

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO NORTE
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS, LETRAS E ARTES
DEPARTAMENTO DE LETRAS
CURSO DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS DA LINGUAGEM
ÁREA DE CONCENTRAÇÃO: LITERATURA COMPARADA**

ROBERTO GABRIEL GUILHERME DE LIMA

**“Sou dessas *mulheres* que só dizem sim”: As *mulheres* descritas na poesia
de Chico Buarque de Holanda**

Natal – RN

2009

ROBERTO GABRIEL GUILHERME DE LIMA

**“Sou dessas *mulheres* que só dizem sim”: As *mulheres* descritas na poesia
de Chico Buarque de Holanda**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Estudos da Linguagem, área de concentração em Literatura Comparada da Universidade Federal do Rio Grande do Norte, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Literatura Comparada.

Orientador: Professor Dr. Antônio Eduardo de Oliveira.

Natal –RN

2009

ROBERTO GABRIEL GUILHERME DE LIMA

**“Sou dessas *mulheres* que só dizem sim”: As *mulheres* descritas na poesia
de Chico Buarque de Holanda**

Data da aprovação ____/____/____

Banca Examinadora

Prof. Dr. Raimundo Leontino Leite Gondin Filho (UERN)

Prof. Dr. Alípio de Souza Filho (UFRN)

Prof. Dr. Antônio Eduardo de Oliveira (UFRN)

Natal – RN

2009

HOMENAGEM PÓSTUMA

Quero honrar e agradecer, com todos os méritos, àquela que foi de fundamental importância para minha vida e carreira profissional, minha **Mãe**, que sempre me serviu de exemplo e esteio no decorrer desses anos com sua humildade, honradez e afetividade. Foi com ela que aprendi a amar a música popular brasileira. Recordo-me de um momento especial e bem recente, quando no Réveillon de 2008 cantamos juntos *Saudosa Maloca*; de Adoniran Barbosa e no carnaval cantamos *Tom Maior*; de Matinho da Vila. Ela também era uma apreciadora das belas canções. É uma lástima ela não poder estar aqui, em pessoa, para comemorar comigo esse grandioso passo em busca do aperfeiçoamento profissional, fico um pouco entristecido, mas com a certeza de que ela está num plano bem mais superior, afinal... “*Servir é a tarefa das grandes almas*”. Resta-me apenas a saudade e o respeito.

Obrigado **Dona Ivaita**, por a senhora ter existido e pelo seu brilhante papel de mãe e educadora.

AGRADECIMENTOS

Ao término deste trabalho, é imprescindível agradecer àqueles que contribuíram de alguma forma para a concretização do mesmo, em especial, aos amigos que encontrei na Academia e que me impulsionaram a seguir em frente. Como é o caso da Mestre Cátia Regina que com sua simplicidade e esperteza me apresentou a teoria que abordo neste trabalho; da Mestre Rejane Sousa, pelo empréstimo de alguns livros; da Mestre Carmen Brunelli, pela compreensão e ajuda. Agradeço também aos Doutores Ilza Matias e Durval Muniz por terem qualificado o meu texto; ao Doutor Antônio Eduardo de Oliveira, meu orientador, que foi a primeira pessoa a acreditar na realização e consolidação desse trabalho e que, com sua competência, me fez confiar e refletir no que eu iria dissertar, obrigado pelos retoques. Por fim, à minha irmã Maura, meu cunhado Marizaldo e meus sobrinhos Ramon e Alícia, os quais estimo tanto. Sem esquecer a virtuosa ajuda prestada pelos amigos Mário Alberto Dantas e Buca Dantas, irmãos de fé, por me terem emprestado artigos, revistas e livros no tangente à obra buarquiana.

Com todo respeito e admiração por todos, Roberto.

“Existem momentos na vida
onde a questão de saber se pode
pensar diferentemente do que se pensa,
e perceber diferentemente do se vê,
é indispensável para continuar a olhar ou a refletir.”

Michael Foucault

“(…) ‘o corpo’ aparece como um meio passivo
sobre o qual se inscrevem significados culturais,
ou então como instrumento pelo qual
uma vontade de apropriação
ou interpretação determina o significado cultural
por si mesma”.

Judith Butler

RESUMO

Esta dissertação aborda a questão do gênero como veículo de identidade no discurso contemporâneo. Tentando (des)constuir o discurso hegemônico masculino, rompendo com a binaridade *masculino/feminino* e consagrando as premissas da teoria *queer* que pressupõe discursos pós-modernos no que tange à idéia da identificação do gênero. Neste contexto, apresentam-se os discursos presentes nas canções buarquianas *femininas* - que se contrapõem às canções de compositores anteriores a ele - buscando compreender a ruptura da dicotomia *masculino/feminino*.

Palavras-chave: Identidade; Gênero; Canção; Discurso; Pós-modernidade.

ABSTRACT

This dissertation approaches the question of gender as a vehicle of identity in contemporary discourse. It attempts to (de)construct the hegemonic masculine discourse, breaking with the binarism masculine/feminine and uses premises of the queer theory, which proposes post-modern literary discourses in relation to the notion of gender identity. In this context, we focus the discourses present in Chico Buarque's songs taken as feminine representations – they contrast with songs of former songwriters – trying to understand the break of the dichotomy masculine/feminine.

Key-words: Identity; gender; songwriting; post-modernity

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	09
1 A CANÇÃO NO BRASIL: DA CONSOLIDAÇÃO AO TROPICALISMO	12
1.1 ANÁLISE DAS CARACTERÍSTICAS ROMÂNTICAS	27
2 CONHECENDO CHICO BUARQUE	30
2.2 LIRISMO EM CHICO BUARQUE	37
2.3 DELIMITANDO O CONTEXTO POLÍTICO	42
3. MASCULINO E FEMININO: UMA CONVENÇÃO SOCIAL	51
CONCLUSÃO	66
REFERÊNCIAS	67
APÊNDICES	71

INTRODUÇÃO

O gênero é algo histórico e socialmente constituído, mas essa idéia vem se tornando cada vez mais fluida e o “*homem*” passa a assumir, de forma recorrente, o dito “*comportamento feminino*”, apresentando a fluidez que o estudo de gênero denota. Chico Buarque é o compositor brasileiro que desde a década de 70 vem (des)conectando a binaridade *homem/mulher* em suas canções. Ele passa a emprestar suas canções para dar voz às *mulheres* e, ao mesmo tempo, potencializar e vitalizar suas narrativas de vida. Segundo Mello (2003, p.49, in revista Cult): “*Na obra musical de Chico Buarque, o poeta sentimental tem menos espaço que o poeta objetivo, aquele que encontra sua poética ao dar a voz para personagens pinçados na vida brasileira*” e onde tais *mulheres*, personagens por ele concebidas, deixam de ser caracterizadas pelo rótulo da idealização da mulher, lembrando os resquícios do Romantismo na Literatura Brasileira e as composições de Noel Rosa e Lamartine Babo, Tom Jobim e Vinícius de Moraes, Roberto Carlos e Erasmo Carlos e, por último, Caetano Veloso, já que essas *mulheres* buarquianas passam a serem vistas por outro ângulo: como *mulheres* revestidas de pleno poder de fala.

No entanto, essa não idealização das mulheres de Chico Buarque não vem apenas se contrapor aos ideais desses compositores, mas demonstrar que ao se escrever como “*sexo frágil*” se constituiu, para ele, em uma “*zona de escape*” diante dos cânones do período ditatorial iniciado em 1964. De alguma forma, a censura da época deve ter percebido os conteúdos de tais canções apenas pelo ângulo de que elas, as personagens buarquianas, eram criaturas inofensivas ao sistema político, já que as mesmas caracterizam o rótulo do “*sexo frágil*” e, ao mesmo tempo, essa censura deva ter enxergado que essa temática comportamental, dita *feminina*, não ultrajasse a idéia do poder concebido pelos ditadores e de que isso não gerasse alguma ofensa à pátria em sua plenitude, pois o que a censura sempre quer é exercer plenamente a desarticulação política de uma sociedade, já que tal compositor relatava apenas o prazer corporal exercido por tais prostitutas por ele constituídas em canções consagradas pelo público buarquiano.

Sendo vistas por outro ângulo, era isso que Chico Buarque estava propondo, deixar perceber que esses fatos sempre ocorreram aos olhos da sociedade brasileira desde há muito tempo e que ironicamente era essa a sua proposta de denúncia de cunho social: a venda corporal da *mulher* pela falta de oportunidade em exercer cargos de posição em destaque

social, já que os ditadores eram “*homens*” e não caberia à “*mulher*” exercer tais destaques sociais e ou pela falta de algum salário que as fizessem viver razoavelmente para se manter com alguma dignidade.

Como um dos pontos fundamentais desta pesquisa é a análise de algumas canções populares vista pelo prisma buarquiano e de outros compositores, é que se achou relevante discorrer algumas linhas organizadas em três capítulos.

Em um primeiro capítulo, falar-se-á sobre a história da canção popular no Brasil, haja vista sua relevância para a compreensão da dimensão alcançada pela obra musical de Chico Buarque, analisando a idealização da mulher em algumas canções como: *Menina dos meus olhos*, *Garota de Ipanema*, *Gatinha Manhosa* e *Baby*, concebida por outros compositores brasileiros.

Em um segundo capítulo será avaliada a trajetória comportamental de Chico Buarque, abordando exclusivamente sua individualidade: em um subtópico, o lirismo poético relacionado às suas canções; e em outro subtópico, seu engajamento político no contexto social em que o mesmo produziu essas canções em que será analisada a canção *Terezinha* pelo ângulo da ambigüidade textual, demonstrando que o compositor queria dizer outra coisa de uma forma metafórica, analisando essa possibilidade pela estrutura irônica da escrita apresentada nesta canção.

Em um último capítulo, será abordada a concepção de gênero, tentando desconectar a binaridade *masculino* versus *feminino* interligando as canções buarquianas de cunho *feminista*, já que as mesmas apontam uma indeterminação textual ponderada pela teoria *Queer*. Isso evidencia um ponto de diferença entre essa dissertação e outros trabalhos já feitos a respeito do já referido tema como o de Adélia Bezerra de Menezes e o de Maria Helena Sansão Fontes, que abordam o *feminino* nas composições de Chico Buarque sem fazer nenhuma menção a tal teoria por hora abordada.

As canções buarquianas apresentam pontos que reafirmam o que prisma a teoria *Queer*. Tal teoria se propõe em estabelecer uma concepção de vida que vai além das normas veiculadas e pré-estabelecidas socialmente. Ser *homem* ou *mulher* é conceber uma simples identidade, ser *queer* é romper com as binaridades e consagrar uma indeterminação textual que é um dos pontos que marcam a concepção das canções buarquianas. Os sujeitos *queer* surgem da reflexão, da análise crítica e da desconstrução de autores pós-estruturalistas.

Esses teóricos discutem e desmistificam a hegemonia do *masculino* em relação ao *feminino*, a qual sempre se baseou em preceitos oriundos de uma visão patriarcal de uma

corrente másculo, centrada na relação de produção e reprodução, já que tais princípios insistem em manter a noção de sujeito que é criada através de discursos da linguagem e da cultura, pois o ponto chave dos ativistas *queer* está em virar ao avesso as práticas de normalização dos sujeitos em questão. A respeito da teoria *queer*, Silva reafirma que: “(...) ela quer questionar os processos institucionais e discursivos, as estruturas de significação que definem, antes de mais nada, o que é correto e o que é incorreto, o que é moral e o que é imoral, o que é normal e o que é anormal”. (2002, p.108).

E é baseado nas premissas desses teóricos denominados pós-estruturalistas que se norteia toda a teoria que iremos abordar nesta pesquisa onde se analisa as idéias de gênero apresentada por Butler (2003, p.24) que afirma:

Quando o *status* construído do gênero é teorizado como radicalmente independente do sexo, o próprio gênero se torna um artifício flutuante, com a consequência de que *homem* e *masculino* podem, com igual facilidade significar tanto um corpo feminino como um masculino e *mulher* e *feminino*, tanto um corpo masculino como feminino.

Sendo assim, o comportamento dado às *mulheres*, em particular, as prostitutas constituídas nessas canções, dá margem para se perceber que a “*mulher*” em plena década de 70 pôde, nas canções e concepções buarquianas, falar de sexo e de prazer sem ser vista como leviana e ela, dessa forma, passa a exercer comportamentos ditos e consagrados como *masculinos*. Essas tais canções passam a apresentar uma ambigüidade textual, que é a proposta apresentada pela teoria *Queer*. Afinal, as “*mulheres*”, em Chico Buarque, exercem comportamentos ditos *masculinos* e *femininos* apresentando tal ambigüidade apontando a fluidez da concepção de gênero.

1. A CANÇÃO NO BRASIL: DA CONSOLIDAÇÃO AO TROPICALISMO

A canção ganha espaço devido à possibilidade da palavra oral predominar sobre a palavra escrita. Sabe-se que a canção limita-se a um pequeno texto em que às vezes cabem rimas que relatam ou não fatos do cotidiano ou fatos relacionados à história do Brasil de uma forma sucinta, além de diversos outros tipos de abordagens. A popularidade da canção se estendeu bastante no Brasil, devido ser o mesmo um país de poucos leitores, é natural que as pessoas comuns encontrem na fórmula da canção o resumo de tudo aquilo que se pronuncia ou se silencia no âmbito social. É por isso que Meneses (2006, p.93) enfatiza que o acesso à poesia na geração contemporânea se faz por meio da canção popular, demonstrando a recuperação de uma tradição na qual a lírica se constituía de uma poesia que era cantada ao som de instrumentos musicais.

O período de colonização brasileira coincide com o nascimento da música no Brasil lembrando os cantos dos padres jesuítas e dos batuques indígenas que aqui se manifestavam culturalmente. Pode-se até arriscar em dizer que esse período foi a pré-história da música popular brasileira. Com o seu surgimento no século XVI, reafirmado com o canto dos jesuítas e o batuque dos indígenas, a música popular brasileira só veio a tomar corpo no século XVIII com o surgimento e a consolidação da modinha e do lundu. Nessa época, a dicotomia ‘popular’ e ‘erudito’ surgia mais em função das próprias tensões sociais e culturais que propriamente do gosto coletivo em relação às formas musicais Napolitano (2005, p.14).

De acordo com Napolitano (2005, p.40); “A modinha trazia a marca da melancolia e uma certa pretensão erudita na interpretação e nas letras, sobretudo na sua forma clássica, adquirida ao longo do II Império.” Essa modalidade musical surge em fins do século XVIII que derivava da moda portuguesa e possuía um cunho amoroso e sentimental. Domingos Caldas Barbosa foi um mestiço brasileiro que misturou à modinha um pouco de lundu e também introduziu à língua portuguesa um vocabulário mestiço na época do Brasil-colônia. Por isso, esse gênero musical virou quase obrigatoriedade nos salões da corte e ao lado do branqueado tornou-se mais aceito a partir dos anos de 1830. Napolitano (2005, p.41).

Outro gênero musical, o lundu, também conhecido como a dança africana de meneios licenciosos e indecentes, chegou ao Brasil através dos escravos e foi se transformando aos poucos em canção e em dança de salão. O que diferencia o lundu-canção

do lundu era o ritmo, que tinha não só um andamento bem mais rápido como também um ritmo mais acelerado o lundu-canção e um jogo corporal bem mais sensual que a modinha.

Mas apesar das diferenças, a modinha e o lundu, estilos musicais do Brasil-colônia, um de origem européia e o outro de origem africana, se entrelaçaram nas mais diversas formas durante o Brasil-império. Com o passar dos tempos, o resultado desse entrecruzamento de estilos musicais deixou marcas no longínquo percurso da música brasileira até os tempos atuais. Como já ganharam popularidade na sociedade brasileira de 1830, o lundu-canção e o lundu-dança de salão conseguiram se sobressair entre os estilos recém chegados ao Brasil, como a febre das polcas, valsas, *schottish* e *habaneras*, que tomaram conta da sociedade brasileira a partir de 1840, ao gosto e ao modo brasileiro de se tocar esses ritmos.

Deve-se perceber que durante o século XX, a canção brasileira ganhou espaço e deu acesso de público aos artistas, músicos e poetas. Essa tal diversidade passou a ser ocupada por diversas misturas e transformações no cenário musical do país. Conforme afirma Napolitano (2005, p.44), “De todos estes encontros culturais e da mistura musical resultante, surgirão os gêneros modernos de música brasileira: a polca-lundu, o tango brasileiro, o choro e o maxixe, base da vida musical do século XX”. Com o passar dos anos a modinha passa a representar uma espécie de berço da canção brasileira, sendo que sua característica maior seria o tema do amor, além da oralidade que lhe é peculiar. O caráter oral de nossa sociedade foi resgatado pela consolidação da modinha que desempenhava essa poética clássica da oralidade.

Na época do Romantismo na Literatura Brasileira, a poesia não pôde prescindir da música: Castro Alves, Gonçalves Dias e Fagundes Varela, entre outros, elaboravam seus poemas para serem divulgados através de serestas. A seresta era conhecida por ter parentesco com a modinha que se caracterizava pelo seu cunho sentimental e sua divulgação sempre se dava à noite. Os trovadores e menestrelis da Idade Média, que eram especialistas em apresentar canções amorosas nos palácios ou em praça pública, são comparados aqui aos seresteiros.

Além das serestas, dos lundus e da modinha surge uma série de outros ritmos musicais que agrupados recebem a denominação de “samba”, herança dos batuques africanos vindos de além-mar que se destaca ganhando popularidade. Com o negro ‘livre’ e morando na cidade, o mesmo pôde divulgar esse ritmo cadenciado denominado samba que em sua vertente artística musical está impregnado de características do samba tocado pelos negros nas

senzalas e nos terreiros das casas grandes. Com o passar dos tempos, impõe-se novas características a esse samba – o samba urbano- formava-se a batucada. É o apogeu do samba que se torna uma especificidade no cenário nacional no momento em que a música popular e o ideal de nacionalidade passam a redefinir toda a produção cultural e artística. Segundo Napolitano (2005,p.50):

Ao longo dos anos 20, o ‘samba’ oscilava entre a estruturação rítmica do maxixe e da marcha. A polêmica entre Donga e Ismael Silva, na definição do que seria e do que não seria samba, revela o quanto o gênero não nasceu estruturalmente definido, sendo constituído e ressignificado à medida em que novas performances e espaços musicais assim o exigiam.

Durante os anos vinte, com o surgimento do teatro de revista, a música ganha um novo espaço e o público aumenta cada vez mais. As revistas, por sua vez, faziam a combinação entre teatro e revista e se dirigia a um público que desejava apenas diversão. O teatro de revista foi uma espécie de propaganda para os músicos e compositores da época, onde os mesmos podiam apresentar suas composições ao ritmo estilizado para que a letra da canção se aproximasse mais, do lundu, da polca, do maxixe ou em especial do mais recente estilo musical “o samba”.

No início do século passado, com o aparecimento da canção popular brasileira, alguns fatores determinaram como esse estilo musical passou a ser visto sob o ângulo do carnaval carioca, do samba e do surgimento do gramofone, fatores que popularizaram a canção junto aos admiradores da Música Popular Brasileira (MPB) que estava despontando no cenário musical brasileiro. Percebeu-se que essa canção popular está ligada ao movimento de urbanização e ao surgimento de classes populares. Com isso, o interesse por uma música que prisme pela rotina e a cultura urbana devido a fatores sociais e econômicos. A canção popular cantada se firma no gosto das modernas camadas urbanas, mesmo bravamente combatida pelos críticos mais exigentes da época. A canção popular, como já foi dito anteriormente, predominou sobre a língua escrita, elevando a língua falada a um patamar de privilégios que ela mesma pode desfrutar com a evolução da Música Popular Brasileira.

Nos anos trinta, surge um novo veículo de divulgação para a música popular que é o rádio, o qual irá consolidar o auge da MPB, com o passar do tempo. O teatro de revista abre mão do seu apogeu para essa nova forma primordial para a divulgação dos cantores da época que surgiram com o advento do samba. É nessa época que o governo Getúlio Vargas cria várias estações de rádios as quais foram se organizando como empresas comerciais com o

intuito de que as mesmas passassem a ser mantidas pelos anúncios de publicidade. Suas programações básicas destinavam-se apenas ao entretenimento. Logo, seus primeiros programas musicais fizeram com que elas ganhassem cada vez mais público que não se ocupava mais em assistir às apresentações do teatro de revista e ao cinema. Com isso, a popularidade do rádio se consagra cada vez mais gerando assim o seu apogeu. Começara a “era do rádio”.

Com a divulgação das canções através do rádio surgem as primeiras gravações de discos, fazendo com que o número de cantores se expandisse e o de compositores aumentasse, tornando-os mais conhecidos do público. O “Show-business” da canção foi criado e a Música Popular Brasileira entrou em sua fase de ouro e muitos movimentos musicais surgem para reafirmar a relevância da música brasileira. O que se pode notar nesses movimentos musicais como os dos anos 30, Bossa Nova, Jovem Guarda e Tropicália, é a consolidação na estética de algumas de suas canções que prenunciam a idealização da mulher numa concepção romântica.

Havia um romantismo exarcebado que se refletia não só na produção literária dos poetas da era romântica como também nas canções de Noel Rosa e Lamartine Babo, que representavam o reflexo das canções dos anos 30. Isso não se encerra nesses dois compositores, pois outros compositores como Tom Jobim e Vinícius de Moraes, Roberto Carlos e Erasmo Carlos e por fim Caetano Veloso também deram sua parcela na concretização da idealização feminina que vem se contrapor à concepção do feminino nas composições buarquianas, já que Chico Buarque dá pleno poder de fala e de voz às mulheres na década de 70.

Procura-se, portanto, marcar essas épocas com alguns autores e suas composições que apresentam um discurso voltado para uma reafirmação dessa concepção de mulher idealizada.

Na década de 30, Noel Rosa produziu inúmeras canções, cuja marca registrada era a inteligência e o humor. A contemporaneidade em suas composições é bastante perceptível, a qual se pode comprovar nas entrelinhas de suas canções. Ele era um profundo observador da realidade. Noel Rosa passou a produzir musicalmente e isso coincidiu com o momento da redefinição da música popular feita aqui no Brasil. Tocando a vida para frente e levando com ele o seu violão, grande parceiro das músicas que compunha, ele era um boêmio da vida noturna. Segundo Domenico: (2003, p.109) “sua vida se resumia em tocar violão, não queria saber de estudar. Ele nunca soube lidar com essa situação”.

Juntamente com Noel Rosa, Lamartine Babo criou melodias e canções maravilhosas como resultado do seu espírito inventivo e altamente versátil apesar de ser um leigo em técnica musical, já em suas letras predominava o humor refinado e a irreverência ou uma visão estereotipada de mulher, como no caso da canção abaixo apresentada. Segundo Severiano(2008,p.131):

A maioria dos nossos compositores populares contemporâneos de Lamartine Babo fez marchas carnavalescas. Nenhum deles, porém, com a frequência e a eficácia de Braguinha, que dominou o gênero tão bem quanto Lamartine, podendo os dois serem considerados os consolidadores da marchinha.

Em 1937, com a implantação do Estado Novo, sua irreverência crítica-social impostas às marchinhas de carnaval fora proibida pelo então Presidente da República Getúlio Vargas. Sem a irreverência costumeira, suas marchinhas não tiveram mais o cunho de criticar a sociedade brasileira da época.

O modelo de mulher apresentado por Noel Rosa e Lamartine Babo ressalta o espírito romântico que sempre escapa do mundo real. A primeira canção abordada “*Menina dos meus olhos*”, que em si o título já alude o enxergar do poeta romântico. Os itens lexicais que marcam essas características românticas estão presentes nos versos “*A serra não precisa de luar*”, “*É iluminada pela luz do teu olhar*”, “*Teus olhos abusam do clarão*”, “*Um rasgo de luz teu olhar produziu*”. Esses versos aludem ao puro exagero, característico do poeta romântico em busca do perfeito, onde a inspiração individual é uma regra suprema. Lê-se agora toda a letra da canção.

MENINA DOS MEUS OLHOS

(Noel Rosa e Lamartine Babo)

*Menina dos olhos castanhos,
Que reside lá na serra,
Bem juntinhos de Deus...
Tu és a menina dos meus olhos,
Estou cego de saudades
Pelos olhos seus*

*A serra não precisa de luar,
É iluminada pela luz do teu olhar,
Até o próprio céu resolveu não brilhar
Pra não perder (pra quem?) pro teu olhar!*

*Teus olhos abusam do clarão
Parecem fogos dominando a multidão
Um rasgo de luz teu olhar produziu
Foi o olhar (de quem?) do meu Brasil*

Esse posicionamento de enxergar uma mulher perfeita e idealizada em Noel Rosa e Lamartine Babo se faz presente também em um importante movimento da música brasileira: a Bossa Nova.

O samba-canção, característico das composições de Noel Rosa, sempre foi simbolizado como um gênero musical mais vigente até meados da década de cinquenta. Logo após o fim da década de 50 e início da década de 60, surge no país um novo modelo econômico de desenvolvimento, que é o do período do governo Juscelino Kubstschek, entre 1956 e 1960, onde o desejo de modernização do país se dá com o crescimento da indústria automobilística, o processo de industrialização é credenciado no Brasil. Brasília é construída no planalto central, o crescimento demográfico nas grandes cidades é notável. Como consequência disso surge também o desejo de se modernizar a canção brasileira. A televisão inicia seu projeto de monopólio de comunicação da sociedade brasileira, assim o rádio cede espaço à televisão. Todo esse momento de mudanças e experimentações era propício para que se buscassem alternativas musicais que substituíssem ou mesmo expandissem os gêneros musicais em voga da época.

Nesse cenário surge, então, a Bossa Nova. Com o surgimento e, conseqüentemente, o lançamento do LP de João Gilberto denominado *Chega de Saudade*, a expressão Bossa Nova passa a ser usada pela primeira vez. Segundo Severiano (2008,p.330):

(...) o samba *Desafinado* (de Antônio Carlos Jobim e Newton Mendonça) só viria no disco seguinte de João Gilberto, o de nº 14426, lançado em fevereiro de 1959 e que trazia na outra face seu beguine ‘Ho-ba-la-lá’. Bem diferente do que ouvira até então em quase dois séculos de música popular brasileira, esta gravação já mostrava tudo o que a bossa nova oferecia de inovador e revolucionário: a melodia moderna, requintada, sem prejuízo da simplicidade, a harmonia audaciosa, repleta de acordes alterados (ou seja, que utilizavam combinações de notas estranhas à harmonia tradicional), a letra alegre, sintética despojada, o canto intimista, livre de vibratos e, sobretudo, um extraordinário jogo rítmico entre a voz do cantor, o violão e a bateria, numa polirritmia que ressaltava o balanço da canção.

A expressão [Bossa Nova] tinha a pretensão apenas de indicar o modo diferente de um grupo de jovens músicos da classe média-alta do Rio de Janeiro tocar, compor, cantar. Essa nova proposta musical viria para combater o ‘mau gosto’ das músicas da *Era do rádio*. Quanto a seu aspecto melódico, a Bossa Nova veio para harmonizar o samba e o jazz, optando pelos acordes alterados em grande quantidade e deixando para trás o uso de “acordes dissonantes” que criou novos dedilhados ou novas sugestões instrumentais, possibilitando o enriquecimento e a incursão da melodia por outras tonalidades. Desenvolveu-se de maneira diferenciada a estrutura rítmica que deixou de ser simétrica e passou a ter estrutura própria e totalmente independente do canto. O resultado dessa mudança foi uma música que se voltou muito mais à audição que ao espetáculo. Sendo assim, a figura do compositor ficou bem mais perceptível, uma vez que, de acordo com essa nova proposta musical, eles mesmos – os compositores- poderiam cantar suas canções, já que o movimento bossanovista dispensava a potência vocal, aquilo que se denominava de “vozeirão”. Segundo Severiano: (2008, p.330): “Mas, além de nomear um gênero musical, ou melhor, um tipo de samba, a bossa nova é principalmente, como o choro, um estilo, uma maneira de tocar, harmonizar ou cantar qualquer composição”.

E de acordo com Tatit (2004, p.49):

A bossa nova de João Gilberto neutralizou as técnicas persuasivas do samba-canção, reduzindo o campo de inflexão vocal em proveito das formas temáticas, mais percussivas, de condição melódica.(...) Neutralizou o efeito de batucada que, por trás da harmonia, configurava o gênero samba em boa parte das canções dos anos trinta e quarenta, eliminando a marcação do tempo forte na batida do violão.

A Bossa Nova, além de expressar uma estrutura melódica bem mais sofisticada e bem mais elaborada, conseguiu internacionalizar a Música Popular Brasileira. Nem tudo na Bossa Nova obedeceu a um padrão melódico e as letras elaboradas passaram a obedecer a um requinte na escrita. Alguns compositores chegaram a elaborar, em suas canções, temas propositalmente banais em composições cujas letras são apenas um sugestivo jogo de palavras

e que não querem expressar nada além do que diz a própria letra como é o caso das canções *O barquinho* (Ronaldo Bôscoli e Roberto Menescal) e *Maria Ninguém* (Carlos Lyra).

A Bossa Nova era a batida diferente do violão, diferentes harmonias, novos ritmos, poesia mais simples, poesia diferente nas letras, cantores diferentes. Não seria melhor nem pior, seria diferente de tudo que já apareceu na música popular brasileira, um estilo mais refinado, mais alegre, mais otimista. Não chega a ser um gênero musical, mas é o tratamento que se dá a uma canção em termos de ritmo e de batida. Era uma batida que simplificava o samba, o ritmo constante parecia brincar com a harmonia do jeito que quisesse.

Um dos expoentes, consagrado mundialmente como uma grande expressão da Música Popular Brasileira, foi Antônio Carlos Brasileiro Jobim. A respeito de Tom Jobim, Severiano (2008, p.340) afirma ser:

Um talento extraordinário e uma personalidade formada por influências que iam dos clássicos e dos impressionistas e grandes figuras da música brasileira – especialmente Villa Lobos- e norte-americana, situam o compositor Tom Jobim alguns pontos acima de seus colegas de geração. Essa superioridade pode ser apreciada na qualidade de suas melodias, finamente elaboradas, muitas das quais seguidoras de caminhos inusitados, e na ousadia de suas harmonizações, cheias de resoluções inesperadas, reveladoras de sua formação erudita”.

Outro compositor que se destacou no período da Bossa Nova foi Marcus Vinícius da Cruz de Melo Moraes ou, simplesmente, Vinícius de Moraes que juntamente com Tom Jobim compuseram algumas canções no período em que a Bossa Nova se consagrava. Conforme Perrone (2008, p.43):

O relacionamento entre a música popular e a literatura no Brasil contemporâneo tem suas raízes na Bossa Nova. Três aspectos de ascensão (1958) e evolução desta vertente são especialmente pertinentes ao estudo da relação música-poesia: a carreira musical de Vinícius de Moraes, o surgimento de *Violão de rua* (1962) e de composições nacionalistas juntamente com a poesia de cunho social, e a instituição dos festivais de música popular em 1965.

Uma das características principais da obra de Vinícius de Moraes eram os poemas que se expressavam falando de mistério, paixão e morte. Para muitos poetas consagrados da Literatura Brasileira como Carlos Drummond de Andrade, Vinícius era considerado o único dos compositores musicais brasileiros que levava uma vida de poeta, devido suas canções ter algumas co-relações com seus poemas no que se refere ao seu modo de escrita. Seu maior sucesso foi *Garota de Ipanema*, composta em parceria com Tom Jobim, a qual mostra

também um tipo característico de mulher idealizada romanticamente, onde apresenta expressões lexicais que frisam esse mesmo exagero romântico, visto em outras canções. Os itens lexicais que justificam o ideal romântico são: “*Olha que coisa mais linda*”, “*Moça do corpo dourado do sol de Ipanema*”, “*O seu balançado é mais que um poema*”. O teor descritivo de mulher idealizada, exemplificado nessa canção vem reafirmar o enxergar concebido pelo poeta romântico. Lê-se agora toda a letra da canção

GAROTA DE IPANEMA

(Antônio Carlos Jobim/Vinícius de Moraes)

*Olha que coisa mais linda
 Mais cheia de graça
 É ela menina
 Que vem e que passa
 Num doce balanço, a caminho do mar
 Moça do corpo dourado
 Do sol de Ipanema
 O seu balançado
 É mais que um poema
 É a coisa mais linda
 Que eu já vi passar
 Ah! Por que estou tão sozinho
 Ah! Por que tudo é tão triste
 Ah! A beleza que existe
 A beleza que não é só minha
 Que também passa sozinha
 Ah! Se ela soubesse
 Que quando ela passa
 O mundo sorrindo se enche de graça
 E fica mais lindo
 Por causa do amor*

Concomitantemente ao período áureo da Bossa Nova, outro movimento musical surge no Brasil: a *Jovem Guarda*. Nora Ney, com sua interpretação da canção “*Rock Around the clock*”, mostra sua intimidade com o inglês e faz com que o rock brasileiro desponte, é dado o primeiro passo para a incursão do novo estilo musical brasileiro que começa a despontar no Brasil. A música nacional, então, passa a incorporar a estética do *pop*. Com o passar dos tempos, se dá uma nova estética musical no Brasil que é o movimento músico-cultural que ficou denominado como *Jovem Guarda*, esse fenômeno se deu devido à “mesclagem” da música direcionada a uma classe econômica e culturalmente menos elitizada, onde o que predominou foi o aspecto do comercial sobre o artístico devido também à nascente e ampla divulgação da mídia na televisão brasileira.

Em seu início, a *Jovem Guarda* contava com o apoio de dois grandes ídolos de massa Roberto Carlos e Ronnie Von. Os mesmos possuíam isoladamente um programa de televisão, onde disputavam popularidade e audiência. As concepções das canções continham idéias simples, apontando temas como namoros que se rompem, divertimentos vesperais aos domingos, além de apresentar algumas gírias comuns na época como ‘*Belisketch*’ e ‘*Brasa mora*’ e que na maioria das vezes algumas canções eram pura versões ou quase traduções de sucessos estrangeiros em especial os grandes sucessos norte-americanos.

Em 1958 surgem novos ídolos do rock que apontava no Brasil. O rock começou a deixar de ser visto como uma dança estranha e de ser motivo de quebra-quebra nos cinemas devido ao ritmo frenético desse estilo musical disseminado pelos filmes estrangeiros, em especial os americanos. Programas de TV sugeriram com a finalidade de propagar o novo estilo musical, lançando ao ritmo do rock os primeiros sucessos em português, a partir desse instante, o rock feito nos trópicos não seria mais ignorado.

É como diziam os precursores do rock brasileiro Roberto e Erasmo Carlos na canção “*Jovens tardes de domingo*” de autoria deles que retrata esse período áureo do rock in Brazil: “(...)Canções usavam formas simples pra falar de amor/carrões e gente numa festa de sorriso e cor/ (...)hoje os meus domingos são doces recordações/daquelas tardes de guitarras, sonhos e emoções/ o que foi felicidade me mata agora de saudade/ velhos tempos, belos dias.” Essa canção retrata de uma forma bem peculiar os fatos e acontecimentos que ocorreram nos saudosos domingos em que jovens brasileiros decantavam os primórdios do rock nacional. Segundo Severiano (2008, p.399):

O programa ‘Jovem Guarda’ nasceu da conjunção de três fatores: a necessidade da TV Record de preencher suas tardes de domingo, esvaziadas em agosto de 1955 pela proibição das transmissões ao vivo das partidas de futebol; a decisão do publicitário Carlito Maia, sócio da agência Magaldi, Maia & Prospero (MM&P), de criar e explorar ídolos populares de consumo; e a disponibilidade na praça de um jovem cantor, talentoso e ambicioso, com a carreira em ascensão. Assumindo todo o ônus do projeto, a MM&P contratou então Roberto, Erasmo e Wanderléia – os cantores-apresentadores do programa(...).

Depois que tanta gente passou a produzir a música jovem, foi inevitável que no ano de 1959 as rádios, TVs, revistas, gravadoras e o próprio cinema passassem a divulgar cada vez mais abrindo espaço para o mais novo estilo musical aqui no Brasil. Certas rejeições aos jovens topetudos foram inevitáveis, especialmente no período em que a Bossa Nova se firmava entre os anos de 1958 e 1962.

Roberto Carlos torna-se amigo e parceiro musical de Erasmo (Carlos) Esteves, que possuía uma vasta coleção de letras escritas e ainda não musicadas. Os mesmos tinham uma notável afinidade musical, logo diferenças e semelhanças os aproximaram e, com o passar do tempo, passou a ser seu principal parceiro musical.

Roberto Carlos em parceria com Erasmo compõe a canção “*Gatinha manhosa*”, o próprio título dessa canção já faz uma alusão a um tipo característico de uma mulher “ideal” para a juventude da Jovem Guarda, a mulher que “*almeja*” a busca de carinho e atenção do seu amado, uma visão de mulher concebida por tais compositores, os versos: “*Falar comigo, dengosa assim// briga pra depois, ganhar mil carinhos de mim*”, “*Eu sei que na verdade// carinho você quer ganhar*” marcam a conceituação dessa mulher que deseja receber mais atenção do seu namorado de forma a usar suas táticas para merecer mais dedicação. Lê-se agora toda a letra da canção.

GATINHA MANHOSA

(Roberto Carlos e Erasmo Carlos)

*Meu bem
Já não precisa
Falar comigo
Dengosa assim
Briga, para depois*

Ganhar mil carinhos de mim

Se eu aumento a voz

Você faz beicinho

E chora baixinho

E diz que a emoção

Dói seu coração

Já, não acredito

Se você chora

Dizendo me amar

Eu sei que na verdade

Carinhos você quer ganhar

Um dia gatinha manhosa

Eu prendo você

No meu coração

Quero ver você

Fazer manha então

Preso no meu coração

Quero ver você

Entre os anos de 1959 e 1961, a música brasileira passou por uma fase de revolução devido à Bossa Nova. Até 1965 esse movimento musical se manteve, mas devido à ditadura militar imposta em 1964, os festivais de Música Popular Brasileira aproximaram a temática musical do cenário político. Do ponto de vista de suas estruturas, as canções *Disparada* (1966) (Geraldo Vandré e Théo de Barros) e *Arrastão* (1965) (Edu Lobo e Vinicius de Moraes) representaram para a época um marco, porque as formas de suas estruturas não tinham nenhum vínculo com a Bossa Nova e eram totalmente diferentes do que se fazia antes em termos de canção.

Em 1966, não havia o menor sinal do que poderia surgir no cenário musical brasileiro, havia um fosso entre a *Bossa Nova* e *Jovem Guarda*. Entre o público isso ficava notório: a *Bossa Nova* era ouvida por universitários e a *Jovem Guarda* por adolescentes e colegiais, basicamente.

Surge nesse cenário a Tropicália, que veio à tona por intermédio de alguns jovens que com uma linguagem musical e verbal feriam, na época, os padrões convencionais. Esse

movimento unia elementos da cultura nacional com procedimentos estéticos de vanguarda, realçando um Brasil de cortes e injustiças, combatendo um nacionalismo ingênuo. Suas canções tinham arranjos inusitados que misturavam ritmos brasileiros às guitarras elétricas sendo a Música Popular Brasileira a maior expressão desse movimento que deglutia ao mesmo tempo os Beatles e suas guitarras, João Gilberto e Luiz Gonzaga. Segundo Favaretto (2000, p.121):

O contexto é articulado nas produções tropicalistas através da justaposição de diversos discursos que o tomam por referência, constituindo um conjunto multifacetado, plurissignificante, avesso tanto à totalização histórica quanto à definição de um determinado estilo artístico. O trabalho dos tropicalistas figurou-se como desarticulação das ideologias, que na arte e na cultura visavam interpretar a realidade nacional.

E de acordo com Tatit (2004, p.57):

O tropicalismo identificou e prestigiou os traços da cultura brasileira que emanavam das manifestações habitualmente recalçadas ou rejeitadas pelos grupos de demarcação. Transitou pelo rock internacional, pelo, iê,iê,iê local, pelo 'brega', pelo experimentalismo músico-literário, pelo folclore e *solidificou* esse ajuntamento com a imagem da 'geléia geral brasileira.

Com o rumo que lhe deu *status* de movimento mais do que apenas como uma moda de uma época devido ao tamanho do sucesso que causou com o surgimento do Tropicalismo. Esse movimento nunca foi o mesmo. Gilberto Gil e Caetano Veloso, precursores do tropicalismo, buscavam apenas novas estéticas e posturas políticas.

Com o sucesso de *Domingo no parque (Gilberto Gil)* e *Alegria, alegria (Caetano Veloso)* deu-se o início do tropicalismo no III festival de Música Popular Brasileira, da TV Record, em 1967. Embora ainda não houvesse consciência de movimento, mas a renovação estética da canção já dava seus primeiros passos. O LP *Panis et circensis* é lançado em 1968 e contava com a participação de Caetano Veloso, Gilberto Gil, Gal Costa, Nara Leão e os Mutantes, como intérpretes, e com Rogério Duprat, com seus arranjos e regência. Segundo Caetano (1997, p.272), “Suponho que fui eu a decidir que devíamos fazer um disco-manifesto, um disco coletivo que explicitasse o caráter de movimento do nosso trabalho”. Deve-se considerar que o movimento tropicalista teve sua repercussão na produção da Música Popular Brasileira até os dias atuais já que teve pouca duração e produção um pouco reduzida, embora tal movimento fosse considerado como dessacralizador ressaltando que se deu sua

participação em outras formas de expressão artística, além da música popular como nas artes plásticas, no cinema, no teatro, na televisão e nos jornais.

O movimento do Tropicalismo realmente invadiu a cena brasileira quando Caetano Veloso se apresentava em público com roupas extravagantes, defendendo sua canção *É proibido proibir*, e foi vaiado. Ao mesmo tempo, ele fez um discurso e decidiu que se retiraria do festival junto com Gilberto Gil já que os mesmos defendiam uma questão de ordem. Foi a partir desse momento que o Brasil passou a falar em uma nova estética. No mesmo ano, Gal Costa e Tom Zé se exibiam de uma forma ainda não vista, com figurino tipicamente tropicalista para defender as canções *Divino Maravilhoso* (Caetano Veloso e Gilberto Gil) e *São, São Paulo, Meu Amor*, (Tom Zé) respectivamente no IV festival da Record.

Segundo Favaretto (2000, p.127/128):

Como toda experiência artística radical, o Tropicalismo não poderia deixar de investir contra a ordem social estabelecida, embora sem se restringir às tarefas revolucionárias. O seu trabalho foi especificamente artístico. Mas a política não estava ausente, ao responder à situação decorrente ao golpe de 64, inclusive. (...) o Tropicalismo instaurou uma forma de canção que até então não tinha sido praticada no Brasil. Ao invés de expressar a realidade, desmonta a idéia mesmo de realidade brasileira e de seus tipos característicos.

E ainda conforme Perrone (2008, p.97):

A canção 'Tropicália' (1968) iniciou e caracterizou o tropicalismo, que, apesar de pouco tempo de vida, foi um movimento cultural de suma importância: propôs uma revisão crítica da cultura brasileira através da canção e ampliou de forma irresistível os horizontes da Música Popular Brasileira.

É pouco provável que se fale de Tropicalismo e de alegoria tropicalista sem se referir ao modo de participação que os tropicalistas tiveram como o seu modo de construir, como seu modo de formar, sem evidentemente nos referirmos a um elemento fundamental da idéia tropicalista: a relação que eles tiveram com o mercado e sempre relacionando o lugar social da canção.

Caetano Veloso, com a canção *Baby*, nos versos: “*Você precisa aprender o que eu sei*”, “*Vivemos na melhor cidade*” e “*Você precisa aprender inglês*”, faz também, como os outros compositores, uma alusão à mulher “ideal”, uma mulher que precisa *saber* e este conhecimento é aquilo que a iguala ao homem e a insere no mundo, esse conhecimento é necessário para que a mulher saia da casa e torne-se um sujeito social, veja os versos: “*Você precisa tomar um sorvete//na lanchonete, andar com a gente*”. Esse último verso: “*Leia na*

minha camisa//Baby, I love you” pode ser uma referência, sem xenofobia, dos tropicalistas à recorrente incorporação de vocábulos estrangeiros pela influência do *pop* na música nacional. Entendendo-se o termo *pop* como música acessível e comercial. A respeito da canção *Baby*, Caetano (1997, p.273) afirma:

Bethânia tinha me encomendado uma canção para qual ela já tinha o título e grande parte da idéia da letra: “*Baby*”, ela queria que a canção se chamasse. E fazia questão de que nela fosse feita referência a uma *T-shirt* em que se podia ler, em inglês, a frase “*I Love you*”. Ela dizia mesmo que a canção tinha que terminar dizendo: “*Leia na minha camisa, baby, I love you*”. Era um modo de comentar, com amor e humor, a presença de expressões inglesas nas canções ouvidas – e nas roupas usadas – pelas pessoas comum”.

Lê-se agora toda a letra da canção.

BABY

(Caetano Veloso)

*Você precisa saber da piscina
Da margarina, da Carolina, da gasolina
Você precisa saber de mim
Baby, Baby
Eu sei que é assim
Você, precisa tomar um sorvete
Na lanchonete, andar com a gente
Me ver de perto
Ouvir aquela canção do Roberto
Baby, baby
Há quanto tempo
Você precisa aprender inglês
Precisa aprender o que eu sei
E o que eu não sei mais
E o que eu não sei mais
Não sei, comigo vai tudo azul
Contigo vai tudo em paz
Vivemos na melhor cidade*

Da América do Sul

Você precisa

Você precisa

Você precisa

Não sei

Leia na minha camisa

Baby, baby

I Love you

1.1 ANÁLISE DAS CARACTERÍSTICAS ROMÂNTICAS

Nas canções por ora abordadas encontram-se vestígios e resquícios de idéias características do que se denominou como Literatura Romântica que se distingue por uma visão da poesia como conhecimento da realidade mais profunda intermediando a imaginação que resume a qualidade do espírito romântico. Esse estilo poético é constituído, primordialmente, de mitos e símbolos ressaltando o espírito romântico que sempre escapa do mundo real para um passado remoto ou lugares distantes e fantasiosos já que o poeta romântico procura idealizar a realidade e não reproduzi-la, necessitando compor essa fuga da realidade enxergando além da razão, privilegiando o enaltecimento de uma mulher idealizadamente bela e sábia, sempre se evadindo do mundo real e buscando na natureza o lugar da fonte de todas as coisas e de todo o lirismo.

Essas características da poesia romântica presente nessas composições vem se contrapor aos ideais de constituição poética buarquiana que não enaltece o “*corpo feminino*”, como no caso da canção buarquiana Folhetim e outras canções que serão analisadas mais adiante. Chico Buarque reveste a mulher de pleno poder de fala e discurso ao se conceber com as vozes daquelas que não conseguem dizer, que não tem voz, que são marginalizadas socialmente. O diálogo com o outro é a característica das canções buarquianas que priorizam a voz alheia e isso vem demonstrar que na temática do lirismo feminino ao descrever com tal eloquência o dito comportamento *feminino*, Chico Buarque foi pioneiro. Os outros compositores, por ora abordados, viam na figura feminina o perfil de mulher idealizada romanticamente para decantá-las em suas canções.

Ao contrário das mulheres de Noel Rosa, Tom Jobim, Roberto Carlos e Caetano Veloso que em si não têm voz, pois o eu-lírico teima em apenas enaltecer as qualidades corporais *femininas* das mulheres por eles descritas, Chico Buarque faz diferente. As mulheres de Chico recebem outro tratamento. Já não se vê o corpo feminino sob uma abordagem romântica como em “*Moça do corpo dourado do sol de Ipanema*” na canção Garota de Ipanema de Tom Jobim e Vinícius de Moraes. Agora o corpo passa a ter um poder que antes só era destinado aos homens. A mulher em Chico apresenta um comportamento que foge aos padrões de uma época, tipicamente de domínio *masculino*. É uma época em que ser diferente era assumir risco. Isso pode ser percebido na canção *Folhetim* quando a personagem – uma prostituta – descreve sua vida amorosa em seus pormenores.

Lê-se agora toda a letra da canção.

FOLHETIM

(Chico Buarque)

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

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

*E eu te farei as vontades
Direi meias verdades
Sempre à meia luz*

*E te farei vaidoso, supor
Que és o maior e que me possuis*

*Mas na manhã seguinte
Não conte até vinte
Te afasta de mim
Pois já não vales nada
És página virada
Descartada do meu folhetim*

A prostituta descrita por Chico Buarque nessa canção vem afirmar sua personalidade de mulher que usa o homem de forma a seduzi-lo com palavras sempre ditas a ele como em: “*Direi meias verdades sempre à meia luz*”; “*E te farei vaidoso supor*”. Ela é a mulher que exerce um certo poder na relação amorosa, nesse caso em correspondência ao sujeito masculino no momento em que ele está sendo o objeto do desejo: “*Que és o maior e que me possuis*”.

A prostituta ao amanhecer descarta seu amado, já que ela está disponível para outros homens, como se vê: “*Sou dessas mulheres que só dizem sim*”, a mesma não rejeita a possibilidade de ser amada por outros: “*Te afastas de mim*”, “*És página virada*”, “*Pois já não vales nada*”. Essa mulher buarquiana, revestida de um certo discurso feminino, vem reafirmar comportamentos sociais antes só concebidos para o homem, porque falar de vida amorosa com tanta presteza, prazeres sexuais e vida a dois, são comportamentos antes só concedidos aos homens.

2. CONHECENDO CHICO BUARQUE DE HOLANDA

Desde o momento em que Chico Buarque de Holanda despontou no cenário musical brasileiro tornou-se um dos muitos nomes consagrados na MPB, considerando o panorama artístico do país no qual ele estava inserido. Ele canta o Brasil e o brasileiro de uma forma única, revelando os costumes de um povo, seus ideais e, conseqüentemente, seu cotidiano.

Em se tratando do campo musical buarquiano ele nos revela uma junção implícita entre a melodia por ele concebida e a letra que apresenta um apuro lingüístico perceptível. Como conseqüências disso, rapidamente suas canções caem no gosto popular havendo logo uma identificação do público com seu cancionista.

Francisco Buarque de Holanda nasceu no Rio de Janeiro em 19 de junho de 1944. É filho do historiador paulista Sérgio Buarque de Holanda e de Maria Amélia Alvim Buarque de Holanda, que iniciou Chico no mundo melódico, já que ela era professora de piano. Com o passar do tempo, mudou-se para São Paulo, onde viveu parte de sua infância e adolescência. Na sua vida escolar, Chico Buarque chegou a publicar algumas crônicas de sua autoria no jornal de sua escola, o Colégio Santa Cruz. Ele foi um grande leitor de Oswald de Andrade e Guimarães Rosa, autores que despertaram o seu interesse pela escrita. Ingressou, através de vestibular, na faculdade de Arquitetura e Urbanismo da USP, mas não chegou a concluir o curso superior devido seu envolvimento com a música.

Com a composição da música para o poema dramático *Morte e Vida Severina* de João Cabral de Melo Neto, é dada a primeira participação de Chico Buarque no teatro, o ano era 1965. A peça teve a direção de Sidney Siqueira, exibida em São Paulo pelo grupo teatral da Universidade Católica (TUCA) e foi inevitável o já reconhecido sucesso do espetáculo dentro do Brasil e no exterior. Ainda em 1965, ele grava seu primeiro compacto com as canções *Pedro pedreiro* e *Sonho de um carnaval*. Em 1966, devido à apresentação desse espetáculo na França, a já referida peça foi consagrada com o prêmio de crítica e público no IV Festival de Teatro Universitário de Nancy.

A respeito dos Festivais de Música Popular Brasileira, Chico Buarque chegou à consagração pública com seu sucesso da época, a canção *A banda*, defendida por Nara Leão em 1966, no II Festival Internacional da Canção promovido pela Globo. Chico emplaca o terceiro lugar com a canção *Carolina* e no mesmo ano o terceiro lugar com a canção *Roda*

Viva no III Festival de Música Popular Brasileira promovido pela Record. Já a canção *Sabiá*, com a parceria de Tom Jobim, consagrou-os com o primeiro lugar no III Festival da Canção promovido pela Globo em 1968.

Chico Buarque, como compositor, registrou mais de 300 canções em seu repertório, com 35 discos gravados, ocupando um espaço privilegiado no cenário da MPB. Tudo isso fez com que críticos e professores universitários passassem a analisar suas canções e seus romances literários – *Fazenda Modelo*, *Estorvo*, *Benjamim e Budapeste* – sob a ótica de vários aspectos que vai do social ao político, histórico e literário.

É válido ressaltar que a mídia faz juz nomear certos letristas musicais brasileiros de poeta e Chico Buarque está nesse rol, alguns estudiosos de suas canções reforçam essa alcunha de poeta na qual ele foi nomeado. Adélia Bezerra de Menezes e Maria Helena Sansão Fontes são exemplos disso. Elas analisam a presença de um lirismo feminino nas canções buarquianas e no que tange à idéia de se considerar ou não que a canção popular tenha um teor literário já que as autoras não têm a menor pretensão em comparar a MPB e a Literatura em geral, sem a menor intenção de se atribuir juízos de valor de que suas canções tenham ou não um teor literário. Ao se considerar letra de música como obra literária, faz-se em vista da sua cumplicidade com a melodia e até mesmo pelo teor popular que assegura à canção uma aceitação aos temas da vida cotidiana do homem e de seus anseios existenciais. Segundo Meneses (2003, p. 54/55.):

[...] a palavra cantada apresenta uma dimensão mais sensorial: ela nos atinge; ainda mais do que a poesia, no nível dos sentidos.[...]É por isso que a música nos pega tão visceralmente: o ritmo tem seu paradigma na esfera orgânica, remete a algo visceral.[...]Aliás, a gente sabe que nos dias de hoje se lê pouca poesia, mas ela chega até as pessoas através da canção popular. Dessa maneira, a canção é veículo de poesia, sobretudo entre os jovens, que ouvem tanto ‘som.

É por isso que Chico Buarque, com sua popularidade, veio consolidar e expandir a já denominada MPB, e suas canções, ao longo do tempo, caíram no gosto popular, tornando-o um grande expoente da canção de sua geração. A produção musical no Brasil passa a ser vista como um ponto ideal para sua consolidação em forma de canção, fazendo fusões de múltiplas culturas existente no país, Chico Buarque é um desses compositores que se utiliza de várias facetas para elaborar seu cabedal de canções onde suas letras deixam de ser apenas cantadas e passam também a ser motivos de comentários valorativos em se tratando de seu apuro lingüístico e análises baseadas em critérios acadêmicos com seu respeitoso repertório musical, o mesmo atinge o ápice do reconhecimento desejado por qualquer cantor ainda muito jovem,

já que ele passa a expor inúmeras características e reflexões de vários *Chicos* ao mesmo tempo. Regina Zappa, sua biógrafa, percebe essa faceta de vários *Chicos* e afirma que:

Com o passar do tempo, vários Chicos foram ficando pelo caminho. O Chico que adentrava as madrugadas bebericando e conversando com os amigos nos bares, o Chico que tinha horror de pisar no palco de cara limpa, o Chico que rabiscava letras de música em guardanapos de papel, o Chico que não se cuidava. Permanece o Chico íntegro, ético, intuitivo, apaixonado por futebol, extremamente cuidadoso em seu trabalho e intransigente com sua privacidade. Com o amadurecimento, despontou o Chico mais sereno, menos ansioso, mais seguro no palco, mais requintado na criação, mais conhecedor dele próprio. (ZAPPA, 1999, p.11)

A música e a Literatura passam a exercer um papel fundamental na sociedade brasileira da época, essas duas formas de artes traduzem os anseios populares veiculando as utopias dessa sociedade. E nesse meio de compositores musicais e escritores romancistas, encontra-se Chico Buarque que se revela como um conhecedor dos anseios utópicos da sociedade brasileira. Quanto à produção musical buarquiana, Tatit diz que:

Plenamente consciente de que faz letras de canção e não poesia, no sentido literário do termo, Chico pôde se concentrar no exercício de extrair das insinuações melódicas o máximo rendimento verbal. Do mesmo modo, sendo um excelente melodista, indiferente às questões puramente musicais, pôde conceber contornos já em si sugestivos para o canto: melodias que pedem para dizer alguma coisa. (TATIT: 2002, p.234)

Com o passar dos anos, a música, no sentido de canção, passa a ser vista com outra perspectiva e isso mereceu a atenção do escritor Marcus Napolitano que em seu livro *História e Música – história cultural da Música Popular Brasileira (2005)* – diz que no Brasil há um espaço privilegiado não só para se ouvir música, mas também para se pensar a música. Essa manifestação cultural denominada canção é produto do século XX, e pode ser comprovada nos cursos universitários de graduação e pós-graduação onde nos fins dos anos 80 a canção passou a ser analisada em trabalhos acadêmicos. A partir desse momento, percebe-se o quanto a canção popular, em evidência a brasileira, contribui, oferecendo vestígios para se problematizar teorias e conceitos abordados exaustivamente na academia. Conceitos como marginalidade, exclusão, inclusão, produção de subjetividade, estigmatização e tantos outros que merecem destaque no momento em que se diz respeito às classes menos favorecidas no Brasil em termos sociais e econômicos já que existe uma enorme massa de cidadãos brasileiros que está inserida neste contexto, há tempos, sendo alvo das mais variadas teorizações e especulações a respeito de seu destino e, conseqüentemente, de sua vida.

Chico Buarque vem compondo canções com temáticas recorrentes em sua obra como essas, onde vidas “infelizes” são apresentadas por ele de uma maneira diferenciada daquelas que nos é ofertada pelo mercado do senso comum. São essas narrativas de vida que surgem de maneira plena, representando uma realidade. Essa “realidade” vem sendo retratada por Chico Buarque, há décadas, em inúmeras canções que fazem parte das suas peças teatrais como *Ópera do malandro*, *Calabar* e uma da trilha sonora do filme *Pra viver um grande amor*, que ele compôs grande parte das canções, uma em parceria com Tom Jobim e outras duas com Ruy Guerra. Essas canções não são textos isolados elas estão inseridas no contexto de tais peças teatrais. Conforme Perrone (2008, p.145):

As muitas canções que Chico compôs para peças teatrais são de suma importância no que diz respeito ao caráter literário de sua obra. Um texto musical torna-se literatura – no sentido estrito de arte verbal em forma impressa – se ele forma parte de uma peça publicada como obra dramática. As letras de Chico feitas para peça devem ser vistas primeiro na sua intratextualidade, isto é, como partes de uma estrutura literária global. Mas as composições destinadas à atuação teatral podem também funcionar como corpos independentes. De ambos os pontos de vista, a habilidade de Chico como poeta fica evidente.

Em entrevista à revista *Caros Amigos* nº 21 – Dezembro de 1998, Chico Buarque diz:

Quando você consegue atingir o feminino, com essa propriedade toda, é um estado de paixão, você está vivendo uma paixão, é você viver nesse estado constantemente? Chico Buarque: - Não a paixão você inventa. **Mas é a paixão pelo feminino, por uma mulher, você está apaixonado por essa mulher. É essa paixão assim ou não é?** Chico Buarque: Não a paixão você inventa. (...) Não necessariamente. Há uma coisa parecida com isso, mas não precisa ser real. São paixões que você inventa também. Você entra em um estado de paixão, como você falou, essa paixão não precisa estar aí.(...)A paixão começa a existir dentro da tua imaginação. Às vezes é a paixão pela coisa que você está fazendo. **Quando você compõe Ana de Amsterdã ou Bárbara, te vem uma figura concreta de personagem feminina, ou é uma coisa abstrata?** Chico Buarque: Aí vinha porque eram personagem de uma peça de teatro. Ana de Amsterdã e Bárbara existiam enquanto personagem na dramaturgia. As músicas surgiram depois. (1998, p.26).

Sua produção musical tem um caráter social, político e emocional já que a conciliação entre música e letra, em suas canções, tem uma relação de estrutura significativa e, como consequência desse processo, cada letra musical impregna em si tonalidades próprias que vão do encontro da estrutura musical que propõe cada canção com a inserção da palavra no contexto do ritmo musical, pois no que se concerne à música, à interpretação e à letra das canções de Chico Buarque é perceptível essa co-relação na tangência de sua obra musical.

Dentro do processo de composição, muitas vezes suas canções assumem uma dimensão onde é possível se perceber a imagem de experiências vivenciadas no decorrer do dia-a-dia. Dessa forma, evidentemente, tais canções passam a ser veículo de manifestação do seu pensamento em relação com a expressão de sensações, fato que vem configurar sua possível identificação com a população. É como se suas canções representassem parte da necessidade de se expressar de uma sociedade que já não podia se expressar por si mesma. Dessa forma, tais composições buarquianas estariam ligadas à vivência de emoções e a identificação delas com o público que as cantam e isso pode ter acontecido, principalmente, em decorrência do fato de que suas canções abordassem aspectos da vida cotidiana do cidadão comum, relatando histórias e sentimentos que se mostram compartilhados por diferentes pessoas, independentemente da formação social, econômica e cultural que por ventura elas venham a possuir ou não.

Isso é notório na obra musical de Chico Buarque, no que muitos críticos de música consideram a segunda fase, ser a que desponta a partir do início da década de 70 quando a ditadura vem acompanhada de repressão e censura. E seu engajamento político se dá como um movimento crítico e ideológico desde o primeiro momento em que ele desponta como compositor já no período inicial da ditadura.

Ele aponta com um novo conceito de ‘brasilidade’, aproximando cada vez mais o povo da luta por uma política democrática. Ele não se detém em retratar musicalmente a representação do Brasil pelas suas belezas naturais, onde sempre se revelava um teor ufanista como na canção de Ary Barroso “*Aquarela do Brasil*”, ou de repensá-lo através de categorias tão abstratas quanto ingênuas que não refletissem num ideal de liberdade. O que ele tentava representar era um Brasil de modo realista, quase antropológico.

Chico Buarque dá uma nova e ampla alteração na concepção inversa ao bom moço, pois era dessa forma que ele era visto antes de conceber sua peça teatral *Roda Viva* que foi o grande marco de mudança de visão na concepção do artista. A peça *Roda Viva* representava a denúncia de opressão imposta a partir do momento em que se instituiu no país o AI-5, onde a opressão ficou cada vez mais imposta pelo regime ditatorial militar da época. Além de *Roda Viva*, Chico Buarque realizou mais outros trabalhos na área teatral que ganhou grande repercussão nacional como as peças *Calabar*, *o elogio da traição* de 1973 (que foi censurada na época já que tal peça era uma alusão à conjuntura política do período em que foi escrita). Ele consegue gravar as canções do repertório da peça, o LP se chamaria *Chico canta Calabar*, mas a censura vetou o título e passou a se chamar apenas um singelo título:

Chico canta. Essa mesma censura, ainda no ano de 1974, proíbe Chico de gravar composições de sua autoria, mas ele consegue dar o seu recado gravando composições de outros colegas e o LP do ano de 1974 foi denominado *Sinal Fechado*, se referindo à canção de Paulinho da Viola.

Outra peça teatral que ele fez em parceria com Paulo Pontes foi *Gota d'água* em 1975. A peça revelava o sentido da traição e da injustiça assim também como a peça *Calabar*. O importante historiador francês Chartier (2003, p.119) sobre esse assunto afirma que: “A ficção do teatro não visa a reproduzir uma situação do ‘real’, mas pretende extrair, através da ilusão que ela postula e desmente ao mesmo tempo, os próprios procedimentos pelos quais, contraditoriamente, o social é construído”.

Além dessas duas já citadas peças teatrais, surge mais uma que mereceu destaque que foi *A ópera do malandro*, de 1978. O autor se valeu de técnicas de Brecht para evitar a identificação do público com as personagens por ele descritas. Casualmente, naquele momento, a peça fazia refletir a realidade política do país da época. *A ópera do malandro* ressaltava também a passagem da industrialização nacional para a estrangeira e a mudança sutil da era Vargas para a era da ditadura militar.

Quanto à questão da concepção da peça teatral *Roda Viva* de Chico Buarque, Carvalho (2004, p. 02) diz que:

Do ponto de vista da construção dramática, *Roda Viva* é uma comédia musical, dividida em dois atos, que narra a ascensão e a queda de um cantor popular que ingressa no mundo da fama. As personagens são Benedito Silva – que no decorrer da peça muda de nome para atender aos apelos do público e se manter na mídia, tornando-se Bem Silver, e posteriormente Benedito Lampião – Juliana, Mané, Anjo da guarda, Capeta e o Coro. No texto de Chico, ‘as personagens constituem praticamente a totalidade da obra: nada existe a não ser através delas’. Apropriando da noção de Décio de Almeida Prado, as personagens ocupam lugar de destaque, são elementos importantes que, em muitas situações, assumem a condição de porta voz do autor teatral. As personagens de *Roda Viva* apresentam características próprias no desenvolvimento o texto dramático, no entanto, não chegam a ser consideradas estereótipos no sentido clássico, mas podem ser caracterizadas como representantes de um determinado grupo social, agem como grupo, possuem atitudes que poderiam ser facilmente diluídas em seu meio social.

Quanto à questão da concepção da peça teatral *Calabar – o elogio da traição*, de autoria de Chico Buarque e Ruy Guerra, Martins (2004, p.04/07) diz que:

Foi nesta atmosfera histórica que emerge a fascinante história do homem que abandonou os portugueses para auxiliar os holandeses a conquistar parte do Nordeste Brasileiro do século XVII, recebendo a alcunha de ‘traidor’ e executado

em Porto Calvo aos 35 anos(...) A sátira musical *Calabar – o elogio da traição*, recupera a saga histórica das invasões Holandesas do século XVII e seus personagens, (momento importante, sobretudo para a historiografia militar) para retratar sentimentos unificadores, como a lealdade e a traição, que resumiriam o espírito de 1973, ano em que a peça foi escrita. (...) escrita sob olhos cerrados do AI-5 e a censura, provoca nos dramaturgos, o emprego de linguagens metafóricas em seus textos.

A peça teatral *Ópera do malandro* teve sua estréia em julho de 1978, na cidade do Rio de Janeiro. Ainda era época de Ditadura Militar no Brasil. É bem verdade que ainda se atravessava um período de repressão, mas nesse momento foi bem menos intensa do que nos anos que se denominou de “anos de chumbo”. Embora se tenha passado 30 anos da estréia da *Ópera do Malandro*, sua temática continua a velejar com resquícios de atualidade, pois a peça retratava a crise de um país entregue à falcatura, ao capital estrangeiro, à corrupção. Essas questões eram pertinentes desde o fim dos anos 70, no período em que a peça foi escrita e concebida.

O texto dessa peça baseava-se na *Ópera do mendigo*, de John Gray (1918) e na *Ópera dos três vinténs* de Bertold Brecht e Kurt Weill (1928) em que a malandragem está ambientada dentro de um bordel retratada em um espetáculo musical com composições de Chico Buarque. Nos meados dos anos 80, Ruy Guerra transpôs a peça para o cinema. Em sua montagem original, a *Ópera do malandro* foi dirigida por Luiz Antônio Martinez Corrêa e contava com o elenco de Otávio Augusto (Max), Marieta Severo (Terezinha), Elba Ramalho (Lúcia) e Emiliano Queiroz (Geni).

Toda ambientada em um bordel, peça relatava a história de um malandro carioca que com o fim da ditadura Vargas tenta sobreviver no Rio de Janeiro dos anos 40 – clima bem parecido com o de 1978. Toda a peça em si é um espetáculo musical onde a trama gira em torno do personagem Max que, na época, era visto como um ídolo dos bordéis. A temática da peça retratava a malandragem brasileira no submundo da cidade do Rio de Janeiro, que mostra a entrada clandestina de meias de *nylon* e de produtos norte-americanos, o que ainda é muito comum nos dias atuais. O cenário é a Lapa das prostitutas e da pancadaria dos anos 40, com a guerra assolando o mundo e estabelecendo seus reflexos no Brasil. Como não poderia deixar de acontecer, a peça, em sua primeira montagem, sofreu o crivo da censura e a mudança foi decidida faltando pouco mais de uma semana para sua estréia. Na época, a poética de Chico Buarque estava afiadíssima, já que ele vinha de uma tentativa frustrada de apresentar um outro musical, *Calabar – o elogio da traição* também de sua autoria, mas na época foi sufocado pela censura do regime militar.

Em se tratando da elaboração dos seus romances literários *Estorvo*, *Benjamim e Budapeste* – mesmo ao utilizar uma linguagem psicológica e interna Chico Buarque não se desvencilha da historicidade da “marca” que os anos de 1990 fizeram, revelando seu sentido em suas últimas obras. Por isso, ele pôde problematizar a sociedade atual, ao evidenciar, neste caso, outro efeito da idéia de modernidade distinta dos anos de 1960, 1970 e 1980 pela qual se encontravam os brasileiros.

2.1 LIRISMO EM CHICO BUARQUE

As canções buarquianas, como se verá mais precisamente no próximo capítulo, reúnem elementos que nos possibilitam constatar que elas possuem um elevado apuro melódico-lingüístico que se centra na clareza da melodia, na boa concepção textual e num magnífico despojamento interpretativo. Como processo de estruturação de suas canções, vemos como as letras buarquianas se revestem de um lirismo e nos capacitam fazer reflexões pormenorizadas por parte de quem as analisam.

Nessa dissertação, faz-se necessário recorrer aos estudos de *Emil Staiger* e *Jorge Koshiama*, que abordam o lirismo pelo prisma da dramaticidade e da vivência de emoções. O lirismo é visto como expressão subjetiva ou dinâmica do sujeito, considerando-se como condição e fundamento da poesia, já que é isso um dos pontos primordiais para se diferenciar um texto poético de um não-poético ao fazer a incorporação desses elementos, onde o lirismo se faz presente com recorrência não apenas em textos poéticos, como também em parte do cancionário popular, já que segundo Staiger (1975, p. 72): “*Poetizar lírico é aquele em si impossível falar da alma, que não quer ‘ser tomado pela palavra’, no qual a própria língua já se envergonha de sua realidade rígida, e prefere furtar-se a todo intento lógico e gramatical*”. E de acordo com Koshiyama (2007, p. 84): “*A lírica é sempre uma resposta a uma experiência. Não é uma experiência fora da história. Se voltarmos às raízes, aos radicais de poesia, poema, poética, verificamos(...) a íntima associação entre trabalho, linguagem, poesia*”.

A lírica nasceu na antiguidade como expressão pessoal do sujeito e tendo ligação direta da sua forma com a música, segundo Moisés (1978, p 306/307) diz que:

De modo geral, o histórico da lírica apresenta dois grandes lapsos de tempo, limitados pela Renascença: no primeiro, consistia na atividade poética destinada ao canto, e acompanhada pela lira ou, durante a Idade Média, por outros instrumentos de corda, como a viola o alaúde, o saltério, a guitarra; no segundo, instaurado o divórcio entre a letra e a pauta musical, o poema lírico endereçava-se não mais aos ouvidos, e sim aos olhos, na medida em que visava a ser lido. Contudo, o remoto e entranhado vínculo resistiu: a rigor, embora o poema lírico não mais implicasse o canto, a musicalidade manteve-se como característica indelével.

A poesia pode ser analisada como um espaço lírico estruturado pela dinâmica do sujeito e que segundo Staiger (1975, p.73): “O elemento épico precisa ser recolhido, o dramático tem que ser arrancado à força. O Lírico, porém, é dado por inspiração. Esperar pela inspiração é a única coisa que o artista lírico pode fazer.” A lírica expressa sua ligação com a idéia pessoal do sujeito e sua ligação direta de sua forma com a música, sua origem é dada pelos *Ditirambos* que eram poemas entoados pelos gregos e sempre acompanhados por alguns instrumentos de percussão e em especial da *lira* que deu origem ao termo *lirismo*, e os poemas eram compostos por corais ou cantos festivos que anunciavam momentos alegres ou tristes. Koshiyama (2007, p.91) afirma: “O lirismo é a renovação do canto ditirâmico. Se o lirismo, isto é, a expressão do ser humano que é portador da experiência poética, não pode capitular ‘ao que quer que seja fora de si mesmo’, é estranho que ela seja nomeada mediante categorias negativas”. Ao entoar esses cantos já se puderam encontrar traços de polifonia que se conhece atualmente como uma composição a várias vozes, percebendo-se como a expressão lírica através de inúmeras e diferentes vozes e melodias harmonicamente dispostas, uma vez que só se concebe a harmonia, através dessa mesma polifonia.

Os poemas, na Idade Média, na época do Renascimento e do Barroco, eram concebidos com a intenção de serem cantados como a música popular de hoje, portanto sempre houve essa co-relação entre música e poesia. Durante a Idade Média, trovador e menestrel eram vistos como poetas. No momento em que foi concebida a invenção da escrita, cada vez mais ficou bem caracterizada a concepção entre música e poesia. Basicamente foi a partir do século XVI que a lírica foi abandonando o canto estendendo-se mais para o campo da palavra escrita. Dessa forma, a poesia destinou-se com uma maior tendência para a leitura silenciosa.

A poesia que era destinada ao canto tornou-se uma poesia para ser escrita e declamada já que ela nunca se dissociou completamente da música, mesmo assim a poesia deixou de ser musicada pelo próprio autor do texto dito literário. Em fins do século XV, a proximidade entre poesia e música perde o fervor, portanto buscam-se novas concepções e

autonomia para essas duas artes, já que a cantiga dá lugar à poesia e o trovador dá lugar ao poeta. Segundo Staiger (1975, p.15):

Os exemplos mais típicos do Lírico serão encontrados provavelmente na Lírica, os do épico, nas Epopéias. Mas não vamos de antemão concluir que possa existir em parte alguma uma obra que seja puramente lírica, épica ou dramática. Nossos estudos, ao contrário, levam-nos à conclusão de que qualquer obra autêntica participa em diferentes graus e modos dos três gêneros literários, e de que essa diferença de participação vai explicar a grande multiplicidade de tipos já realizados historicamente.

Mesmo estando a poesia um pouco distante da música, essa poesia ainda acaba preservando traços inerentes a sua antiga parceira. A poesia lírica que se centrou durante os séculos XI, XII e XIII sempre ressaltou a importância do verso medieval para a tradição da poesia ocidental. Os versos românticos escritos por trovadores do Sul da França foi a fonte de todo lirismo europeu dos séculos seguintes. A lírica medieval era caracterizada pelas cantigas que se associava à música e dança. O conteúdo dessas cantigas eram poemas que não deveriam ser lidos, já que os mesmos eram para ser ouvidos e acompanhados por músicas nas cortes dos castelos. As cantigas tinham como temática a idéia do amor como criação poética que caracterizava o amor cortês.

A poesia sempre conservou vínculos com a música e também se relacionava com a escrita trabalhando para manter o esquema de tonicidade perdurando o aspecto de duração das sílabas. No lirismo galeco-português é encontrado exemplos de lirismo medieval, onde suas raízes pertencem aos versos provençais, onde as cantigas eram cantadas e acompanhadas por instrumentos musicais e, em muitas vezes, eram coreografadas, apresentando relações tecidas entre a letra e o som das canções.

No século XVIII, é possível novamente ter-se uma percepção de um vínculo mais minguado entre poesia e música e isso se tornou notório nos poemas árcades de Silva Alvarenga, cuja obra da Literatura Brasileira foi a primeira a criar um modelo de poesia lírica de forma mais sistêmica e absorvendo uma facilidade constante e quase popular. Sua poesia centrava-se nas formas breves adequadas à poesia lírica e à expressão dos estados poéticos.

A partir do século XIX, durante o período do Romantismo na Literatura Brasileira, a questão a respeito da poesia e da função do poeta sofre mudanças provocadas por questões de cultura e história devido ao avanço da ciência e da indústria e à formação da sociedade burguesa após a Revolução Francesa. A sensação de inadaptação do artista (poeta) torna-se

uma função secundária frente ao avanço tecnológico, industrial e científico, sendo assim o individualismo burguês é traduzido pelo poeta como um agudo subjetivismo emocional, trazendo para a linguagem a incorporação de um texto poético relacionado ao mundo e às circunstâncias da modernidade que se aproximava.

O poeta romântico traz um modo de expressão de sua linguagem poética relacionando-o a si mesmo e à natureza, o lirismo romântico no Brasil acabou tronando-se um discurso voltado para uma afirmação nacionalista integralizando o “eu” e a “natureza” na linguagem poética.

No Modernismo, a dissolução da subjetividade é a forma explícita da expressão lírica, onde antes, essa subjetividade era encontrada em versos românticos. Nos poemas modernos, o sujeito lírico já não especifica uma pessoa em particular, desvincilhando-se tanto da figura do poeta quanto da do leitor, esse eu-lírico já não suporta um sujeito de “carne e osso”. As escolhas da linguagem que existem nos poemas constitui o sujeito lírico que passa a não ser mais confundido como poeta de “carne e osso” pois a existência desse sujeito lírico surge da melodia, do canto, da sintaxe, do ritmo, é o próprio texto esse sujeito lírico e é nesse mesmo texto que o poeta real se transforma em sujeito lírico. O ritmo, a sonoridade, a multiplicidade de sentidos e a polifonia são a expansão das possibilidades peculiares à própria linguagem que faz do poema um espaço possível de liberdade e da canção um espaço para também se expor livremente.

Agora veja o caso da canção buarquiana “*Olhos nos olhos*” que encerra exemplos do que foi dito acima, no momento em que temos uma voz autoral “*masculina*” se expressando através de um eu-lírico “*feminino*” na qual a mulher se põe a falar com seu ex-amor.

A característica lírica da obra musical de Chico Buarque se consolida no momento da elaboração poética dessas canções que dão margem para a inspiração da subjetividade diante de um comportamento de um sujeito *feminino* que ainda se relaciona com seu ex-amado. A marca da subjetividade *feminina* é justificada nessa canção com os itens lexicais: “*quase enlouqueci*”, “*Como era de costume, obedeci*”, “*Quando talvez precisar de mim*”, “*A casa é sempre sua, venha sim*”.

Esses itens lexicais reafirmam o dito comportamento *feminino* que consolida essa trajetória comportamental do eu-lírico *feminino* em Chico Buarque.

Lê-se agora toda a letra da canção.

OLHOS NOS OLHOS

(Chico Buarque)

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

*Quando você me quiser rever
Já vai me encontrar refeita, pode crer
Olhos nos olhos, quero ver o que você faz
Ao sentir que sem você eu passo bem demais*

*E que me pego até remoçando
Me pego cantando
Sem mais nem porquê
E tantas águas rolaram
Quantos homens me amaram
Bem mais e melhor que você
Quando talvez precisar de mim
Cê sabe que a casa é sempre sua, venha sim
Olhos nos olhos, quero ver o que você diz
Quero ver como suporta me ver tão feliz*

2.2 DELIMITANDO O CONTEXTO POLÍTICO NA POÉTICA BUARQUIANA

O governo de João Goulart sempre viveu a ameaça de golpe militar desde o seu início até a concretização do golpe repressivo de 1964. Como a política interna do referido presidente tinha características de esquerdismo, os golpistas sempre procuraram combater a concretização dos ideais do governo de João Goulart. Essas pessoas que conspiraram eram em sua maioria civis e militares que defendiam a disposição impensada dos Estados Unidos e eram visceralmente anticomunistas.

Ao acutillar o sistema do governo de Goulart, a cúpula das forças armadas optou pelo golpe militar, já que os grupos de civis de oposição a João Goulart eram relativamente fracos. Com isso, o novo presidente seria eleito indiretamente pelo congresso e de preferência não era civil e sim militar, a partir do momento em que se afastassem os congressistas radicais ao novo sistema político vigente no Brasil.

Castelo Branco, já eleito indiretamente Presidente da República, decreta em outubro de 1965 o ato institucional nº 02, que transformava em indiretas as eleições para Presidente da República e governador de Estado, extinguindo os partidos políticos. Com a institucionalização da chamada Revolução de 1964, amparada pela constituição de 1967, o presidente Castelo Branco foi obrigado a indicar Costa e Silva como candidato da ARENA a presidente já que o futuro candidato a presidente tornou-se o líder do chamado grupo linha dura que achava necessário punir mais pessoas e cassar mais políticos.

A Ditadura Militar foi um regime político que desmobilizou a sociedade brasileira, agindo com força necessária para estabilizar regime, dessa forma a direita brasileira andou precipitando a Ditadura no momento em que passaram a intervir nos sindicatos “aposentando professores e magistrados, prendendo, censurando e torturando, não a teve para disciplinar quartéis que garantiam a desmobilização” Gaspari (2002, p.141). Com isso, a idéia central de Castelo Branco, de uma ditadura temporária foi desfeita. O governo de Costa e Silva, que foi um desastre, anulou as suas promessas inconsistentes de abertura política ou, simplesmente, aconteceu posteriormente o falso moralismo do governo de Garrastazu Médice.

O poder Executivo, valendo-se da prerrogativa de cassar mandatos eletivos, passou a suspender os direitos políticos do cidadão, suspendendo as garantias constitucionais do voto livre. Com isso, o executivo passou a cassar mandatos e ou suspendendo os direitos políticos

por dez anos dos políticos que ainda eram eleitos. Tudo isso acontecia de forma aleatória. Muitos funcionários públicos foram demitidos ou aposentados compulsoriamente.

Empossado o novo presidente, que exonerou vários ministros civis, nomeando os militares oficiais, engrossando ainda mais o grupo repressivo de linha dura. Não só mais prendiam os desertores do sistema, como também torturava-se e assassinava-se cada vez mais. Em 1968 quando o novo presidente queria introduzir o ensino pago nas universidades, os estudantes brasileiros reivindicavam melhorias no ensino e mais vagas nas referidas universidades, foi o ano das grandes passeatas. A mais famosa foi a passeata dos Cem Mil no centro do Rio de Janeiro. Segundo Werneck (1991, p.121/122):

Ter participado da Passeata dos Cem Mil seria uma das acusações que pesaram contra Chico quando baixou, meses depois o negrume do AI-5.(...)Em torno do dia 18 de dezembro, finalmente, já não se lembra com exatidão, ele acordou com a polícia dentro de casa.(...)Contra Chico havia, além da Passeata dos Cem Mil, as ousadias de *Roda viva*, em torno das quais muita lenda se criara.

E de acordo com Chico Buarque apud Zappa (1999, p.100):

A partir do AI-5, as coisas mudaram. ‘Eu morava lá há uns dois anos no Rio quando baixaram o AI-5, aquele clima horrível na cidade, todo mundo falando fulano foi preso, fulano sumiu. Um belo dia, acordo com a polícia no meu quarto. O AI-5 foi dia 13 de dezembro, isso foi lá pelo dia 20, antes do Natal. Aí me levaram. Eram civis. Entraram no meu quarto, lembro da cara do zelador. Acho que a empregada abriu a porta. Aqueles caras chegaram lá com medo que eu fugisse para algum lugar. Estavam afoitos, aí viram que não tinha problema. Me vesti e saí com ele. O carro não era de polícia, tinha chapa fria e eles me levaram pra Praça 15.

Em 13 de dezembro de 1968, a temporada de cassações aumentou consideravelmente, já que com a corroboração do ato institucional AI-5, o poder ficou centralizado cada vez mais na figura do Presidente da República e os poderes Legislativos e Judiciários ficaram enfraquecidos, implantando-se uma censura rigorosa à imprensa, com isso ocorreram inúmeras prisões aproximadamente 10.000 mil pessoas foram presas na ocasião. A expressão do livre pensar foi tolhida pelos ditadores, a produção artística brasileira está atrelada a uma censura política, grupos de artistas eram presos antes de suas apresentações teatrais devido fortes temores de revoluções em suas temáticas. Para driblar os executores, a arte cultural do país resiste graças às alegorias, às metáforas e às ironias utilizadas em peças teatrais e em canções que nem sempre eram de protesto, mas que tinha um cunho relacionado com a realidade social da época.

Analisa-se agora a canção buarquiana *Cálice* que apresenta um teor quase que explícito do momento crucial e de repressão em que os brasileiros estavam vivendo na época da repressão militar imposta em 1964, embora a canção tenha sido composta em 1973 e só foi liberada para gravação em 1978. Lê-se agora toda a letra da canção.

CÁLICE

(Chico Buarque e Gilberto Gil)

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

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

*Pai, afasta de mim esse cálice
 Pai, afasta de mim esse cálice (refrão)
 Pai, afasta de mim esse cálice
 De vinho tinto de sangue*

De muito gorda a porca já não anda

*De muito usada a faca já não corta
 Como é difícil, pai, abrir a porta
 Essa palavra presa na garganta
 Esse pileque homérico no mundo
 De que me adianta ter boa vontade
 Mesmo calada a boca resta a cuca
 Dos bêbados do centro da cidade*

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

A respeito da canção *Cálice* Werneck (1991, p.131-132) afirma:

Nem sempre porém, os problemas eram apenas com a Censura, como ficou demonstrado no caso de *Cálice*. A música foi composta por Chico e Gilberto Gil, no clima pesado de uma Sexta-feira Santa, para o show *phono 73*, que a gravadora Phonogram (ex-Philips, depois Polygram) organizou no Palácio das Convenções no Anhembi, em São Paulo, em maio de 1973. Como a censura havia proibido a letra, os dois autores decidiram cantar apenas a melodia, pontuando-a com a palavra *cálice* – mas nem mesmo isto foi possível. Segundo relato do *Jornal da Tarde*. ‘a Phonogram resolveu cortar o som dos microfones de Chico para evitar que a música, mesmo sem a letra, fosse apresentada.

Em seu dicionário, Aurélio Buarque de Holanda nos dá uma denotação da palavra *Cálice* abordando que o mesmo é: *sm.* 1. Copinho para vinhos finos, licores, etc; na qual se assemelha foneticamente com a palavra *Cale-se*, embora, morfológicamente e graficamente não se coadunem. A palavra *Cale-se* se refere ao verbo calar no imperativo impessoal, enfocando o (se) como partícula de indeterminação do sujeito para isentar a autonomia da pessoa que se pronuncia como o poder máximo da repressão militar vivenciada na época pelos brasileiros.

Ao contrário das outras canções buarquianas o eu-lírico é masculino e evitou a escrita do verbo no imperativo impessoal (*cale-se*) para revestir ainda mais o seu processo de criação poética, dando vazão ao *Cálice* como recipiente que relembra uma passagem bíblica onde Jesus Cristo ao perceber estar pronto o momento de sua crucificação diz ao Pai: “Aba, Pai todas as *coisas* te *são* possíveis; afasta de mim este cálice; não seja porém, o que eu quero, mas o que tu *queres*”. (In: Marcos c14:v36). Aqui se percebe o paralelismo fonético dessas duas palavras; *Cálice* e *Cale-se*. Jesus percebe que sua pregação de uma boa nova está prestes a se aniquilar devido à repressão que sofrera, mas que ao ressuscitar enviaria o espírito santo e que seus apóstolos devam sair pregando o seu Evangelho.

Na primeira estrofe de 8 versos, o eu-lírico indaga-se como se deve proceder diante de tanta injúria, perseguições e viver neutralizado diante de todos esses fatos ocorridos e pelo mesmo ser conhecedor da situação e viver omissos perante tanta crueldade vivenciada durante este período repressor.

Na segunda estrofe, o eu-lírico está cada vez mais indignado em permanecer sem tanta eficácia no combate à repressão, *ele* tenta se desvincular daquilo que é “humano”, querendo “lançar um grito desumano” para se ver percebido por certa parte da população brasileira que assistia a tudo calada “*Esse silêncio todo me atordo*”, e ao mesmo tempo *ele* espera “*a qualquer momento*” uma reação mais representativa dessa população diante do quadro de desolação.

No refrão, ao se referir à figura do *Pai*, o eu-lírico remete essa idéia ao presidente da República Brasileira Garrastazu Médici, que governava a nação na época, sendo o próprio *senhor da repressão*, lembrando a passagem bíblica vivida por Jesus Cristo.

Na terceira estrofe, o eu-lírico está se referindo com mais veemência a esse sistema governamental repressor [*“de muita usada a faca já não corta”*] que apenas serviu para minimizar o poder de decisão do povo e que ideologia essa governamental é injusta e impede cada vez mais a concretização da tão sonhada Democracia.

Na quarta e última, estrofe o eu-lírico chega à conclusão de que tanto esforço de sua parte não é o suficiente para abolir de vez esse sistema repressor e que o mesmo prefere “*me embriagar até que alguém me esqueça*”, como aconteceu com muitos brasileiros que lutaram bravamente contra esse regime governamental e que lhes custaram a própria vida, como é o caso, em destaque, do filho da estilista carioca Zuzu Angel que se chamava Stuart Angel, o qual foi torturado até a morte em um quartel militar. Consta-se que seu corpo nunca foi encontrado e que sua mãe lutou bravamente em busca do filho e que também esse gesto de

bravura lhe custou a vida, ela foi encontrada morta em um acidente automobilístico com fortes indícios de uma investigação suspeita.

Analisa-se agora a canção buarquiana *Terezinha*: que apresenta um teor não tão explícito que o leitor faça de imediato alguma relação dela com a repressão militar de 1964. Isso só é possível ao leitor, através de uma visão irônica dessa canção. Lê-se agora toda a letra da canção.

TEREZINHA

(Chico Buarque)

*O primeiro me chegou
Como quem vem do florista
Trouxe um bicho de pelúcia
Trouxe um broche de ametista
Me contou suas viagens
E as vantagens que ele tinha
Me mostrou o seu relógio
Me chamava de rainha
Me encontrou tão desarmada
Que tocou meu coração
Mas não me negava nada
E, assustada, eu disse não*

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

*Que arranhou meu coração
Mas não me entregava nada
E, assustada eu disse não*

*O terceiro me chegou
Como quem chega do nada
Ele não me trouxe nada
Também nada perguntou
Mal sei como ele se chama
Mas entendo o que ele quer
Se deitou na minha cama
E me chama de mulher
Foi chegando sorrateiro
E antes que eu dissesse não
Se instalou feito um posseiro
Dentro do meu coração*

A primeira estrofe seria uma concepção do “público”, pessoas que viam em Chico Buarque um perfeito idealizador e guerreiro que lutava com fervor contra o sistema vigente desde 1964. O verso “*as vantagens que ele tinha*” seria o próprio público relatando ao Chico as vantagens de viver junto ao povo em um país “verdadeiramente” democrático. O verso “*Não me negava nada*” era esse mesmo público que nunca dava um Não ao Chico, ao contrário, apoiava-o indiretamente nessa luta oposicionária.

A segunda estrofe estaria relacionada aos “opressores” que debaixo de muita tortura faziam inúmeras indagações às vítimas por eles trancafiadas nas celas dos quartéis e Chico ao ver tais aberrações e ainda viver num país como esse, naquela época, era como que se tivesse que “engolir uma aguardente amarga.”

A terceira estrofe estaria relacionada ao “sonho de viver em um país sem opressão” que já estava montado nas próprias intenções de Chico há muito tempo e era como esse desejo caísse do nada, surgindo repentinamente.

O povo, os opressores e o desejo de liberdade era o que mais tirava o sono do compositor Chico Buarque, mesmo ele estando diretamente ligado à luta dos oprimidos durante o regime militar onde essa idéia está subentendida nesta canção ao analisar a sutileza

de sua escrita com um pouco mais de perspicácia é que se percebe um tom irônico concedido pela linguagem conotativa, através das ricas modulações de que se reveste a ironia, já que para Moisés (1978, p.295): “De modo genérico, a ironia consiste em dizer o contrário do que se pensa, mas dando-o a entender.(...) Por isso mesmo, pressupõe que o interlocutor não a compreenda, ao menos de imediato: escamoteado, o pensamento não se dá a conhecer prontamente”.

Ao se analisar o eu-lírico feminino na canção *Terezinha*, como é o caso dessa canção quando é vista pelo ângulo da linguagem denotativa, verifica-se que a pessoa descrita nesse poema, a “*Terezinha*”, tem um certo poder em escolher o seu parceiro que melhor lhe convém na cama, como se constata em “*E antes que eu dissesse não*”, “*Se instalou feito um posseiro/ dentro do meu coração*”. Podemos perceber que a canção se estrutura em três estrofes e ao mesmo tempo revela um extremo cuidado formal no que diz respeito à métrica com estrofes em igual esquema de rimas.

A canção está dividida em três partes que correspondem às três estrofes. A alusão feita ao primeiro parceiro, o qual foi recusado pela própria Terezinha não vem acompanhado de nenhum adjetivo que o caracterize, mas suas características são apresentadas por suas atitudes e ações demonstrando uma certa delicadeza nos gestos: “*como quem vem do florista*”; demonstrando também sua riqueza material “*Me contou suas viagens e as vantagens que ele tinha*” e sua vassalagem amorosa em relação à dama cortejada “*Me chamava de rainha*”.

A segunda estrofe indicando o mesmo procedimento na configuração do segundo parceiro, demonstra uma certa correspondência com o primeiro. Só que ao invés de flores, do teor delicado o segundo parceiro apresenta gestos grosseiros e ordinários como: “*Quem chega do bar/ Trouxe um litro de aguardente tão amarga de tragar*”, ao contrário da vassalagem amorosa do primeiro parceiro, o segundo demonstra um caráter dominador: “*Indagou o meu passado/ E cheirou minha comida / Vasculhou minha gaveta / Me chamava de perdida*”. Muitos verbos, como “*indagou*”, “*cheirou*” e “*vasculhou*”, vem denunciar a atitude autoritária desse parceiro. E Terezinha, em primeiro plano, vista como “*rainha*”, vem contrastar com o termo “*perdida*”, mencionada pelo segundo parceiro.

A terceira estrofe expressa um certo confronto em relação às outras estrofes foge aos padrões das idéias expostas nessas outras estrofes anteriores, revelado não apenas no que se refere ao tema, mas também na forma, em especial, na concepção do terceiro amante. O amante se apresenta de uma forma completamente diferente dos outros dois como se comprova nos versos “*Ele não me trouxe nada / também nada perguntou*”. As palavras que

encerram as últimas duas estrofes quando ela diz “*E, assustada eu disse não*”, vem se contrapor com o verso em que ela revela aceitação “*mas entendo o que ele quer*”, que revela a escolha final e com espontaneidade que se afirma na atitude prudente do terceiro parceiro “*Foi chegando sorrateiro*”, “*Se instalou feito um posseiro/ dentro do meu coração*”.

3. MASCULINO E FEMININO: UMA CONVENÇÃO SOCIAL

Quando se trata de estudos a respeito de uma minoria, seja ela sexual, étnica ou cultural, esses estudos se revestem de discussões no âmbito social, político e teórico crítico estabelecendo uma articulação a fim de que esses grupos sejam ouvidos como sujeitos de práticas políticas e discursivas plenamente ativas, onde é visto, previamente, em Chico Buarque, o discurso da *mulher* revolucionando sexualmente na década de 70. E é no âmbito social que esses grupos tentam delimitar espaços para as diferenças e para suas especificidades, contando com o amparo da mídia e de algumas ONGs, mas é no campo acadêmico que questões relativas às identidades e às diferenças vêm sendo mais discutidas.

A denominada *política da identidade* teve seu início nos anos 70 na Europa e Estados Unidos, caracterizada pela ênfase no detrimento relativo às questões de igualdade e universalidade dando destaque às questões relativas à diferença, tendo como reflexo a lógica da dominação que hegemoniza uma identidade procurando recuperar o pólo desvalorizado da dicotomia *homem/mulher*. O termo *identidade*, filosoficamente, refere-se àquilo que dá a alguém sua natureza essencial e sua continuidade, em seguida, ao que faz duas pessoas ou grupo de pessoas terem características comuns. Ao se falar em *política da identidade*, o termo já rege negação e diferença: algo é alguma coisa e não outra. É desse ponto que brota a concepção do ser diferente, onde qualquer ser [humano] tem o direito de expressar livremente o seu pensamento e ser o que quer ser como sujeitos.

A *política da identidade* ganhou notoriedade ao longo do século XX, adquirindo inúmeras expressões sempre conectadas à crítica marxista e à crítica psicanalista. A crítica marxista defendia que o ser [humano] era universalizado e socialmente dividido por classes, já a crítica psicanalista relutava em refletir o indivíduo separado das determinações sociais, postulando a existência de um ser subjacente dentro de todos nós, caracterizando uma identidade inconsciente.

As idéias freudianas da estrutura do inconsciente faziam a distinção entre *homens* e *mulheres* caracterizando a concepção de cada sexo e sua distinção estruturava-se no desenho morfológico, sempre definindo o *feminino* relacionado ao *masculino* em razão da falta, no caso da *mulher*, do órgão viril. O modelo edipiano da formação das diferenças entre os sexos se desenvolveu inicialmente na própria área da psicanálise refletindo a idéia de que

as diferenças de gênero estavam intrinsecamente ligadas aos aspectos sócio-culturais. Quanto à questão da sexualidade Foucault (1998, p10/11) afirma:

Falar da 'sexualidade' como uma experiência historicamente singular suporia(...)os três eixos que a constituem: a formação dos saberes que a ela se referem, os sistemas de poder que regulam sua prática e as formas pelas quais os indivíduos podem e devem se reconhecer como sujeitos da sexualidade.(...)Parecia agora que seria preciso empreender um terceiro deslocamento a fim de analisar o que é designado como 'sujeito'; convinha pesquisar quais são as formas e as modalidades da relação consigo através das quais o indivíduo se constitui e se reconhece como sujeito.

E ainda segundo Butler (2003, p. 24):

Se o gênero são os significados culturais assumidos pelo corpo sexuado, não se pode dizer que ele decorra, de um sexo desta ou daquela maneira. Levada a seu limite lógico, a distinção sexo/gênero sugere uma descontinuidade radical entre corpos sexuados e gêneros culturalmente construídos.

Alguns estudiosos a respeito dos estudos de gênero passaram a definir o *segundo sexo* como uma construção social, uma metáfora da alteridade. O conceito da *mulher*, ao longo do tempo, sempre foi visto e constituído histórica e socialmente como o outro, baseando-se em paradigmas da identidade *masculina*. E o *masculino* sempre foi visto como algo revestido de um certo *poder* em relação ao seu *oposto*. Segundo Scott:

(...) precisamos pensá-lo (o poder) muito mais como uma ação que é exercida constantemente entre os sujeitos e que se supõem intrinsecamente, formas de resistência e contestação, do que como algo que possuído apenas um pólo e que está ausente no outro. (Scott, 1995 p,05)

A partir desse pensamento de Scott, busca-se compreender o poder ora constituído e convencionalizado entre os pólos da relação binária *homem/mulher*, remetendo-nos a idéias de que certos comportamentos psicológicos e papéis sociais são completamente impostos aos pólos '*homem*' e '*mulher*'. Muitas vezes os cânones sociais elaboram idéias dicotômicas produzidas pela cultura e pela linguagem. Segundo Louro (1997, p.25): "Sexo se refere à identidade biológica de cada um, gênero está ligado a sua construção social como sujeitos masculinos e femininos", Albuquerque Jr (2003, p.24): "(...) deixando o gênero de ser um mero atributo corporal, para ser um produto social" e para Silva (2002, p.105): "O conceito de gênero foi criado precisamente para enfatizar o fato de que as identidades *masculina* e *feminina* são historicamente e socialmente produzidas", já que é a cultura quem elabora a

idéia de identidade que inspira a concepção de gênero, ora produzida intelectual e socialmente, onde cada ser [humano] possui uma individualidade que conseqüentemente realiza a produção do seu imaginário subjetivo, uma vez que a própria cultura por ele produzida não pode reprimir essa aproximação da subjetividade humana e a respectiva concepção cultural na qual esse ser [humano] está atrelado, já que segundo Geertz (1989, p.48/49) “(...) a humanidade é tão variada em sua essência como em sua expressão”. Os seres [humanos] tidos como principais agentes de cultura, esquematizam seus juízos de valores a partir do seu contexto histórico, ideológico e cultural e nas concepções dessas construções identitárias, onde as modelam e remodelam interagindo na relação tempo-espaço devido sua diversidade cultural.

Vê-se aqui a pluralidade da identidade do ser humano, onde cada um luta pelo seu ideal, seu modo de pensar e de agir porque ao se tentar (des)construir as dicotomias *homem/mulher*, *masculino/feminino* é que percebe o quanto o pólo possui o outro de forma desviada ou negada já que cada um carrega partes desse outro para adquirir sentido. As regras que regulam o sexo têm o caráter de produzir aquilo que elas nomeiam, elas repetem e adequam a norma dos gêneros numa perspectiva *heterossexual*.

Esta discussão tem como ponto de partida as idéias de como é constituído o mito da *masculinidade*, já que o estereótipo do ‘*macho*’ exclui diferentes dinâmicas subjetivas, fato concebido como normal, mas que se pode conceber como algo lingüística e culturalmente produzido ao longo do tempo. Sendo assim, busca-se analisar esses estereótipos por um ângulo que não venham induzir o leitor a uma dicotomia. A identidade passa a ser algo que precisa de uma definição, portanto é necessário que lhe seja atribuída uma abordagem que lhe induza a uma significação já que a mesma é cada vez mais multiplamente construída ao longo de discursos, produzindo assim os estereótipos que reafirmam a identificação dos seres [humanos], conforme Foucault (2003, p. 39/44):

Os discursos religiosos, judiciários, terapêuticos e, em parte também, políticos não podem ser dissociados dessa prática de um ritual que determina para os sujeitos que falam, ao mesmo tempo, propriedades singulares e papéis preestabelecidos. (...) Todo sistema de educação é uma maneira política de manter ou de modificar a apropriação dos discursos, com seus saberes e os poderes que eles trazem consigo.

Dessa forma, não há de se pensar que exista algo que seja exclusivamente *masculino* e ou *feminino*. Partindo desse pressuposto, vê-se que o pólo *masculino* pode veicular o pólo *feminino* também ou vice-versa, percebendo-se a duplicidade que o *homem*

pode veicular essas binaridades e que a *mulher* também pode. Esse poder quem o estabelece são as pessoas que se apossam desse ‘*poder convencional*’ e a partir daí geram as possibilidades de quem *pode* ou ‘*não*’ cumprir tais papéis sociais estabelecidos culturalmente, percebendo-se que ambos ‘*homem/mulher*’ podem exercer quaisquer papéis ou funções sociais.

Ao analisar a obra musical buarquiana é possível, em algumas de suas canções, verificar um lirismo *feminino* que o próprio Chico Buarque se encarregou em descrever eloqüentemente. Descreveu tal alma *feminina* de uma forma que lhe é bem peculiar e que segundo Meneses (2006, 103): “*No entanto, o poeta não fala apenas da mulher, ou à mulher. Assumindo o eu lírico feminino, ele fala como mulher. E de um ponto de vista, por vezes, espantosamente feminino.*” As imagens de *mulher*, os papéis e identidades que emergem dessas canções compõem as representações sociais do que se convencionou chamar de comportamentos *femininos*, essa constelação de imagens alude às várias concepções desse mesmo *feminino*. Segundo Butler (2003, p.47): “Se é possível falar de um ‘homem’ com um atributo masculino e compreender esse atributo como um traço feliz, mas acidental desse homem, também é possível falar de um ‘homem’ com um atributo feminino, qualquer que seja, mas continuar a preservar a integridade do gênero”. Fontes (2003, p.10) reflete a respeito de Chico Buarque dizendo que:

Como poeta do seu tempo, ele é consciente da condição da mulher na sociedade, da operação oriunda de situações econômicas e culturais, refletindo nas relações conjugais e também do fascínio, encanto e atração feminina que redundam em prazeres físicos e espirituais na relação homem/mulher.

E de acordo com Ramos (2006, p147):

Na música popular de Chico Buarque de Holanda, encontram-se muitas vozes que constituem a sociedade brasileira. Vozes, daqueles que, em princípio, não têm voz, que são calados pela repressão emocional, social, econômica e política. Vozes daqueles que não conseguem dizer, dos que são marginalizados no sistema. A obra de Chico é plural pelos diversos enfoques que ela acolhe e revela e também pelas visões assumidas tanto da condição feminina como da masculina.

Em suas canções, inúmeras temáticas são notórias e sempre relacionadas ao comportamento *feminino*. Comportamentos esses que se desviam dos padrões que a sociedade sempre concebeu para a *mulher*, são *mulheres* que buscam o prazer, as tais prostitutas por ele descritas que falam do prazer sexual com seus parceiros nessas canções. Percebendo, na

materialidade lingüística dessas canções, mudanças no comportamento *feminino* ao relatarem em suas histórias de vida “segredos” encobertos, ao longo dos tempos, pelo discurso hegemônico masculino. Dessa forma, as *mulheres* passam a assumir comportamentos antes consagrados como *masculinos*. São as *mulheres* aventureiras e de muitos parceiros como se constata nas canções *A violeira* e *Ana de Amsterdam*; a relação amorosa entre duas mulheres como em *Bábara*; o desejo sexual desmedido em *Tango de Nancy*; o perfil da mulher adequada em *Sob medida*; o prazer sexual exposto em *O meu amor*. Enfim, é a *mulher* revolucionando sexualmente em plena década de 70, já que essa *mulher* buarquiana é concebida e revestida de pleno poder de fala e discurso onde ela fala por si mesma refletindo esses comportamentos sociais, antes só concebidos para o “*homem*”. E a respeito desse poder discursivo da *mulher* em Chico Buarque, Foucault (2004, p. 10) afirma: “Não existe algo unitário e global chamado poder, mas unicamente formas díspares, heterogêneas, em constante transformação. O poder não é um objeto natural, uma coisa; é uma prática social e, como tal, constituída historicamente.”

Analisa-se agora parte das canções buarquianas que marcam esse comportamento *feminino*, embora se saiba que esses comportamentos *femininos* apontam uma característica *masculina* que há muito tempo fora reservada ao homem. A busca pela emoção, a exposição sem constrangimentos do seu prazer sexual caracterizam uma *mulher* que assume uma postura ativa de viver seu *oposto*, incorporando aspectos do viver *masculino*, sem contudo *masculinizar-se*. A constituição poética buarquiana jamais se afasta da (des)construção da idealização da mulher marcada pelos outros compositores visto anteriormente e mesmo ele estando descrevendo tais prostitutas com objetividade ele não se distancia de um certo sentimentalismo característico do poeta lírico.

Vê-se agora fortes marcas desse *feminino* em Chico Buarque:

Em SOB MEDIDA

(Chico Buarque).

“Sou sua fêmea
 Seu par, sua irmã
 Eu sou seu incesto
 Sou perfeita porque

*Igualzinha a você
Eu não presto
Eu não presto
Traíçoeira e vulgar
Sou sem nome e sem lar
Sou aquela”*

Essa canção soa como que um desafio por parte do eu-lírico, quase como uma represália ao possível abandono por parte de seu amante. O destino é a marca que aproxima o homem de sua “*alma gêmea*” a qual sugere ser quase que impossível a separação dos dois já que ela é “seu par, sua irmã”. O eu-feminino se expõe de forma “*sob medida*” e que tem um certo poder em relação a seu amante já que “*Sou perfeita porque// igualzinha a você eu não presto*”, reafirmando sua moral que transgride os padrões sociais “*Traíçoeira e vulgar// sou sem nome sem lar, sou aquela*”.

Veja o sentido de relação estritamente próxima entre o amante e o eu-lírico “*Você tem o amor que merece*” que justamente reafirma o título da canção “*Sob medida*” que vem reafirmar a prostituta ideal para o seu amado, aquela que traduz a concepção da mulher digna relativamente igual ao seu amado onde ambos correspondem a semelhança de suas personalidades.

Em ANA DE AMSTERDAM

(Chico Buarque e Ruy Guerra).

*“Sou Ana de vinte minutos
Sou Ana da brasa dos brutos na coxa
Que apaga charutos
Sou Ana dos dentes rangendo
E de olhos enxutos”*

O tema dessa canção é a prostituição em que pode ser percebida pelo amplo jogo de palavras e pelos predicativos que são atribuídos ao sujeito lírico. A liberdade prazerosa na profissão da prostituta é bastante conhecida entre determinadas mulheres de Amsterdã, para

quem a vida mundana é comum. O adjunto adnominal junto à palavra Ana confere a origem de tal prostituta: “*Sou Ana do dique e das docas*”// “*Da compra, da venda, da troca das pernas*”.

O eu-lírico adquire um caráter abrangente e coletivo que se estende a todas as prostitutas como uma denúncia da subvida sofrida por elas, as prostitutas, diante da vida a que estão sujeitas. O verbo (ser) ao longo da canção marca essa condição do sujeito *Ana* a marca do eu poético (sou), denunciando o submundo onde tais prostitutas vivem “*Sou Ana dos diques e das docas*”. O caráter da venda do corpo como objeto é marcado pelos versos: “*Da compra, da venda, da troca das pernas*”. Os versos “*Até amanhã sou Ana*” e “*Sou Ana de vinte minutos*” confirma a vida banal da prostituição que se reafirma em apenas um momento prazeroso. Essa canção é a afirmação do submundo onde se relacionam as tais prostitutas.

Em BÁRBARA

(Chico Buarque e Ruy Guerra).

*“O meu destino é caminhar assim
Desesperada e nua
Sabendo que no fim da noite serei tua
Deixa eu te proteger do mal, dos medos e da chuva
Acumulando de prazeres teu leito de viúva”*

Essa canção, que revela ser uma declaração de amor feita por *Ana de Amsterdam* à viúva de Calabar, chamada *Bárbara*, está inserida no texto da peça teatral *Calabar – O elogio da traição*. No decorrer da canção, *Ana de Amsterdam* declara seu amor por *Bárbara*. A canção revela duas vozes femininas, que só é possível perceber no momento da execução da canção, onde as mesmas se revezam demonstrando uma possível relação homossexual entre duas mulheres. *Ana* busca obstinadamente a pessoa por ela desejada: “*Onde estou, onde estás// meu amor, vem me buscar*”, o teor erótico dado à canção é marcado pelas expressões que visam dar outra dimensão a relação amorosa entre duas mulheres como se pode conferir na segunda e quarta estrofes.

Na última estrofe, o amor lesbiano ganha uma força de liberdade comprovado pelas expressões que se remete para o corpo físico e sexual. *“Vamos viver agonizando uma paixão vadia // Maravilhosa e transbordante feito uma hemorragia”*.

Em TANGO DE NANCY

(Chico Buarque e Edu Lobo).

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

Mais uma canção que reflete o submundo da prostituição. O primeiro verso já alude a um questionamento da própria prostituta que não vive um momento prazeroso por amor: *“Quem sou eu para falar de amor”*. Onde o tema amor não é reservado para as prostitutas, elas não devem amar. É comum ouvir-se tal afirmação em relação às prostitutas, como é o caso de *Ana de Amsterdam*, que cruzou o mar na esperança de casar. Sabe-se que sentimentos como amor, família, filhos não são reservados às prostitutas.

Os versos *“Se de tanto me entregar nunca fui minha”* e *“Homens eu não fiz a soma de quantos rolaram no meu camarim”*, vem reafirmar a vida vulgar da prostituição, são marcas registradas nessa canção que traduz o mundo sem sentimentos formais vivenciados por aquelas que compõem o mundo da prostituição.

Em A VIOLEIRA

(Chico Buarque e Tom Jobim).

*“Esse maluco
Me largou em Pernambuco
Quando um cara de trabuco
Me pediu pra namorar
Mais adiante
Num estado interessante
Um caixeiro viajante
Me levou pra Macapá”*

É uma canção que em alguns versos aludem a uma concepção de uma mulher destemida e de muitos parceiros, como podemos conferir nos versos acima citados. A canção relata o trajeto de uma mulher aventureira que parte para cidade grande e no decorrer de sua viagem se entrega a vários homens, constituindo assim sua enorme família de muitos filhos e sem a figura do pai.

Em o MEU AMOR

(Chico Buarque)

*“O meu amor
Tem um jeito manso que é só seu
De me fazer rodeios
De me beijar os seios
Me beijar o ventre
E me deixar em brasa
Desfruta do meu corpo
Como se me corpo*

Fosse a sua casa”

Nessa canção buarquiana, duas mulheres que se relacionam com o mesmo homem brigam e discutem pelo seu amor. Ambas revelam o prazer sexual-amoroso proporcionado pelo amado das duas, onde cada uma delas revelam em refrões esse prazer sexual “*De me deixar maluca// quando me roça a nuca// e quase me machuca com a barba mal feita// e de pousar as coxas entre as minhas coxas// quando ele se deita*”.

Ao ler essa canção de início, percebe-se como se houvesse apenas uma das mulheres falando, o que só é possível notar a presença das duas personagens *Lúcia Chaves* e *Terezinha* no momento da execução ao ouvir tal canção. A primeira e a última estrofes são interpretadas pela personagem *Lúcia Chaves* e as outras estrofes por *Terezinha*, o refrão é interpretado pelas duas ao mesmo tempo. Para reforçar a idéia desse prazer sexual promovido pelo amado das duas, o *Max*, e vivenciado pelas duas, é apresentado a interjeição [ai] no fim do refrão.

As duas personagens [a mocinha e a prostituta] põem-se a falar sobre as estratégias de sedução do amado, onde as vozes femininas diferentes entoam o mesmo tema formando um jogo polifônico entre dois pontos distintos: *ele* e *eu* (sujeito lírico feminino) onde o pólo *ele* é indicativo da ação: “*me beija a boca*”, “*brinca comigo/Ri do meu umbigo/e me crava os dentes*”/ “*me roça a nuca/e quase me machuca com a barba mal feita*”, “*pousar as coxas sobre as minhas coxas*” e onde o outro pólo *eu* indica reação: “*E que me deixa louca*”/ “*Minha pele toda fica arrepiada*”, “*De me deixar maluca*”/ “*Me deixar em brasa*”.

Quando estabeleceu a descrição psicológica do comportamento *feminino* em suas canções aqui selecionadas, Chico Buarque já estava elaborando um discurso revolucionário para a mulher na década de 70, ele passa a emprestar suas canções para dar voz às mulheres e ao mesmo tempo, potencializa e vitaliza suas narrativas de vida ao enunciar discursos acerca de seus prazeres sexuais e suas narrativas amorosas, comportamentos antes só enunciados e assumidos pelos homens. Essas canções passam a apresentar uma ambigüidade textual quanto à questão desse comportamento dito *masculino* assumido pelas mulheres buarquianas. Ao romper com as binaridades, Chico Buarque consagra a indeterminação textual apontada pela teoria *Queer*. Afinal as mulheres com essas posturas, ditas *masculinas*, passam a ser homens? De forma absoluta não. Elas apenas denotam comportamentos ditos *masculinos* sem incorporar tal identidade. Sobre a politização do corpo Foucault (2002, p.25/26) afirma:

Mas o corpo também está diretamente mergulhado num campo político; as relações de poder têm alcance imediato sobre ele; elas o investem, o marcam, o dirigem, o suplicam, sujeitam-no a trabalhos, obrigam-no a cerimônias, exigem-lhe sinais(...) Trata-se de alguma maneira de uma microfísica do poder posta em jogo pelos aparelhos e instituições, mas cujo campo de validade se coloca de algum modo entre esses grandes funcionamentos e os próprios corpos com sua materialidade e suas forças.

O “*homem*” sempre foi o personagem dominante nas relações sociais, mas em plena década de 70 surgem figuras emblemáticas na sociedade carioca e brasileira que se destacaram por causar um certo impacto comportamental nessa mesma sociedade, devido suas performances que fugiam aos padrões denominados e consagrados como *femininos*, entre elas se destacou Leila Diniz. A busca pela emoção, a exposição sem constrangimentos do seu prazer sexual caracterizaram uma *mulher* que assume uma postura ativa de viver seu *oposto* incorporando aspectos do viver *masculino*, sem contudo *masculinizar-se*. É a *mulher* que se situa além do sistema de dominação masculina sempre numa posição de paridade, evitando buscar seu exercício da dominação sobre o *homem*. Assim são as tais prostitutas descritas por Chico Buarque que se expõem nessas canções ao falar de sexo, vida conjugal e afetividade com seu parceiro, sem receios de se expor publicamente ao relatar sua vida sexual de forma tão explícita registradas nessas canções buarquianas que se constituem de um eu lírico feminino apontando em Chico Buarque, o compositor brasileiro que consegue explicitamente (des)montar a binaridade *masculino/feminino*.

Os estereótipos *masculino* e *feminino* regulam e policiam a sexualidade e nem sempre esses seres [humanos] passam a não se definir com exatidão a sua sexualidade, já que pra Hall apud Mercer (2002, p.09): “A identidade somente se torna uma questão quando está em crise, quando algo que se supõe como fixo, coerente e estável é deslocado pela experiência da dúvida e da incerteza”. Já Nolasco (1995, p.50) reafirma que:

O estereótipo do macho exclui estas diferentes dinâmicas subjetivas, fazendo crer ao indivíduo que um homem se faz sob sucessivos absolutos: nunca chora, tem que ser o melhor, competir sempre, ser forte, jamais se envolver afetivamente e nunca renunciar. É a este último modelo que os homens estão procurando renunciar.

Portanto, o *homem* que não se enquadra dentro de um contexto *masculino* hegemônico, conseqüentemente será visto como o outro que sofrerá a experiência da discriminação, por não ser aceito dentro dos padrões determinados para o ‘*macho*’ e para a ‘*fêmea*’, se sentirá um ser [humano] submisso, identificado pela antinorma e subjugado à

categoria da marginalidade. Daí sabe-se que certos comportamentos e preceitos *masculinos* e ou *femininos*, mantidos como verdades absolutas, reafirmam que o ‘*macho*’ não deve aferir-se pela ótica de condutas *femininas* e vice-versa, porque ambos não serão aceitos como ‘*normais*’ dentro de uma sociedade ocidental onde o currículo aborda características de tendências branca, machista e cristã. Recordemos que ninguém nasce ‘*macho*’ ou ‘*fêmea*’, nos tornamos lingüística e socialmente elaborados, enquadrando-se neste ou naquele gênero, tentando entender as narrativas que criam opostamente o outro e que muitas vezes não são ‘*permissíveis*’ determinados comportamentos dentro de um contexto social. Para Louro (1997, p.65): “(...) a linguagem não apenas expressa relações, poderes, lugares, ela os institui; ela não apenas veicula, mas produz e pretende *fixar* diferenças.

Antes de sermos determinados pelo gênero, lembremos que somos seres [humanos] de idéias conflitantes, mesmo assim devemos aceitar com certo preceito o oposto, já que a diferença é vista como um tanto discursivamente produzida e não como que seja natural a concretização dessa idéia até mesmo porque esse ‘*poder diferencial*’ aflora suplantando a lógica dessa dualidade, percebendo que o ‘*oposto*’ existe e se faz presente buscando no tempo o seu espaço de aceitabilidade. Pois o ‘*ser diferente*,’ não existe em absoluto, sempre haverá uma relatividade entre o outro ‘*não-diferente*’ para se constituir inversamente ‘*o diferente*’. A identidade e a diferença pertencem à mesma categoria das construções sociais de identificação que implica na exclusão e na concepção do outro. De acordo com Silva:

Para a concepção pós-estruturalista, a diferença é essencialmente um processo lingüístico e discursivo. A diferença não pode ser concebida Fora dos processos lingüístico e discursivo. A diferença não é uma característica natural: ela é discursivamente produzida. (2002, p.87)

Sendo assim, surge uma nova possibilidade, uma nova perspectiva, um novo horizonte para se questionar a respeito de como redimensionar as idéias sobre gênero e identidade que socialmente as tornamos fixas, prontas e modeladas. É através da teoria *Queer* que se pode desvendar intelectualmente aquilo que ainda teoricamente está intacto e inexplorado. Abordou-se a teoria *Queer* porque suas temáticas servirão como ponto primordial para se repensar e se (des)construir as idéias dicotômicas e estereotipadas de *masculino/feminino*. Para Louro “a política *Queer* está estreitamente articulada à produção de

um grupo de intelectuais que ao redor dos anos de 1990 passa a utilizar esse termo para descrever seu trabalho e sua perspectiva teórica”. E ainda de acordo com Silva:

(...)as identidades não são nunca unificadas, que elas são na modernidade tardia cada vez mais fragmentada e fraturada, que elas não são, nunca, singulares, mas multiplamente construídas ao longo de discursos, práticas e posições que podem se cruzar ou ser antagônicos. As identidades estão sujeitas a uma historização radical, estando constantemente em processo de mudança e transformação. (2000, p.108)

E ainda segundo Hall:“(...) a modelagem e a remodelagem de relações espaço-tempo no interior de diferentes sistemas de representação têm efeitos profundos sobre as formas como as identidades são localizadas e representadas”. (2002, p.71).

Diante de sua devida sexualidade, o ser [humano] será direcionado por padrões canônicos durante seu percurso de vida, mas que durante esse percurso há provas, confrontos e conflitos que ele/a terá que submeter-se diante do que está proposto nos cânones para cada um já pré-determinado e prescrito. Não existe um sujeito unificado pré-existente, há sujeitos modelados pelos padrões regulamentadores da sua existência. Segundo Louro: “Não há lugar de chegar, não há destino pré-fixado, o que interessa é o movimento e as mudanças que se dá ao longo do trajeto” (2004, p.13). Experimentar o ‘proibido’ é o que cabe àqueles que transgridem as regras pré-estabelecidas que delimitam o seu rumo ou direcionamento, onde as características físicas são vistas como diferencial, atribuindo uma gama significativa de cultura. Segundo Louro (2004, p.15): “Tal lógica implica que esse ‘dado’ sexo vai determinar o gênero e induzir a única forma de desejo. Supostamente, não há outra probabilidade senão seguir a ordem prevista”. O compromisso com a *masculinização* e *feminilização* do ser é uma convenção do sujeito, o viver no perigo cabe aos transgressores do percurso, não há como impedir os que atravessam e subvertem as normas, mas certamente são os primeiros a serem localizados e serão perfeitamente os escolhidos pelas entidades corretivas e de recuperação, já que para os transgressores são prescritos exclusões e penalidades. De acordo com Louro: “A *drag* escancara a construtividade dos gêneros. Perambulando por um território inabitável, confundindo e tumultuando, sua figura passa a indicar que a fronteira está muito perto e que pode ser visitada a qualquer momento”. (2004, p.20)

Ao se perceber que o pólo *masculino* pode possuir o oposto, é que se analisa como a fronteira está tão próximo que pode ser considerada e revista como algo adjacente ao modo de como cada ser a concebe. Se um sujeito se pronuncia ser a representação da *feminilidade* sempre terá seus limites, suas possibilidades e suas restrições. No conjunto da sociedade

muitos grupos de *mulheres* lutam para serem reconhecidos e ao mesmo tempo serem incluídas em termos de igualdade e legitimação, embora muitos outros desafiam as fronteiras tradicionais de gênero se preocupando apenas em pôr em questão as dicotomias *masculino/feminino*, *homem/mulher*, outros grupos não estão satisfeitos em atravessar as divisões e permanecem vivendo a ambigüidade da própria fronteira.

Quando se aborda o que promulga a teoria *queer*, os termos “*homem/mulher*” passam a serem analisados de forma mais eficaz, colocando em xeque a naturalização da *heterossexualidade*, a diversidade de identidades em jogo e questionando as estreitas relações do eu com o outro. A diferença não estaria ausente, sempre presente e fazendo sentido, desestabilizando o sujeito, problematizando as estratégias normalizadoras que sempre pretendeu ditar e restringir as formas do ser e do viver. A temática *queer* não impõe, não é canônica e sim põe em questão as discussões amplas das identidades que são múltiplas, não é dualista, foge ao enquadramento, nem propõe ações corretivas àqueles que a hostiliza.

Segundo Louro: (2004, p.59):

Polêmicas e debates são freqüentes entre esse grupo de intelectuais que mantém, contudo, alguns pontos em comum, já que a maioria se apóia na teoria pós-estruturalista francesa e apela para estratégias descentradoras e desconstrutivas em suas análises. Sua produção tem pretensões de ruptura epistemológica; portanto, esses teóricos e teóricas querem provocar um jeito novo de conhecer e também pretendem apontar outros alvos do conhecimento.

Uma política de nova informação cultural é o que pretende os teóricos/as *queer*. Dessa forma, pode-se chegar a um ponto que estimule outro modo de conceber e de se pensar outros interesses aos educadores, a essa questão está implícito procurar conceber uma mudança epistemológica que rompa com as binaridades e seus efeitos: de rotulação e de exclusão já que o alvo da política *queer* está em fazer uma crítica à oposição *homem/mulher*, compreendida como uma dicotomia que sempre organiza as práticas sociais e não propriamente o destino desses sujeitos.

Os questionamentos que se podem fazer relativos à teoria *Queer* são inúmeros e é importante lembrar de que não existe uma origem ou um começo para essa teoria, o óbvio é que sua formação discursiva permite seu surgimento em um dado contexto. Porque para o ativista *queer*, o importante é atravessar, é desconfiar do que está posto, sempre colocando toda a situação em questionamento onde possa haver novas discussões, novas possibilidades,

de onde possam brotar outros pensamentos e, conseqüentemente, novas possibilidades de redirecionamento.

Com essas abordagens amplamente discutidas, e ao se verificar um lirismo ‘*feminino*’ presente em algumas composições musicais de Chico Buarque, faz-se valer a possibilidade de (des)construção do que se pensa como *masculino* e *feminino*, ao se perceber que determinadas composições buarquianas trazem abordagens de características comportamentais *femininas*, já que o referido compositor afere-se por condutas também *femininas*. Ao constatar o teor de tais canções, nota-se a idéia de como um ‘*homem*’ pode relatar o mundo *feminino* com tanta presteza sem perder suas características ‘*masculinas*’ é que, a partir desse pressuposto, tenta-se chegar a uma conclusão de que o ‘*homem*’ pode compreender o comportamento psicológico dito *feminino* já que as próprias composições buarquianas, aqui mencionadas, denotam essa pluralidade da concepção de gênero. Sendo assim, tenta-se (des)construir a lógica suplantada do pensamento historicamente constituído nas relações binárias *homem/mulher* e *masculino/feminino*, lembrando que no estudo de gênero não se deve reforçar tais binaridades identitárias para não se estabelecer estereótipos que venham reforçar idéias antagônicas, constituindo, dessa forma, idéias dicotômicas ao se privilegiar concepções do viver *masculino* em detrimento do viver *feminino*.

CONCLUSÃO

Este trabalho baseou-se na questão das binaridades consagradas socialmente e culturalmente entre os pólos *masculino/feminino*, privilegiando o discurso buarquiano onde o teor feminino se faz plenamente visualizado, identificando uma *mulher* revolucionária na década de 70 ao expor publicamente seus desejos sexuais e seus anseios em aventuras amorosas. Ao tomar essas canções buarquianas como *corpus* desse trabalho é quando se pôde compreender que o *homem* também pode veicular o denominado comportamento *feminino* independente do seu sexo. Com isso não se quer reforçar os estereótipos nem consagrar as dicotomias, mas investir politicamente tentando desestabilizar verdades hegemônicas a respeito do *masculino/feminino* consagradas pela rigidez da lógica das binaridades ao se reforçar aquilo que se convencionou como normal.

Numa perspectiva permeada pela pós-modernidade, passa-se a redefinir o estudo do gênero onde a binaridade *masculino/feminino* torna-se um alvo em que não se necessita reforçar tal dicotomia estereotipada, consagrada ao longo do tempo como natural. Isso se torna possível quando se institui uma realidade permissível, abrangendo as condições do sujeito como um ser não contraditório em relação a sua sexualidade.

Aos poucos se verificou a importância do discurso *feminino* buarquiano para a desestabilização da dicotomia *masculino/feminino*, consagrada pelo estereótipo *masculino* ao longo do tempo. Chico Buarque é o compositor brasileiro que rompe a fronteira do gênero, apontando um horizonte de possibilidades ao expor seu lirismo *feminino* e consagrar a ruptura da fronteira do gênero, assinalando o que afirma Butler (2003, p24): “(...) com a consequência de que homem e masculino podem, com igual facilidade significar tanto um corpo feminino como um masculino e mulher e feminino, tanto um corpo masculino como feminino.”

Dessa forma, consagra-se a fluidez do gênero, apontando que cada ser humano pode exercer quaisquer funções sociais independente do seu sexo, já que o sexo se institui como algo natural e o gênero está diretamente ligado a algo intrinsecamente social relacionado ao ser *masculino* ou ao ser *feminino*. Saliendo que essas novas dimensões irão reformular, sobre novos paradigmas, as características do gênero que ao se (des)construir está se reformulando sobre novos aspectos a concepção do ser, estar, e de se comportar. Dessa forma está se criando outros estilos de vida.

REFERÊNCIAS

ALBUQUERQUE JR, Durval Muniz. **Nordestino: uma invenção do falo – Uma história do gênero masculino.** Maceió: Edições Catavento, 2003.

BUTLER, Judith P. **Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade.** Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

CARVALHO, Jaques Elias de. **Roda Viva (1968) de Chico Buarque: A dramaturgia e a cena teatral sob a ótica da crítica especializada.** IN: Revistas de História e Estudos Culturais, vol. 1º ano 1. Disponível em <http://www.revistafenix.pro.br>. Acesso em 12 ago. 2008.

CEVASCO, Maria Elisa. **Dez Lições sobre estudos culturais.** São Paulo: Bomtempo editorial, 2003.

CHARTIER, Roger. **Formas e Sentido – Cultura Escrita: entre a distinção e a apropriação.** Campinas, SP: Mercado de Letras, 2003.

COUTINHO, Afrânio. **A literatura no Brasil – Era romântica.** 7ª ed. São Paulo: Global, 2004.

DOMENICO, Guca. **O Jovem Noel Rosa/Coleção Jovem sem fronteiras.** São Paulo: Nova Alexandria, 2003.

FAVARETTO, Celso. IN: **A forma da festa – Tropicalismo: a explosão e seus estilhaços /** Sylvia Helena Cyntrão (Org.). Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 2000.

FOUCAULT, Michel. **1986-1984. A mulher e os rapazes: História da sexualidade.** Tradução de Maria Theresa da Costa Albuquerque - Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1997.

_____ **A ordem do discurso.** Tradução de Laura Fraga de Almeida Sampaio. 9ª ed. São Paulo: Edições Loyola, 2003.

_____ **História da Sexualidade 2; o uso dos prazeres.** Tradução de Maria Theresa da Costa Albuquerque. Rio de Janeiro: Edições Graal 1998.

_____ **Microfísica do Poder.** Tradução de Roberto Machado. Rio de Janeiro: edições Graal, 2004

_____ **Vigiar e punir: nascimento da prisão.** Tradução de Raquel Ramallete. Petrópolis, Vozes: 2002.

FONTES, Maria Helena Sansão. **Sem fantasia: masculino-feminino em Chico Buarque.** 2ª ed. Rio de Janeiro: Grafhia, 2003.

GASPARI, Élio. **A ditadura envergonhada.** São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

GEERTZ, Clifford. **A interpretação das culturas.** Tradução de Fanny Wrobel. Rio de Janeiro: LTC – Livros Técnicos e Científicos Editora S.A. 1989.

HALL, Stuart. **A Identidade Cultural na pós – modernidade.** Tradução de Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. 7ª ed. Rio de Janeiro: DP&A:2002.

KOSHIYAMA, Jorge. **O lirismo em si mesmo.** IN: *Leitura de Poesia.* Alfredo Bosi (org.). São Paulo: Editora Ática, 2007.

LOURO, Guacira Lopes. **Um corpo estranho – ensaios sobre sexualidade e teoria queer.** Belo Horizonte: Authêntica, 2004.

_____ **Gênero, sexualidade e educação: Uma perspectiva pós-estruturalista.** Petrópolis-RJ: Vozes, 1997.

MARTINS, Christian Alves. **Tempos de intolerância: Chico conta Calabar**. IN: Revista de História e Estudos Culturais, vol.1, ano 1. Disponível em: <[http://: www.revistafenix.pro.br](http://www.revistafenix.pro.br). Acesso em 12 ago. 2008.

MELLO, Heitor Ferraz. **Alegorias do vazio**. IN: Revista Cult. Ano VI, nº 69. 2003.

MENESES, Adélia Bezerra de. **Chico Buarque o poeta do social e do feminino**. IN: *Palavra Prima: As faces de Chico Buarque/ org.* Ana Mery Sehbe De Carli, Flávia Brocchetto Ramos. Caxias do Sul, RS: Educs, 2006. 248p.

_____. **Figuras do feminino na canção de Chico Buarque**. 2ª ed. Cotia-SP: Ateliê Editorial, 2001.

MIRANDA, Ana, et al. **Chico o craque de sempre**. IN: Caros Amigos, nº 21. dez. 1998.

MOISÉS, Massaud. **Dicionário de Termos Literários**. 12ª, São Paulo: Cultrix, 1978.

MORAES, José Geraldo Vinci de. **História e música: canção popular e conhecimento histórico**. *Rev. Bras. Hist.* V. 20, n 39. São Paulo. Disponível em: <<http://www.scielo.br/scielo.php?script=sciarttext&pid=S01021882000000100009&lng=em&nrm=isso>>. Acesso em 18 Jul. 2006.

NAPOLITANO, Marcos. **História & Música / História cultural da música popular**. 2ª ed Belo Horizonte: Authêntica. 2005.

NOLASCO, Sócrates. **O mito da masculinidade**. 2ª ed. Rio de Janeiro: Rocco, 1995.

PERRONE, Charles A. **Letras e letras da MPB**. 2ª ed. Rio de Janeiro: Booklink, 2008.

RAMOS. Flávia Brocchetto. **Canções de Chico: Ludismo e Nomeação**. IN: *Palavra Prima: As faces de Chico Buarque/ org.* Ana Mery Sehbe De Carli, Flávia Brocchetto Ramos. Caxias do Sul-RS: Educs, 2006.

SCOTT, J. **Gênero: uma categoria útil de análise histórica.** IN: Revista Educação e Realidade. 02, Porto Alegre: UFRGS, p.71-79, jul/dez 1995.

SEVERIANO, Jairo. *1927 – Uma história da música popular brasileira: das origens à modernidade.* São Paulo: Editora 34, 2008.

SILVA, Tomaz Tadeu da. **Documentos de Identidade: uma introdução às Teorias do Currículo.** 2ª ed. 4ª reimp. Belo Horizonte: Autêntica, 2002.

_____(Org.) **Identidade e Diferença: A perspectiva dos estudos culturais.** Petrópolis-RJ: Vozes, 2000.

STAIGER, Emil. **Conceitos fundamentais de poética.** Celeste Aída Galeão. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1975.

TATIT, Luiz. **O século da canção.** Cotia-SP: Ateliê Editorial, 2004.

_____ **O Cancionista.** 2ª ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2002.

TINHORÃO, José Ramos. **Música popular: um tema em debate.** 3ª ed. ver. e ampl. São Paulo: Editora 34, 1997.

_____ **História da música popular brasileira – samba.** São Paulo: Abril Cultural, 1982.

_____ **História Social da Música Popular Brasileira.** São Paulo: Editora 34, 1998.

VELOSO, Caetano. **Verdade Tropical.** São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

WERNECK, Humberto. **Chico Buarque Letra e música 1.** São Paulo: Companhia das Letras, 1991.

ZAPPA, Regina. **Chico Buarque: para todos.** Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1999.

APÊNDICE A – Sob medida

Sob medida

(Chico Buarque)

*Se você crê em Deus
Erga as mãos para os céus
E agradeça
Quando me cobiçou
Sem querer acertou
Na cabeça
Eu sou sua alma gêmea
Sou sua fêmea
Seu par, sua irmã
Eu sou seu incesto (seu jeito, seu gesto)
Sou perfeita porque
Igualzinha a você
Eu não presto
Eu não presto
Traíçoeira e vulgar
Sou sem nome e sem lar
Sou aquela
Eu sou filha da sua
Eu sou cria da sua
Costela
Sou bandida
Sou solta na vida
E sob medida
Pros carinhos seus*

Meu amigo
Se ajeite comigo
E dê graças a Deus
Se você crê em deus
Encaminhe para os céus
Uma prece
E agradeça ao Senhor
Você tem o amor
Que merece

APÊNDICE B – Ana de Amsterdam

Ana de Amsterdam

(Chico Buarque e Ruy Guerra)

Sou Ana do dique e das docas

Da compra, da venda, da troca das pernas

Dos braços, das bocas, do lixo, dos bichos, das fichas

Sou Ana das loucas

Até amanhã

Sou Ana

*Da cama, da cana, fulana, bacana (sacana)**

Sou Ana de Amsterdam

Eu cruzei um oceano

Na esperança de casar

Fiz mil bocas pra Solano

Fui beijada por Gaspar

Sou Ana de cabo a tenente

Sou Ana de toda patente, das Índias

Sou Ana do oriente, acidente, gelada

Sou Ana, obrigada

Até amanhã, sou Ana

Do cabo, do raso, do rabo, dos ratos

Sou Ana de Amsterdam

Arrisquei muita braçada

Na esperança de outro mar

Hoje sou carta marcada

Hoje sou jogo de azar

Sou Ana de vinte minutos

Sou Ana da brasa dos brutos na coxa

Que apaga charutos

Sou Ana dos dentes rangendo

E de olhos enxutos

Até amanhã, sou Ana

Das marcas, das macas, das vacas, das pratas

Sou Ana de Amsterdam

APÊNDICE C – Bárbara

Bárbara

(Chico Buarque e Ruy Guerra)

Bárbara, Bárbara

Nunca é tarde, nunca é demais

Onde estou, onde estás

Meu amor, vem me buscar

O meu destino é caminhar assim

Desesperada e nua

Sabendo que no fim da noite serei tua

Deixa eu te proteger do mal, dos medos e da chuva

Acumulando de prazeres teu leito de viúva

Bárbara, Bárbara

Nunca é tarde, nunca é demais

Onde estou, onde estás

Meu amor vem me buscar

Vamos ceder enfim á tentação

Das nossas bocas cruas

E mergulhar no poço escuro de nós duas

Vamos viver agonizando uma paixão vadia

Maravilhosa e transbordante, feito uma hemorragia

Bárbara, Bárbara

Nunca é tarde, nunca é demais

Onde estou, onde estás
Meu amor vem em buscar
Bárbara

APÊNDICE D– Tango de Nancy

Tango de Nancy

(Chico Buarque e Edu Lobo)

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

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

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

APÊNDICE E – A violeira*A violeira**(Chico Buarque e Tom Jobim)**Desde menina**Caprichosa e nordestina**Que sabia, a minha sina**Era no Rio vir morar**Em Araripe**Topei com o chofer dum jipe**Que descia pra Sergipe**Pro serviço militar**Esse maluco**Me largou em Pernambuco**Quando um cara de trabuco**Me pediu pra namorar**Mais adiante**Num estado interessante**Um caxeiro viajante**Me levou pra Macapá**Uma cigana revelou que a minha sorte**Era ficar naquele norte**E eu não queria acreditar**Juntei os trapos com um velho marinheiro**Viajei no seu cargueiro**Que encalhou no Ceará**Voltei pro Crato*

*E fui fazer artesanato
 De barro bom e barato
 Pra mó de economizar
 Eu era um broto
 E também fiz muito garoto
 Um mais bem feito que o outro
 Eles só faltam falar*

*Juntei a prole e me atirei no São Francisco
 Enfrentei raio, corisco
 Correnteza e coisa má
 Inda arrumei com um artista em Pirapora
 Mais um filho e vim-me embora
 Cá no Rio vim parar*

*Ver Ipanema
 Foi que nem beber jurema
 Que cenário de cinema
 Que poema à beira mar
 E não tem tira
 Nem doutor, nem ziguizira
 Quero ver quem é que tira
 Nós aqui desse lugar*

*Será verdade
 Que eu cheguei nessa cidade
 Pra primeira autoridade
 Resolver me escorraçar
 Com a tralha inteira
 Remontar a Mantiqueira
 Até chegar na corredeira
 O São Francisco me levar*

Me distrair

Nos braços de um barqueiro sonso

Despencar na Paulo Afonso

No oceano me afogar

Perder os filhos

Em Fernando de Noronha

E voltar morta de vergonha

Pro sertão de Quixadá

Tem cabimento

Depois de tanto tormento

Me casar com algum sargento

E todo sonho desmanchar

Não tem carranca

Nem trator, nem alavanca

Quero ver quem é que arranca

Nós aqui desse lugar

APÊNDICE F – O meu amor

O meu amor

(Chico Buarque)

O meu amor

Tem um jeito manso que é só seu

E que me deixa louca

Quando me beija a boca

A minha pele fica toda arrepiada

E me beija com calma e fundo

Até minh'alma se sentir beijada

O meu amor

Tem um jeito manso que é só seu

Que rouba os meus sentidos viola os meus ouvidos

Com tantos segredos

Lindos e indecentes

Depois brinca comigo

Ri do meu umbigo e me crava os dentes

Eu sou sua menina viu?

E ele é o meu rapaz

(refrão)

Meu corpo é testemunha

Do bem que ele me faz

O meu amor

Tem um jeito manso que é só seu

De me deixar maluca

Quando me roça a nuca

E quase me machuca

*Com a barba mal feita
E de pousar as coxas entre as minhas coxas
Quando ele se deita*

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

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