

ANAS, BÁRBARAS, CAROLINAS E JANUÁRIAS: TIPOLOGIAS FEMININAS EM CANÇÕES DE CHICO BUARQUE

Camila Fonseca de Oliveira Calderano (UFJF)¹

Resumo: Este trabalho concebe tipologias femininas a partir da análise de canções de Chico Buarque. Elencamos as composições musicais em um esquema tipológico de rastreamento das variações da representação e apresentação do feminino criadas pelo compositor. Adentramos, brevemente, nas questões que se relacionam a construção da leitura e do discurso feministas. Indicamos cinco tipos mulheris, quais sejam: (i) a mãe; (ii) a apaixonada; (iii) a cativa-devotada; (iv) a prostituta; e (v) a transgressora;

Palavras-chave: Chico Buarque; Canção; Feminino

1. Os estudos de gênero e a crítica feminista.

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

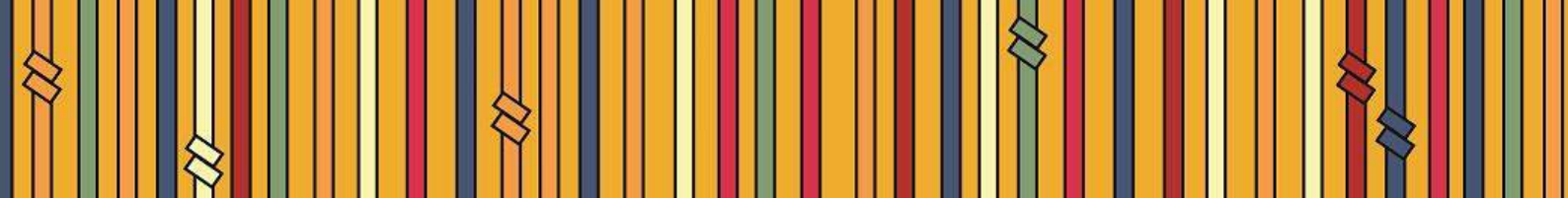
Esboça também a questão da leitura feminista como “ação intelectual libertadora” (1994, p.26). Diz a autora sobre as formas de crítica ou leitura feministas:

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

Eliane Showalter irá considerar, nesse sentido, dentro das modalidades de crítica, uma vertente ideológica que se refere ao ato de leitura, também denominada leitura feminista ou crítica feminista, que privilegia imagens e estereótipos de mulher veiculados pela literatura, independentemente da autoria. Essa forma pode ter cunho libertador, uma vez que pode desconstruir os modelos veiculados pela literatura.

Embora seja preciso levar em consideração as condições de produção dos discursos - sujeito do discurso, assunto/ tema, destinatário e contexto - como pressupostos básicos para a análise, é preciso demonstrar como a ideologia se articula e opera através de ofuscações, dissimulações e fragmentações do texto. Assim, a emergência de oferta de novas formas de leitura acompanha uma realidade pouco estática. Buscando-se clarificar as ideologias e valores vigentes nos discursos articulados opera-se leitura crítica, podendo

¹ Doutoranda em Estudos Literários pela UFJF.



esta ser ou não feminista. Uma vez que vivemos imersos em sistemas culturais estruturados a partir de códigos simbólicos, e de normas, que de algum modo regulam as práticas sociais, conceber novas formas de leitura será conceber novas formas discursivas e as transformar em ideologia.

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

2. As mulheres cantadas por Chico Buarque

A intensa valorização dada à mulher na obra de Chico Buarque sugere, para além de uma determinação inconsciente, que influencia a disposição e as inclinações do poeta, um interesse pelo ente socialmente marginalizado. Os elementos que transgridem o convencional são constantes em sua obra desde o princípio. Suas canções são, muitas vezes, um exercício de crítica social. Há um universo simbólico, metonimicamente estruturado nos códigos da cultura e da sociedade brasileiras, que fornece material para explicar a representação e apresentação da(s) nova(s) mulher(s), em transformação, mas cuja variação desponta a partir da segunda metade do século XX.

2.1 A Mãe

Delimitamos o tema da maternidade a partir das canções *Uma canção desnaturada* e *Meu guri*, de 1979 e 1981, respectivamente. Uma canção desnaturada desmistifica os valores da moral burguesa e propõe um canto avesso ao que nos acostumamos a entender como hino das mães, dentro da sociedade que propagandeia o chamado instituto materno como dado indiscutível. Mostra-nos a mãe, ainda no apego pelo apelido de criança, *curuminha*, um desejo impregnado de tristeza e de revolta, qual seja: o de voltar no tempo, a tempo. O lapso temporal que se pretende retomar, entretanto, se reveste de uma necessidade de vingança, de desfeito. Veremos sempre o clamor por uma realidade em que a doação, o cuidado, o zelo, o carinho e renúncia, atividades consideradas típicas à maternidade, são postas ao avesso, numa necessidade crescente de denunciar a eterna

subserviência do amor maternal, que também é capaz de ser revertido em dor e indignação, especialmente quando ferido. O desenrolar da canção se faz em tom gradativo. A mãe requer seu direito de negar todo o amor investido, nem que para isso tenha que recusar a maternidade. O ápice de tristeza, dor e indignação pela precariedade da vida é nitidamente sentido nos cinco últimos versos, nos quais vislumbra-se um única possibilidade para cessar a dor, a inexistência do filho, seu aniquilamento.

Por que crescestes, curuminha Assim depressa, e estabanada Saíste maquilada Dentro do meu vestido Se fosse permitido Eu revertia o tempo Pra reviver a tempo De poder	Recuperar as noites, curuminha Que atravessai em claro Ignorar teu choro E só cuidar de mim Deixar-te arder em febre, curuminha Cinquenta graus, tossir, bater o queixo Vestir-te com desleixo Tratar uma ama-seca Quebrar tua boneca, curuminha Raspar os teus cabelos E ir te exibindo pelos	Botequins Tornar azeite o leite Do peito que mirraste No chão que engatinhaste, salpicar Mil cacos de vidro Pelo cordão perdido Te recolher pra sempre À escuridão do ventre, curuminha De onde não deverias Nunca ter saído
Te ver as pernas bambas, curuminha Batendo com a moleira Te emporcalhando inteira E eu te negar meu colo		

A mãe de *Meu Guri*, ao narrar sua vida depõe, aparentemente sem a menor consciência disso, contra a repressão que só a escuridão da alienação é capaz de promover. Seu interlocutor, no primeiro verso, o “seu moço” revela-nos quem é a mãe. A locução utilizada para o trato poderia certamente ser substituída por “meu senhor” ou “doutor”, descortinando quem é o propagador da mensagem. Com os versos seguintes não resta dúvida. Maternidade acidental, na qual nem o nome poderia ser pensado, pois a fome viria, impositiva, primeiro. A ausência de consciência da própria situação começa em seguida, quando revela não saber como a vida transcorreu. A mãe de *Meu guri* dá testemunho de uma vida paralela, em que estava no mundo sem fazer parte dele.

Quando, seu moço, nasceu meu rebento Não era o momento dele rebentar Já foi nascendo com cara de fome E eu não tinha nem nome pra Chega suado e veloz do batente E traz sempre um presente Chave, caderneta, terço e patuá Um lenço e uma penca de documentos Chega no morro com o carregamento Pulseira, cimento, relógio,	lhe dar Como fui levando, não sei lhe explicar Fui assim levando ele a me levar E na sua meninice ele um dia me disse pra me encabular Tanta corrente de ouro, seu moço Pra finalmente eu me identificar, olha aí Olha aí, ai o meu guri, olha aí pneu, gravador Rezo até ele chegar cá no alto	Que chegava lá Olha aí Olha aí Olha aí, ai o meu guri, olha aí Olha aí, é o meu guri E ele chega Que haja pescoço pra enfiar Me trouxe uma bolsa já com tudo dentro Olha aí, é o meu guri E ele chega Essa onda de assaltos tá um horror Eu consolo ele, ele me
-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

consola
Boto ele no colo pra ele me
ninar
De repente acordo, olho pro
Chega estampado, manchete,
retrato
Com venda nos olhos,
legenda e as iniciais
Eu não entendo essa gente,
seu moço

lado
E o danado já foi trabalhar,
olha aí
Olha aí, aí o meu guri, olha
Fazendo alvoroço demais
O guri no mato, acho que tá
rindo
Acho que tá lindo de papo
pro ar
Desde o começo, eu não

aí
Olha aí, é o meu guri
E ele chega

disse, seu moço
Ele disse que chegava lá
Olha aí, olha aí
Olha aí, aí o meu guri, olha
aí
Olha aí, é o meu guri.

2.2 A Apaixonada

Tatuagem e *O meu amor* são as canções que compõe o bojo do tipo da mulher apaixonada. O liame entre elas assenta-se no pertencimento, no erotismo e no amor carnal, desnudado nas feições corpóreas da mulher e do seu desejo.

Tatuagem é resumida em seu primeiro trecho. A mulher apaixonada deseja a perpetuação. Os desejos corpóreos são nitidamente alicerce para a promulgação do sentimento perante o amado. De tom mais obscuro, emerge o sentimento de posse, a vontade de ser cruz, ser carma e, sobretudo, de continuar a ser marca, mesmo que “a frio, a ferro e fogo, em carne viva”. Assim ela fecha um sistema em que se contrapõem o desejo de ser marca e ser marcada. Ser escrava perpétua e escravizar.

Quero ficar no teu corpo feito tatuagem
Que é pra te dar coragem
Pra seguir viagem
Quando a noite vem
E também pra me perpetuar em tua escrava
Que você pega, esfrega, nega
Mas não lava
Quero brincar no teu corpo feito bailarina
Que logo se alucina
Salta e te ilumina
Quando a noite vem
E nos músculos exaustos do teu braço
Repousar frouxa, murcha, farta

Morta de cansaço
Quero pesar feito cruz nas tuas costas
Que te retalha em postas
Mas no fundo gostas
Quando a noite vem
Quero ser a cicatriz risonha e corrosiva
Marcada a frio, a ferro e fogo
Em carne viva
Corações de mãe
Arpões, sereias e serpentes
Que te rabiscam o corpo todo
Mas não sentes

Não menos sexualizada é a canção de embate entre Teresinha e Lúcia, de *Ópera do Malandro*, que exhibe a disputa pelo amor do mesmo homem a partir do grau de envolvimento erótico e de prazer físico, em que o ápice é sentido na ausência de consciência. Não há espiritualidade na feição desse amor da carne, mas somente o crivo corpóreo é pujante. Cantam alternadamente duas estrofes cada, em tom crescente de erotismo, facilmente percebido no decorrer da canção, que configura verdadeira (r)evolução, posto que dá destaque a expressão de enorme concupiscência na voz feminina.

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

O meu amor
 Tem um jeito manso que é só
 seu
 Que rouba os meus sentidos
 Viola os meus ouvidos
 Com tantos segredos lindos e

indecentes
 Depois brinca comigo
 Ri do meu umbigo
 E me crava os dentes, ai
 Eu sou sua menina, viu?
 E ele é o meu rapaz
 Meu corpo é testemunha
 Do bem que ele me faz

O meu amor
 Tem um jeito manso que é só
 seu
 De me deixar maluca
 Quando me roça a nuca
 E quase me machuca com a
 barba malfeita
 E de pousar as coxas entre as
 minhas coxas

Quando ele se deita, ai

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

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

2.3 A Cativa/Devotada

A mulher enquanto prisioneira do amor e/ou do relacionamento amoroso é tematizada a partir de três canções, quais sejam: *Com açúcar com afeto*, *Sem açúcar* e *A mais bonita*, músicas que datam, respectivamente, de 1966, 1975 e 1989. O tema do aprisionamento se revelará de modo distinto nas três canções, publicando, porém, em todas elas, nuances relativas ao jugo machista da sociedade ao mesmo tempo em que quer se desvencilhar deles ao retratá-los.

Com açúcar com afeto revela a passividade e devoção da mulher casada. Essa se faz presente no “doce predileto” do marido e crê na sua presença, a presença daquele operário que a sustenta. A piedade se faz presente no canto à medida que a mulher se desilude todos os dias, sendo a ausência de espera por um desfecho diferente sua sina. Não há outra possibilidade que não o casamento, seja ele como for. O tom arrastado da canção, impregnada pela consciência da condição, a da mulher cuja única escolha é “esperar” pelo sustento do marido, está em todos os trechos. Resignada, a mulher devotada de *Com açúcar com afeto* canta o caminho perdido do seu marido.

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

No caminho da oficina, há um bar em cada
 esquina
 Pra você comemorar, sei lá o quê
 Sei que alguém vai sentar junto, você vai puxar

assunto
 Discutindo futebol
 E ficar olhando as saias de quem vive pelas
 praias
 Coloridas pelo sol
 Vem a noite e mais um copo, sei que alegre ma
 non troppo
 Você vai querer cantar
 Na caixinha um novo amigo vai bater um samba
 antigo
 Pra você rememorar

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

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

De maneira similar, *Sem açúcar*, nítida referencia à canção anterior, escrita quase dez anos depois, traz à tona a mulher aprisionada, dessa vez cativa de um algoz revestido de companheiro. A mulher aqui é insignificante perante seu senhor, soberano das vontades, dos direitos e dos desejos. Em sentido oposto à canção anterior, a cotidiana malandragem dá lugar ao inesperado e duvidoso. “Todo dia ele faz diferente/ Não sei se ele volta da rua/ Não sei se me traz um presente/ Não sei se ele fica na sua”. A cativa de *Sem açúcar* vai esmiuçar sua sujeição de maneira impotente e natural. Reduzida à solidão, resta-lhe o tremor e o medo. Os versos “Eu de dia sou sua flor/ Eu de noite sou seu cavalo” fazem referência dura à subserviência sexual. Nossa cativa não é mais que um bicho a ser é montado por seu dono, estando a serviço. Ao final, ao clamar: “Sua boca é um cadeado/ E meu corpo é uma fogueira/ Enquanto ele dorme pesado/Eu rolo sozinha na esteira”, ratifica a solidão e a ausência de uma relação.

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

Ou nem me adivinha os
desejos
Dia ímpar tem chocolate
Dia par eu vivo de brisa
Dia útil ele me bate
Dia santo ele me alisa
Longe dele eu tremo de amor
Na presença dele me calo
Eu de dia sou sua flor

Eu de noite sou seu cavalo
A cerveja dele é sagrada
A vontade dele é a mais justa
A minha paixão é piada
Sua risada me assusta
Sua boca é um cadeado
E meu corpo é uma fogueira
Enquanto ele dorme pesado
Eu rolo sozinha na esteira

Figurando de maneira um pouco distinta está a canção *A mais bonita*, de 1989. O julgo machista facilmente percebido na personificação do homem das canções anteriores dá lugar a seu alargamento social. A mulher que conquistou o direito ao anticoncepcional e ao mercado de trabalho passa a ser refém do espelho, do salão de beleza, e teima em se retocar para parecer bonita para o seu bem. A insegurança de outrora, advinda da falta do sustento ou da violência, dá lugar a ausência por si só. Como consequência, a prisioneira de *A mais bonita* precisa “saber como levar todos os desejos” que o seu bem tem, precisa garantir que ele não olhe mais ninguém, precisa arrasar “na casa dos espelhos”, fingindo que não sabe o quanto é triste e só. Logo no primeiro verso há profícua ambigüidade em relação às palavras *solidão* e *retocar*. Nossa

aprisionada aqui tem a *solidão* como vocativo e não quer se *retocar*. Ocorre, entretanto, que apelando para a memória musical do leitor, lembraremos rapidamente que o advérbio *não* figura como elemento de *hoje* e não de *quero me retocar*. Eis a canção:

Não, solidão, hoje não quero me retocar
Nesse salão de tristeza onde as outras penteiam
mágoas
Deixo que as águas invadam meu rosto
Gosto de me ver chorar
Finjo que estão me vendo Eu preciso me
mostrar
Bonita
Pra que os olhos do meu bem

Não olhem mais ninguém Quando eu me revelar
Da forma mais bonita
Pra saber como levar todos os desejos que ele
tem
Ao me ver passar bonita
Hoje eu arrasei na casa de espelhos
Espalho os meus rostos e finjo que finjo que
finjo
Que não sei

2.4 A Prostituta

A prostituta é configurada a partir de quatro canções. *Ana de Amsterdam* se apresenta. É mulher *do dique e das docas*. Lugar por onde se chega e se sai, que é porto, mas não é morada. Lugar da vida barata, de vida breve, *até amanhã*. É Ana que veio com os Holandeses, *Ana da compra, venda e troca das pernas*. Ana é da cama, da cana, fulana e sacana. De cabo a tenente”, Ana é “gelada”, assim como o mar que cruzou. Ana é “obrigada” e, sobretudo, Ana é só “até amanhã”. Quanto à descontinuidade e impossibilidade de existência de instituições sociais amorais, vê-se uma vida interpolada. Ana é e sempre será até amanhã. Depois de amanhã Ana será somente “até amanhã”. Não há instituição que abrigue a prostituição. Há a que abriga e abrigou a mulher que largou a prostituição: o casamento, a religião etc. Mas a prostitua não casa, não reza, não reside, é do porto, está no porto para o porto. “É carta marcada”, imprópria, “jogo de azar”. A presença de assonâncias também nos é cara. Em “Da cana, fulana, bacana (sacana)” as vogais nasalizadas se assemelham ao gemido. Além disso, em “Do cabo, do raso, do rabo, dos ratos/ Das marcas, das macas, das vacas, das pratas” os sons farão referência aos sexos em suas sinonímias esdrúxulas, como no par cabo/rabo; e aos infortúnios da condição, como em marcas/macacas.

Sou Ana do dique e das docas
Da compra, da venda, das trocas, 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, Ocidente, 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 dos olhos enxutos
Até amanhã, sou Ana
Das marcas, das macas, das vacas, das pratas
Sou Ana de Amsterdam

Se Ana é prostituta triste, a meretriz de *Folhetim* canta sua condição com estima maior e toma para si um discurso atípico. Com a consciência de uma profissão ordinária, ou comum, cujas atribuições descreve, seu depoimento sobre a prostituição é de esperteza. Não há obrigação no ofício, há a frieza que assola a atividade rotineira. Não há marca da busca por outro presente, de uma limpidez sarcástica e transgressora.

Onde resta obrigação para *Ana de Amsterdam*, a prostituta que tinha esperanças de se casar, assenta a naturalidade e o comodismo para a de folhetim. Diz-nos algo como: se me quiseres, posto que sou mulher do sim, irei pela noite e pelo botequim. Adentrando no ofício, porém, nossa prostituta faz um adendo irreverente ao mesmo tempo em que lança a impropriedade do serviço, que não garante preço fixo ou preço justo. Dado o preço como quem faz um orçamento, ação típica à prestação de serviço, resta anunciar o produto. Aqui cabe interessante aspecto quanto aos últimos versos, quais sejam: “E te farei vaidoso, supor/ Que és o maior e que me possuis (...)/Mas na Manhã seguinte/ Não conta até vinte/ Te afasta de mim” As ideias da descontinuidade também encontram solo fértil nessa canção. A prostituta, por ser de todos, não é de ninguém. Ocorre, entretanto, que essa relação se dá de modo inverso nas duas canções aqui analisadas até agora, ou seja, o que é a sina de Ana é a vitória libertadora da cortesã de *Folhetim*. Revestida de discurso feminino transgressor, a prostituta de *Folhetim* vem instaurar comportamentos sociais antes apenas concebidos para o homem. Falar desse ofício, precedido pela existência de um caráter propenso à “vida fácil”, com praticidade e sem culpa, a faz quebrar a fala habitual da mulher prostituta. Vide:

Se acaso me quiseres
Sou dessas mulheres
Que só dizem sim
Por uma coisa à toa
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 conta até vinte
Te afasta de mim
Pois já não vales nada
És página virada
Descartada do meu folhetim

A questão da identidade é nítida em *Las muchachas de Copacabana*. Vê-se, na verdade, a necessidade de se atribuir uma nova identidade, compatível com a vida e necessária para a oferta de seu produto. “Se o cliente quer rumberira (...) baiana (...)

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

Se o cliente quer rumbeira, tem	Somos las muchachas de Copacabana (bis)	Com sombreiro à mexicana Somos las muchachas de Copacabana (bis)
Com tempeiro da baiana Mamãe,	Cubanita brasileira, tem Copacabana (bis)	É uma estrela internacional” Atração da Martinica, tem
Desculpa meus erro de caligrafia	Se quer uma pecadora, tem Uma loura muçulmana	Uma chica sergipana Paraguaia da Jamaica, tem
Lembrança da filha Que brilha aqui na capital	Somos las muchachas de Copacabana (bis)	Balalaica peruana Corcovado em Mar Del
É uma estrela internacional Tua filha na capital	Mamãe, Pro mês eu lhe mando umas	Prata, tem Catarata de banana
É uma estrela internacional” Quer uma amazona, o gringo	Lembrança da filha Que brilha aqui na capital	Índia canibal, na certa tem E é a oferta da semana
tem Um domingo com a havaiana	É uma estrela internacional Tua filha na capital	Somos las muchachas de Copacabana (bis)
Somos las muchachas de		

Em *Tango de Nancy*, num discurso gradativo, a prostitua canta o infortúnio da profissão, que havia lhe tirado o direito de falar do amor. O arrependimento com que trata o ofício é posto em cena em tom de lamento no primeiro trecho. A questão do despertencimento e, novamente, da descontinuidade das atividades tidas como amorais é claramente percebida nos versos do segundo trecho. Há em toda a canção uma polissemia para o termo amor, empregado nos sentidos: (i) de sentimento, quando reclama para si o direito de não falar de amor ou quando diz que o amor nunca foi seu; (ii) o de ato sexual, quando diz que o amor a ela se esfregou e partiu; (iii) de labuta, quando diz que o amor lhe consumiu até a espinha. Não faz parte do mundo das prostitutas a escolha pelo amor.

Quem me dera amarrar meu amor quase um mês	todas as forças navais Minha vida, querido, não é	espinha Dos meus beijos que falar
Mas escuta o que dizem as pedras do cais	nenhum mar de rosas Volta não, segue em paz	Dos desejos de queimar E dos beijos que apagaram
Se eu deixasse juntar de uma vez meus amores num porto	Quem sou eu para falar de amor	os desejos que eu tinha Quem sou eu para falar de
Transbordava a baía com	Se o amor me consumiu até a	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

Eles querendo na hora
Por dentro, por fora
Por cima e por trás
Juro por Deus, de pés juntos
Que nunca mais

2.5 A Transgressora

A mulher transgressora cantada por Chico será aqui analisada a partir de duas canções *Sob Medida e Palavra de Mulher*, de 1979 e 1985, respectivamente. Suas posturas vão variar entre irônica e alucinada. Ambas, porém, preenchem o requisito da anti-heroína à medida que desmistificam as concepções estaques reservadas à mulher, trazendo em seu bojo novas e transgressoras características, muitas delas atribuídas comumente ao homem.

A anti-heroína de *Sob medida* nos mostrará ser “Traíçoieira e vulgar (...) sem nome e sem lar (...) aquela”. Como em outras canções, a mulher aqui se apresenta, e ao avesso do que comumente se esperou do discurso feminino. Nossa transgressora, filha da costela do homem é não mais que igual a ele: “Sou perfeita porque/ igualzinha a você/ eu não presto”. O tom de deboche de que se reveste a canção também é presente à medida que a mulher aqui nega ao homem qualquer possibilidade de reclamação quanto a sua postura, tendo como justificativa para tal caráter suas equivalências. Ela é como ele e é preciso, pois, dar graças a Deus, erguer as mãos em prece e calar-se.

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

Eu nasci pra você
Eu não presto
Eu não presto
Traíçoieira e vulgar
Sou sem nome e sem lar
Sou aquela
Eu sou filha da rua
Eu sou cria da sua
Costela
Sou bandida
Sou solta na vida
E sob medida

Pros carinhos seus
Meu amigo
Se ajeite comigo
E dê graças a Deus
Se você crê em Deus
Encaminhe pros céus
Uma prece
E agradeça ao Senhor
Você tem o amor
Que merece

A ideia de merecimento aqui nos é cara quando aludimos à aceitação inabalável quanto às posturas distintas assumidas pelos papéis homem/mulher no quinquênio passado. A vulgaridade, a deslealdade e a independência do homem não condicionavam à obtenção de par, posto que tais características fossem comumente atribuídas com naturalidade à personalidade masculina. À mulher restava ser dócil, cativa e recatada. Formava-se assim um conjugado entre o recato e a vulgaridade, entre a fidelidade e a

infidelidade, entre a clausura e a independência, entre a imanência e a transcendência. A partir do momento em que se igualam as posturas de homem e mulher, quebra-se o paradigma. A mulher de *Sob medida* nada é além de uma mulher cujas prerrogativas eram antes atribuídas somente ao homem.

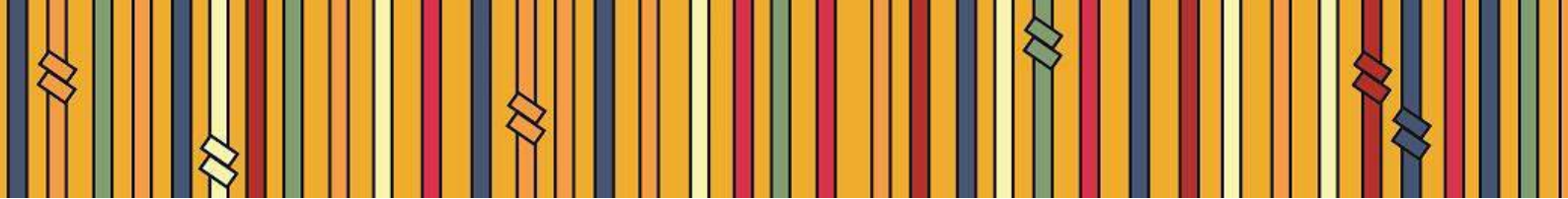
A canção *Palavra de Mulher* também quebra com o discurso habitual da mulher. Aparentemente temos neste caso uma mulher perdida, sem esteio, sem liame ou base sustentadora. Em *Palavra de Mulher* é a mulher o ente que abandona e, ao mesmo tempo, que é abandonado, estando perdido. É protagonista em via de mão dupla, está abandonada porque desistiu. Está perdida porque abandonar é impensável para a mulher, é perder-se. Embora tendo o deixado, estando distante, tendo abandonado o relacionamento, embora delirante, se enganando, atesta que seu retorno se dará. Muito além da superfície textual, é nítido em *Palavra de Mulher*, conforme aludimos anteriormente, a possibilidade de se apresentar, na obra de Chico, uma mulher que antes não se fazia representar. Não por acaso a canção citada é de 1985.

Vou voltar	Posso até
Haja o que houver, eu vou voltar	Sair de bar em bar, falar besteira
Já te deixei jurando nunca mais olhar pra trás	
Palavra de mulher, eu vou voltar	
E me enganar	A noite inteira
Com qualquer um deitar	Eu vou te amar
Vou chegar	Pode ser
A qualquer hora ao meu lugar	Que a nossa história
E se uma outra pretendia um dia te roubar	Seja mais uma quimera
Dispensa essa vadia	E pode o nosso teto, a Lapa, o Rio desabar
Eu vou voltar	Pode ser
Vou subir	Que passe o nosso tempo
A nossa escada, a escada, a escada, a escada	Como qualquer primavera.
Meu amor, eu vou partir	Espera
De novo e sempre, feito viciada	Me espera
Eu vou voltar	Eu vou voltar

3. Considerações Finais

Chico Buarque, enquanto poeta contemporâneo e, por essa razão, imerso nas fissuras do tempo em que vive, congrega e promove as transformações do seu lugar, dando a possibilidade e a liberdade ao leitor para se identificar com suas vozes ideológicas. Tendo ciência de que tal deslocamento é fruto do próprio interesse do poeta, nos parece justo qualificar Chico Buarque como promulgador de um tempo em que se afirmavam novas e necessárias mulheres.

A segunda metade do século XX assistiu a uma reivindicação de heterogeneidades. O nosso tempo, entretanto, não as fixaria, como outrora, em um



conjunto de sujeitos individuais estáticos, mas, em vez disso, passaria a concebê-los de modo não estruturante, com fluidez. Para este trabalho, nos importou a concepção que trouxe à tona a existência de mulheres, no plural, desmistificando a unicidade de um sujeito Mulher, cujas características foram por séculos cristalizadas em torno de um eu coerente.

Vimos, por exemplo, que a *Mãe* cantada por Chico Buarque ora conserva os preceitos que foram e são, em grande parte, aceitos como fruto de uma natureza feminina, cujo caminho passa pelo casamento e se finda na maternidade; ora desmistifica esse punhado de concepções acerca da maternidade enquanto categoria inabalável e irrenunciável. Vimos também em que medida uma mulher foi e é concebida como prisioneira. Nossa *Cativa-devota* ora era prisioneira em sentido *stricto*, do poderio econômico do homem, do jugo patriarcal que ainda a confina ao exercício do casamento; ora como prisioneira em sentido *lato*, despossuída de autonomia, dependente, pois, do crivo machista da beleza e da feminilidade. Desnudamos a *prostituição* sob plurais olhares e pudemos perceber também em que medida a mulher passa a ter a possibilidade de promulgar sua sexualidade, seu erotismo; suas subjetividades.

Sendo o discurso dos cancionistas um lugar privilegiado de exercício de poder, situamos as canções analisadas neste estudo em um tempo de novos paradigmas, os quais são firmados a partir da ruptura, das discontinuidades, da descentralização e da fragmentação. Essas identidades móveis vão nos mostrar em que medida Chico Buarque pode revelar práticas sociais menos patriarcais e mais emancipatórias.

Referências

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

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

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

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