum, com defeitos e virtudes, anseios, desejos, medo e coragem assim como qualquer pessoa.

Outro aspecto importante é que não podemos deixar de frisar que é o olhar de um homem sobre a mulher, muitos chegam a comparar essas músicas com as cantigas de amigo do Trovadorismo, no entanto, a diferença é que as letras do autor vem carregada de tipos, não traz uma concepção hegemônica da mulher e as letras também não seguem uma convenção, prevalece a criatividade e o talento do compositor.

É importante ressaltar, que o autor possui uma vasta obra, trazendo uma riqueza de críticas a malandragem dos donos do poder, ele dirige sua indignação política na sua própria condição de indivíduo, cidadão brasileiro reprimido e ameaçado. Dedicou-se também a obras que trazem a questão do homem contemporâneo, cuja identidades mostram-se fluidas como em *Estorvo*, *Benjamim* e outros.

A luz das letras “Sem açúcar”, “Atrás da porta”, “Teresinha” e “Angélica”, pudemos retratar a condição da mulher submissa, a qual carrega ainda sobre si o conceito de frágil, assim como a mulher transgressora que em contraponto da primeira quebra esse conceito se auto reconhecendo como Mulher forte, que luta contra as relações de poder estabelecidas sobre ela.

No decorrer da pesquisa, foi possível perceber que não existe sexo frágil, este foi um conceito criado pelo patriarcalismo para que pudesse manter a mulher numa posição tradicionalmente embutida ao longo dos séculos. Pudemos notar também, que ainda nem todas se libertaram desse conceito, trazendo ainda sobre si uma ideia de culpa pelo pecado de Eva. Mas aquelas que como Lilith, buscam seus direitos de liberdades e reciprocidade, conseguem se reinventar libertando-se das amarras que lhe impuseram. Dessa maneira, o estudo permitiu-nos perceber que as mulheres cantadas por Chico configuram as mulheres na sociedade.

REFERENCIAS

- ABREU, Taciana Ribeiro Rios de; CAVALCANTI, Luciano Marcos Dias. **Figurações do feminino em chico buarque de hollanda**. Revista da Universidade Vale do Rio Verde | v. 16 | n. 2 | ago./dez. 2018.
- ALENCAR, Chico. **Luz, quero luz!** In: FERNANDES, Rinaldo (org.) Chico Buarque do Brasil. Rio de Janeiro: Garamond, 2009.
- BEAUVOIR, Simone de. **O segundo sexo: a experiência vivida**. 2. ed. São Paulo: Difusão Européia, 1967.
- BEAUVOIR, Simone de. **O segundo sexo: fatos e mitos**. 4. ed. São Paulo: Difusão Européia, 1970.
- BOAL, Augusto. **Chico**. In: FERNANDES, Rinaldo (org.) Chico Buarque do Brasil. Rio de Janeiro: Garamond, 2009.
- BOSI, Alfredo, **O ser e o tempo da poesia**. Editora Cultrix da Universidade de São Paulo. São Paulo, 1977.
- BRUM LEMOS, Marcelo. **Como adjetivar Chico Buarque?** In: FERNANDES, Rinaldo (org.) Chico Buarque do Brasil. Rio de Janeiro: Garamond, 2009.
- BUARQUE, Chico. **Leite derramado**. 3. ed. São Paulo LeYa: 2009 p. 01. Disponível em: <http://lelivros.love/book/download-leite-derramado-chico-buarque-em-epub-mobi-e-pdf/> acesso em: 26/06/2019
- CANDIDO, Antonio. **O direito à literatura**. In: Vários escritos. 1988, p. 169-191.
- CANABARRO, Tânia Cristina Vargas. **Memória social em Leite derramado, de Chico Buarque: uma alegoria da formação do Brasil moderno**. 2014. Dissertação (Mestrado) - Curso de Letras, Universidade Federal do Espírito Santo, Vitória - Es, 2014. P. 38-58
- CASTELLO, José. **O carrossel luminoso**. In: FERNANDES, Rinaldo (org.) Chico Buarque do Brasil. Rio de Janeiro: Garamond, 2009.
- CHAVES, Celso Loureiro. **Chico Buarque das canções**. ZERO HORA, 2004. Disponível em: <http://www.chicobuarque.com.br-chico-artigos>. Acesso em: 15/06/2019
- Chico Buarque de Holanda Músico, dramaturgo e escritor brasileiro. Disponível em: https://www.ebiografia.com/chico_buarque/ acesso em: 10/06/2019
- Colling, Ana Maria. **50 anos da ditadura no Brasil: questões feministas e de gênero**. OPSIS, 15(2), 370-383. Disponível em: <<https://doi.org/10.5216/o.v15i2.33836>> acesso em: 23/05/2019.
- CUNHA, Helena Parente. **Desafiando o Cânone 2 – Ecos de vozes na literatura brasileira feminina do século XIX**. Rio de Janeiro: UFRJ, 2001.
- DIAS, Letícia Grala; MELLO, Maria Ignez Cruz; PIEDADE, Acácio Tadeu Camargo. **Doce diálogo: música e relações de gênero em duas canções de chico Buarque**. Disponível em:

<http://www1.udesc.br/arquivos/portal_antigo/Seminario18/18SIC/PDF/002_Acacio_Tadeu_de_Camargo_Piedade.pdf> acesso em 28/05/2019.

DINIZ, Edinha. **Chiquinha Gonzaga**: Uma história de vida. Editora Rosa dos Tempos, 1999.

FAGUNDES, Igor. **“O meu guri” na comunicação dos lugares sociais: um exercício de diálogo**. In: FERNANDES, Rinaldo (org.) **Chico Buarque: o poeta das mulheres, dos desvalidos e dos perseguidos**. São Paulo: LeYa, 2013, p. 91-101.

FARIA, Alexandre. Um tiro no sabiá. Disponível em: <http://www.chicobuarque.com.br/critica/mestre.asp?pg=rodaviva_critica.htm> acesso em: 25/06/2019

FERNANDES, Rinaldo (org.) **Chico Buarque do Brasil**. Rio de Janeiro: Garamond, 2009.

GOUGES Olympe de. Declaração dos direitos da mulher e da cidadã. Apresentação e tradução de ASSMANN. Disponível em: <<https://periodicos.ufsc.br/index.php/interthesis/article/viewFile/911/10852>> acesso em: 25/05/2019

HOMEM, Wagner. **Histórias de canções: Chico Buarque**. - São Paulo: Leya, 2009.

KUNZ, Marinês Andrea; LORO, Luis Felipe. As memórias da dor no romance o irmão alemão, de chico buarque. **Revista de Literatura, História e Memória**: Pesquisa em Letras no contexto Latino-Americano e Literatura, Ensino e Cultura, Cascavel, v. 13, n. 22, p. 345-357, 2017.

KRAMER, Heinrich; SPRENGER, Jacobus. Malleus Maleficarum - **O Martelo das Bruxas – Parte I**. Tradução de Alex H.S. 2007.

LEMONS, Maria Alzira Brum. **As canções que você fez pra nós**. In: FERNANDES, Rinaldo (org.) **Chico Buarque do Brasil**. Rio de Janeiro: Garamond, 2009.

LIMA, Roberto Gabriel Guilherme de. **"Sou dessas mulheres que só dizem sim": As mulheres descritas na poesia de Chico Buarque de Hollanda**. 2009. 82 p. Dissertação (Mestrado). Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Natal, 2009.

LUCENA, Suênio Campos de. **Chico Buarque e a diversidade**. In: FERNANDES, Rinaldo (org.) **Chico Buarque do Brasil**. Rio de Janeiro: Garamond, 2009.

MACIEL, Nahima. 'Conceição Evaristo: 'A literatura está nas mãos de homens brancos'. Disponível em: <https://www.correiobraziliense.com.br/app/noticia/diversao-e-arte/2018/07/15/interna_diversao_arte,694873/entrevista-conceicao-evaristo.shtml> acesso em: 02/06/2019

MARTINELLI FILHO, Nelson. **O autor contemporâneo e a máquina produtora de mitos**. Tese (Doutorado) - Curso de Letras, Universidade Federal do Espírito Santo, Vitória, 2016. P. 92- 153.

MENESES, Adélia Bezerra de. **Figuras do Feminino na canção de Chico Buarque**. 2. Ed. São Paulo: Ateliê Editorial, 2001.

_____. **Dois Guris – Ou a Maternidade Ferida**. In: FERNANDES, Rinaldo (org.) **Chico Buarque: o poeta das mulheres, dos desvalidos e dos perseguidos**. São Paulo: LeYa, 2013, p. 19-29.

MURARO, Rose Marie. **Breve introdução histórica [ao livro O martelo das feiticeiras]**. Disponível em: < <http://emaberto.inep.gov.br/index.php/emaberto/article/view/2452/2409>> acesso em: 13/07/2019

OLIVEIRA, Marcelo Pessoa de. **A crônica-canção de Chico Buarque**. Tese (Doutorado) - Curso de Letras, Universidade Estadual de Londrina, Londrina, 2010. 222 páginas

PASSOS, Cleusa Rios Pinheiro. **Chico Buarque: Que sonho é esse?**. In: FERNANDES, Rinaldo (org.) **Chico Buarque: o poeta das mulheres, dos desvalidos e dos perseguidos** - São Paulo: LeYa, 2013.

PERRONE, Charles A.; GINWAY, M. Elizabeth; TARTARI, Ataíde. **Chico sob a ótica internacional**. In: FERNANDES, Rinaldo (org.) **Chico Buarque do Brasil**. Rio de Janeiro: Garamond, 2009.

RIBEIRO, Carlos. **Romance do simulacro**. In: FERNANDES, Rinaldo (org.) **Chico Buarque do Brasil**. Rio de Janeiro: Garamond, 2009.

ROBLES, Martha. **Mulheres, Mitos e Deusas: o feminino através dos tempos**. Tradução William Lagos, Débora Dutra Vieira. – São Paulo: Aleph, 2006.

RODRÍGUEZ, Silvio. **Chico Buarque es un gran artista...** In: FERNANDES, Rinaldo (org.) **Chico Buarque do Brasil**. Rio de Janeiro: Garamond, 2009.

SALLES, Cecília Almeida. **A literatura do Estorvo**. In: FERNANDES, Rinaldo (org.) **Chico Buarque do Brasil**. Rio de Janeiro: Garamond, 2009.

SARAMAGO, José. **Autor cruza abismo e chega ao outro lado**. In: FERNANDES, Rinaldo (org.) **Chico Buarque do Brasil**. Rio de Janeiro: Garamond, 2009.

Sobre o livro. Leyla Perrone Moisés. Disponível no site: <<http://www.leitederramado.com.br/wordpress/>> acesso em 20/06/2019

SILVA, Anazildo Vasconcelos da. **Quem canta comigo: Representações do social na poesia de Chico Buarque**. 2010.

SOUSA, Margarida Maria Alacoque Chaves de. **Catando a poesia derramada no chão: Constelações femininas na obra de Chico Buarque**. Tese (Doutorado) Programa de Pós-graduação em Estudos Literários, Faculdade de Letras da Ufmg, Belo Horizonte, 2015. P. 23-56.

WOOLF, Virgínia. **Um teto todo seu**. Tradução de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.