

LENDO E OUVINDO CHICO BUARQUE – CANÇÕES NO FEMININO/MASCULINO

Lia Faria

Universidade do Estado do Rio de Janeiro

E-mail: liafaria@terra.com.br

Leonardo Nolasco-Silva

Universidade Federal Fluminense

E-mail: leonolasco@hotmail.com

Resumo: Este trabalho pretende refletir sobre a construção, vivência e propagação das identidades de gênero, a partir de duas observações paralelas, advindas de dois estudos situados em tempos e locais distintos, por pesquisadores que até aqui não se conheciam, mas que contavam em sua trajetória acadêmica com a música do compositor Chico Buarque de Hollanda como fonte de inspiração e lócus de observação científica.

Palavras-chave: *Chico Buarque; gênero; anos 1960.*

Introdução

*“Cantar a nossa voz é indispensável para a harmonia do mundo.
Cabe aos artistas encontrar as formas adequadas ao nosso canto.”*
Agostinho Neto, 1959

*“Logo vou esquentar seu prato
Dou um beijo em seu retrato
E abro os meus braços pra você”*
Chico Buarque, 1967

As inúmeras composições reveladoras das vozes femininas presentes na poética de Chico Buarque de Holanda, possibilitam ao leitor cotejar as marcas das identidades femininas em voga nos anos 1960. No decorrer da ditadura militar no Brasil, entre práticas repressoras e manifestações de violência que pretendiam silenciar *outras* vozes, permanece latente o brado de contestação, o desejo de superação e de reconhecimento dos atores sociais, alijados das narrativas oficiais.

Entre silêncios e esquecimentos, escutamos o grito feminino, seu clamor por autonomia, por igualdade de direitos, por cidadania. No caminho das mulheres transgressoras, todavia, deparamo-nos com a resistência de uma tradição consolidada, com o avesso da rebeldia – a contramão da mudança.

A mulher tantas vezes cantada por Chico Buarque ainda aguarda passivamente o marido, o senhor, o homem da casa, enquanto se dedica aos afazeres domésticos – *logo vou esquentar seu prato*. O que se percebe é uma figura feminina depositária de um modelo familiar privado, separando o espaço público e a casa, tornando-os complementos de uma estruturação social assimétrica. Ao homem, o direito à rua, à liberdade de ir e vir. À mulher, o lar e o direito à obediência. Sempre de bom grado, afinal, ela é amorosa e submissa por “natureza” – *dou um beijo em seu retrato e abro os meus braços pra você*.

Ao mesmo tempo, tal imaginário social que delega ao gênero traços indefectíveis apresenta-se como realidade histórica, um fenômeno que não necessita de justificativas para se fazer aceito. A discussão acerca das desigualdades estabelecidas entre homens e mulheres perde-se na longevidade de nossas concepções de mundo. Dos gregos antigos herdamos a ideia de que a mulher é um ser inferior ao homem na escala metafísica que dividia os seres humanos. Por essa razão, somente os homens podiam atuar no espaço público, ao passo que as mulheres somente seriam consideradas no âmbito da reprodução, dedicadas à criação dos filhos, sempre tuteladas por um senhor do sexo oposto.

Por outro lado, o modelo desse masculino provedor (NOLASCO-SILVA, 2005) vigorou durante muitos séculos, convertendo-se em parâmetro. De acordo com Laqueur (2001), Costa (1997) e Birman (2001), o *one-sex-model* dominou o pensamento anatômico por dois milênios, acreditando ser o copo feminino uma versão invertida do corpo do homem, desprovido de calor vital – segundo o pensamento de Galeno sobre os humores que só se concebia por parte do masculino, com calor suficiente para gerar outro ser humano. O corpo da mulher, então, era visto por via desse “monismo sexual”, uma réplica invertida do homem, originando as seguinte associações: vagina/ pênis interno; lábio/ prepúcio; útero/ escroto; ovários/ testículos.

Tal concepção perdurou por longo tempo, sendo substituída, depois de meados do século XIX, numa espécie de ensaio para a virada sexual, pelo *two-sex-model*. Com o dualismo sexual, as mulheres passaram a ser consideradas complementos da anatomia masculina e não mais o seu inverso. Tal mudança, contudo, antes de gerar a almejada equidade, auxiliou o fortalecimento da diferenciação entre os sexos. Não tardaram a aparecer teses científicas que atestavam a inferioridade da mulher devido ao ciclo menstrual e seu caráter de instabilidade emocional, a imaturidade do discernimento feminino que a proibia de se expressar em questões importantes para a sociedade, como no caso dos tribunais de júri e tantos outros impedimentos nascidos e propagados em nome da alardeada “dominação masculina”.

Quando chegamos aos anos 1960, o imaginário social acerca da mulher ainda dialogava com esses velhos mecanismos de dominação ideológica. Enquanto as vozes femininas, testemunhas e muitas vezes agentes dos movimentos sociais de contestação identitária, ainda amarguravam a dicotomia opressão/emancipação, a presença feminina bastante significativa na obra de Chico Buarque se torna um dos símbolos mais marcantes dos anos 1960, ao desvelar a dialética masculino/ feminino em suas composições.

As mulheres brasileiras são representadas/cantadas em um cenário de impedimentos, apontando a janela da casa como único horizonte viável à contemplação, para além dos seus muros privados. A janela funciona em suas canções como um limite simbólico entre o universo privado feminino e sua relação com o mundo público, configurando dois movimentos: um de abertura, como um horizonte para o que se passa lá fora, e outro de fechamento, explicitado na atitude passiva daquela que apenas observa, sem coragem de romper os limites invisíveis desse espaço físico.

É a partir da figura da janela que o compositor *canta* essa mulher doméstica, que começa a perceber um outro mundo, a vida. No entanto, ainda na *segurança* do interior da casa, um mundo que *Carolina não viu, pois o tempo passou na janela*.

Lá fora, amor,
Uma rosa nasceu
Todo mundo sambou
Uma estrela caiu
Eu bem que mostrei sorrindo
Pela janela, oi que lindo,
Mas Carolina não viu¹

Entre a cidade e a janela: tradição *buarquiana*

Para Chico Buarque, os fatos ocorridos no espaço público ganham na moldura da janela a conotação de “coisas acontecidas no mundo do *outro*”. A mulher, enclausurada na casa e em seu gênero, não se reconhece plenamente como agente do universo público, estando fadada a somente sonhar com um dia em que possam se tornar possíveis os seus anseios de *outras vivências*. Assim, enquanto a banda tocava e os transeuntes passavam embalados por sua música,

A moça feia debruçou na janela
Pensando que a banda
Tocava pra ela²

E da mesma janela simbólica, em uma outra canção, também Januária mostrava-se ao mundo, alheia ao que acontecia nos arredores da casa:

Quem madruga sempre encontra
Januária na janela
Mesmo o sol quando desponta
Logo aponta os lados dela
Ela faz que não dá conta
De sua graça tão singela
O pessoal se desaponta
Vai pro mar, levanta vela.³

O que se observa nessas narrativas é que o olhar de Chico Buarque sobre o feminino vivencia vários papéis e limites associados à reprodução. Do cuidar dos filhos ao esperar pelo marido, a mulher exerce o papel social determinado, quase sempre resignada, imprimindo na educação das filhas as mesmas regras de sua história de opressão feminina.

¹ Carolina, Chico Buarque, 1967.

² A Banda, Chico Buarque, 1966.

³ Januária, Chico Buarque, 1967.

Ela e sua menina
Ela e seu tricô
Ela e sua janela, espiando⁴

Por outro lado, a imagem da mulher encontra-se aqui ligada diretamente à maternidade e ao matrimônio, sendo a espera constante do “homem”, um dos mais importantes sentidos da sua existência:

Da sua janela
Imagina ela
Por onde ele anda.⁵

Durante este eterno imaginar, a mulher *buarquiana* dos anos 1960 aceita passivamente, entre outros fatores, a traição conjugal, presa a uma visão romântica como justificativa da histórica passividade feminina:

Sei que alguém vai sentar junto
Você vai puxar assunto
Discutindo futebol
E ficar olhando as saias
De quem vive pelas praias
Coloridas pelo sol⁶

A seguir, em uma nova fase da composição poética do compositor, essa mulher ainda enclausurada ensaia um recomeço, distante do homem opressor/infiel, buscando, no entanto, sua substituição por um outro tutor:

Mas outro moreno
Joga um novo aceno
E uma jura fingida
E ela vai talvez
Viver duma vez
A vida.⁷

E, em uma narrativa aberta, as canções se sucedem. O estudo das composições *buarquianas* indica que começam a surgir sinais de mudança no comportamento de algumas mulheres durante a década de 1960, assinalando contestações identitárias; a seguir, algumas letras apresentam mulheres que abandonam casa, marido, filhos:

⁴ Ela e sua janela, Chico Buarque, 1966.

⁵ Ibidem.

⁶ Com açúcar, com afeto, Chico Buarque, 1966.

⁷ Ela e sua janela, Chico Buarque, 1966.

Será que Cristina volta?
Será que ela vai gostar?
Será que nas horas mais frias
Das noites vazias
Não pensa em voltar?⁸

Entretanto, mesmo essas mulheres parcialmente transgressoras retornam ao lar para pedir dinheiro ao marido, desvelando a discriminação presente nas relações de trabalho, impedindo também, desse modo, a autonomia financeira feminina:

Você me desconcerta
Pensa que está certa,
Porém não se iluda
No fim do mês,
Quando o dinheiro aperta,
Você corre esperta
E vem pedir ajuda.⁹

Contudo, identificamos em suas músicas, a partir de 1969, a afirmação de que os tempos mudaram e que a mulher da janela sofreu transformações em seu conhecido comportamento submisso. As personagens femininas que compõem suas letras, desde então, experimentam um movimento de ruptura, associadas também à explosão do domínio televisivo:

Essa moça tá diferente [...]
Está pra lá de pra frente
Está me passando pra trás [...]
Ela quer ver o astronauta
Descer na televisão [...]
Essa moça é a tal da janela
Que eu me cansei de cantar
E agora está só na dela
Botando só pra quebrar.¹⁰

A mulher *buarquiana* nos anos 1970 saiu de casa, fechou a janela, experimentou novas identidades, novos homens, outros amores. Por fim, tornou-se mais íntima da própria sexualidade, confundindo os companheiros, agora na posição desconfortável de expectadores daquela ruptura:

⁸ Será que Cristina volta?, Chico Buarque, 1966.

⁹ Você não ouviu, Chico Buarque, 1966.

¹⁰ Essa moça tá diferente, Chico Buarque, 1969.

Olhos nos olhos,
Quero ver o que você faz
Ao sentir que sem você
Eu passo bem demais [...]
E tantas águas rolaram
Quantos homens me amaram
Bem mais e melhor que você.¹¹

De acordo com o psicanalista Joel Birman, o movimento feminista e a revolução sexual, levados a cabo na década de 1960, provocaram uma profunda transformação no mundo moderno, permitindo à mulher dispor de novos mecanismos de vivência que instauraram novíssimas formas de construção identitária. Em seu argumento,

[...] do direito de votar ao de poderem ser educadas, passando a ter acesso aos espaços sociais da masculinidade, o percurso das mulheres foi marcado por um longo combate de muitas idas e vindas, progressões e retrocessos. Os anos 60 do século XX foram os momentos cruciais dessa ruptura, quando o sexo feminino rompeu de vez as amarras tradicionais da condição da mulher no Ocidente. Produziu-se, então, uma revolução, que continua em processo, da qual não sabemos ainda todos os seus desdobramentos e consequências nos registros psicológicos, éticos e político. Quanto a isso, é bom que se diga, as surpresas são quase cotidianas, tal a escala das transformações que ocorreram na redefinição das identidades sexuais. (BIRMAN, 2001, p. 48).

A partir dessa citação, torna-se importante analisar os impactos de tais mudanças para a atuação identitária dos homens. Para tanto, recorreremos novamente à obra de Chico Buarque, intentando desvendar esse ator social em (des) construção.

Dando prosseguimento, enfocamos a investigação do “sentir” masculino em Chico Buarque, no período de 1969 a 1975, quando finalmente a mulher *buarquina* saiu da janela, como podemos identificar no registro a respeito desse homem-fortaleza-vias-de-desmoronamento, na canção *Cara a cara*:

Tenho um peito de lata
E um nó de gravata
No coração
Tenho uma vida sensata
Sem emoção¹²

¹¹ Olhos nos olhos, Chico Buarque, 1976.

¹² Cara a cara, Chico Buarque, 1969.

Entre a luz e o caos: janelas e gravatas

*[...] existe um principio bom que gerou a ordem,
a luz e o homem;
há um principio mal que gerou o caos,
as trevas e a mulher.
Pitágoras¹³*

Aos ouvir os versos de Chico Buarque, percebemos a emergência da dicotomia homem/ subjetividade, *num peito de lata com nó de gravata no coração*. Sempre dominado pela razão, o masculino teria abdicado das sensações, dos sentimentos, uma vez que o sensível foi, até então, por força da tradição, delegado exclusivamente às mulheres. Dessa forma, preso à racionalidade e à necessidade de esconder seus naturais limites humanos, esse homem:

[...] queria não cantar
a cantiga bonita
que se acredita
que o mal espanta
[dá] um chute no lirismo
um pega no cachorro
e um tiro no sabiá
[dá] um fora no violino
[faz] a mala e *[corre]*
pra não ver banda passar¹⁴

Portanto, o que se destaca nas canções da nova fase é que o homem que antes estava fora da janela, sendo observado, admirado e temido pela moça sobre ela debruçada, agora está perdido no mundo, procurando o antigo cetro que lhe garantia o reinado, a dominação. Um dos personagens, Nicanor, é bastante revelador do período:

Onde andará Nicanor?
Tinha amor pro porto inteiro
Um peito de remador
Ah quem me dera as morenas
Pra consolar suas penas
Para abrandar seu calor.¹⁵

Nicanor, e os outros homens, talvez estivessem procurando por um ícone feminino, que já não mais decorava as janelas.

¹³ Cf. (CONHECIMENTO PRÁTICO, 2010).

¹⁴ Agora falando sério, Chico Buarque, 1969.

¹⁵ Nicanor, Chico Buarque, 1969.

Pelas tardes, sempre em vão,
Procurei, fiz alarde de paixão
que penei
Pelas ruas tortas
Que eu percorria
Vi bater as portas
Vi morrer os dias
Pelas noites sem luar, eu errei
Pelas tantas da manhã, eu cansei
Não restou mais nada
Das lembranças minhas
Nas encruzilhadas
Nem nas entrelinhas.¹⁶

Por outro lado, o homem que antes reinava absoluto nas ruas, certo de que encontraria em casa a esposa a lhe esperar com o jantar pronto e com os braços abertos, repletos de afagos e compreensão, depara-se com a nova mulher, dona de outros sonhos, de outras vontades, exemplo de uma nova identidade que ele não aprendeu a conhecer. Bem diferente do antigo modelo feminino, então este homem clama:

Sim, vai e diz
Diz assim:
Que eu chorei
Que eu morri de arrependimento
Que o meu desalento
Já não tem mais fim [...]
No meu descaminho
Diz que estou sozinho
E sem saber de mim [...]
Que cansei, enfim,
Dos meus desencontros
Corre e diz a ela
Que eu entrego os pontos.¹⁷

Cabe então destacar o romantismo, até então atribuído somente à mulher, enquanto atitude irracional, prenhe de desejos imediatos, discordados anseios másculos de superioridade, que começa a ser percebido como possibilidade para o universo masculino. Assim sendo, para Chico Buarque a expressão dos sentimentos

¹⁶ Onde é que você estava?, Chico Buarque, 1969.

¹⁷ Desalento, Chico Buarque, 1970.

é acentuada como uma leitura positiva daquele novo trajeto. O compositor registra esse momento na canção abaixo:

Um dia ele chegou
Tão diferente do seu jeito
De sempre chegar
Olhou-a de um jeito
Muito mais quente
Do que sempre
Costumava olhar
E não maldisse a vida
Tanto quanto era seu jeito
De sempre falar
E nem deixou-a só num canto
Pra seu grande espanto
Convidou-a pra rodar.¹⁸

O que se percebe é que a iniciativa amorosa elege agora o homem não apenas como mero executor, mas o convida para partilhar certas experiências, até então negadas ao masculino. Na letra de *Valsinha*, o casal se vê surpreendido com uma possibilidade de relacionamento que situa o homem, de maneira inédita, como o proponente do clima de romantismo. Ao contrário da tradicional figura da mulher doméstica, à espera do amado, temos aqui o marido carinhoso que expõe o seu amor à toda cidade:

E ali dançaram tanta dança
Que a vizinhança toda despertou
E foi tanta felicidade
Que toda cidade se iluminou.¹⁹

Trata-se de situar o pensamento masculino como apto a descobrir e aceitar uma nova identidade sexual, presente em alguns estudos de gênero, principalmente a partir dos anos 1970, sinalizando para as novidades da relação entre os sexos. Goldenberg (2000), por exemplo, ao discorrer sobre a alardeada crise da masculinidade, revela os resultados de sua pesquisa com uma amostra de homens da Zona Sul carioca, todos com nível superior e com algum questionamento acerca do modelo de masculinidade imposto pela socialização ocidental. Durante as entrevistas, os informantes relataram não se enquadrar nos moldes do masculino tradicional, ao mesmo tempo em que não conseguem encontrar estratégias para ultrapassar as barreiras advindas de sua identidade sexual. Os membros da amostra em questão passaram a cobrar mais de

¹⁸ *Valsinha*, Chico Buarque e Vinícius de Moraes, 1970.

¹⁹ *Ibidem*.

si mesmos, no que concerne à aquisição de uma vida mais ligada aos sentimentos, aos filhos e às coisas simples da casa. Alguns pensam até em dedicar menos tempo ao trabalho, estando mais próximos dos filhos e da esposa.

Badinter, também debruçada sobre os avanços feministas, busca compreender o processo de diferenciação entre os sexos, em um esforço intelectual que pretende recuperar as raízes primárias da hierarquização entre homens e mulheres, postulando de maneira otimista que:

A igualdade em via de se realizar, engendra a semelhança, que põe fim a guerra. Cada um dos protagonistas, considerando-se desde então o “todo” da humanidade, está em condições de compreender o Outro, tornando sua cópia. Os sentimentos que unem esse casal de mutantes só podem mudar de natureza (BADINTER, 1986, p. 215).

Na visão da autora, estaríamos mergulhados em um oceano de mudanças profundas, cabendo a cada ator social situar-se em um novo modelo, que lhe permita viver a partir da complementaridade e não da assimetria. Todavia, Bernardo Jabloski (1995), em seu “A difícil extinção do Boçalossauro”, argumenta que a autora precedente sofre de um “otimismo exacerbado”. Para ele, não estaríamos vivendo o tempo de transformações que ela insiste em diagnosticar e a hierarquia sexual se manteria atuante no campo das relações sociais. Ao lado do homem romântico que convida a mulher para dançar – *como há muito tempo não queria ousar* – persistiria a figura do macho tradicional, para quem a relação doméstica é pautada na repetição das cotidianas assimetrias:

Todo dia ela faz
Tudo sempre igual
Me sacode
Às seis horas da manhã
Me sorri um sorriso
Pontual e me beija
Com a boca de hortelã²⁰

Não podemos perder de vista, entretanto, que na mesma canção nos é apresentada uma mulher menos submissa e mais disponível à descoberta de sua sexualidade, tomando para si o direito ao exercício da mesma, assinalando permanências e rupturas, em meio as contradições que vêm demarcando historicamente o processo de liberação feminina:

Seis da tarde
Como era de se esperar
Ela pega e me espera no portão

²⁰ Cotidiano, Chico Buarque, 1971.

Diz que está muito louca
Pra beijar
E me beija com a boca
De paixão.²¹

Entretanto, a mulher que cuida da casa, que espera o seu homem, já se apresenta como alguém que possui desejos e que os manifesta – *diz que está muito louca pra beijar*. Se deparar com comportamentos tão distintos daquele aprendido na infância de todos os homens, proporciona a desconfortável sensação de desfiliação, ou seja, perdem-se os vínculos com as certezas de pertencimento a uma certa classe de dominadores:

Foi ela que me convidou
Fui eu que não soube chegar
Foi ela que me maltratou
Fui eu que não soube chorar [...]
Foi ela que tanto pecou
Sou eu que vou me confessar
Foi ela que se ajoelhou
Sou eu que vou ter que rezar [...]
Mas se ela chamar diz que eu vou
Correr sete léguas de amor
Beber sete litros de mar²²

Diante da nova mulher, o homem precisa rever/reconstruir a sua própria identidade. Mas, para Jablonski (1995), por mais que os homens refinem seus hábitos, ainda que a instrução os ofereça verniz e requinte, conviveriam em seu cotidiano com um ser pré-histórico que os habita e que se manifesta sempre que o seu reinado se vê ameaçado. Essa fera – classificada jocosamente pelo autor como Boçalossauro – reuniria em seu *ethos* a estrutura identitária herdada do patriarcado, com todos os preceitos masculinos de força, virilidade, poder e violência.

De outro lado, diante da fêmea potencialmente submissa, mas atualmente transgressora, se perpetua a voz masculina:

Você vai me seguir
Aonde quer que eu vá
Você vai me servir
Você vai se curvar²³

²¹ Ibidem.

²² Essa passou, Chico Buarque e Carlos Lyra, 1971.

²³ Você vai me seguir, Chico Buarque, 1972-1973.

Como o cineasta espanhol Pedro Almodóvar,²⁴ nosso poeta inspirado por uma perspectiva feminista busca recuperar ou re-apresentar uma série de “retornos”/“volveres”, percebendo a incompatibilidade desse modelo tradicional de mulher na contemporaneidade, cantando:

Você vai conseguir
Enfim, me apunhalar,
Você vai me velar
Chorar, vai me cobrir
E me ninar²⁵

O presente texto pesquisa acerca da história da educação feminina, sinalizando no século XX os sentidos e significados do fortalecimento da presença feminina na vida pública. Ao mesmo tempo, destaca a contribuição da obra de Chico Buarque como um meio literário para a análise das mudanças desse cotidiano da mulher brasileira. A voz feminina em Chico Buarque passa a fazer coro com esse masculino em processo de revisão. Uma vez ultrapassado o limite da janela, as mulheres ganham o mercado de trabalho, o espaço público, a vida política.

Por fim, as mulheres assumem sua sexualidade, um dos aspectos mais importantes para a emancipação feminina na década de 1960. O movimento vivenciado por essas mulheres ocasionou no mundo dos homens também uma urgência de resignificação. Nem sempre assumida, mas sentida cotidianamente. Em muitas ocasiões, percebemos uma inversão das relações de poder, passando o homem para o lado daqueles que sofrem, seguem, esperam, ao passo que a mulher experimenta o comando da situação:

Quando o meu bem-querer me vir
Estou certa que há de vir atrás
Há de me seguir por todos
Todos, todos, todos os umbrais.²⁶

O que se observa, no entanto, é que a mulher “dominadora” não consegue silenciar a submissa:

E quando o meu bem-querer ouvir
O meu coração bater demais
Há de me rasgar com a fúria
A fúria, a fúria, a fúria
Assim dos animais²⁷

²⁴ Cf. (ALMODÓVAR ..., 2009).

²⁵ Você vai me seguir, Chico Buarque, 1972-1973

²⁶ Bem-querer, Chico Buarque, 1975.

²⁷ Ibidem.

Portanto, tanto o tradicional modelo masculino, como as duas faces construídas historicamente dessas diferentes narrativas femininas persistem ao lado do novo, conforme pode-se perceber nos versos a seguir:

Dia ímpar tem chocolate
Dia par eu vivo de brisa
Dia útil ele me bate
Dia santo ele me alisa²⁸

Na história de gêneros – se o antigo modelo de masculino persiste no campo das relações amorosas –, é correto supor que outros atributos da masculinidade ainda vigorem, como, por exemplo, o sentimento de provedor. A categoria trabalho, tão cara à identidade masculina, é assim tratada por Chico:

Pode esquecer a mulata
Pode esquecer o bilhar
Pode apartar a gravata
Vai te enforcar
Vai te entregar
Vai te estragar
Vai trabalhar²⁹

Mais uma vez, o homem é cantado *num peito de lata com nó de gravata no coração*, alternando entre transgressão e permanência, sujeito histórico que é. Ao lado dele, figurará na poesia *buarquiana* a mulher que saiu da janela para tocar, ela mesma, na banda que passa. E mesmo quando permanece no interior da casa, toma agora para si o direito de seduzir, emoldurando-se através da janela para os sonhos daqueles que passam:

Ai, como essa moça é descuidada
Com a janela escancarada
Quer dormir impunemente
Ou será que a moça lá no alto
Não escuta o sobressalto
Do coração da gente [...]
Ai, quanta maldade a dessa moça
E, que aqui ninguém nos ouça
Ela sabe enfeitiçar
Pois todo malandro da cidade
Quer entrar

²⁸ Sem açúcar, Chico Buarque, 1975.

²⁹ Vai trabalhar, vagabundo, Chico Buarque, 1975.

Nos sonhos que ela gosta
De sonhar ³⁰

Friedan (1983), ao analisar os resultados do Movimento Feminista, percebeu que não apenas as mulheres tiveram suas vidas transformadas. Ainda que em menor medida, as mudanças ocorridas no universo feminino atingiram também a trajetória dos homens, impondo a eles novas posturas, permitindo experiências até então restritas ao sexo oposto. Em *A segunda etapa*, livro que sucede *Mística feminina*, a autora proporciona uma leitura do cenário daqueles anos 1960, apresenta-nos personagens deslocados de seu lugar original, vivenciando tramas pautadas em transgressões. De acordo com Friedan, um movimento silencioso estaria ganhando a cena nos Estados Unidos, levando homens de meia-idade a repensar as bases daquilo que aprenderam a chamar de masculinidade. Em suas palavras:

Aconteceu com alguns homens devido à economia: dispensa de empregos que pareciam seguros, como na indústria automobilística; consolidação de companhias, cortes de verbas; e de repente, o fim de uma carreira à qual dedicara todo o seu esforço por anos e anos. Ou, após suar para conseguir o doutorado, não conseguir nenhum emprego em seu campo. Ou chegar ao topo aos quarenta ou quarenta e cinco e aí ter de resolver o que fazer depois: lutar com os mais jovens que querem subir até lá ou mudar para uma outra companhia? Alguns homens sabem somente que não querem ser como o pai ou como o sócio mais velho, que têm infartos aos cinquenta, mas não conhecem outra maneira de ser (FRIEDAN, 1983, 118).

Nesse sentido, as incertezas acerca do futuro se tornam o grande fantasma que ronda o homem moderno. Uma estrada nova foi aberta a sua frente, mas o caminho que a partir dela se desenha é desconhecido, gerando temores e insegurança. Homens foram criados para serem fortes, para não desistirem, nunca, para atingirem o ponto mais alto do sucesso profissional. E depois? O que reserva a vida após as conquistas no campo do trabalho? Que sentimento deverá habitar o homem que conheceu o auge da profissão? Estará feliz, realizado, satisfeito? É isso que ele deseja realmente?

A esse respeito, sobre ouvir também as vozes masculinas, a autora argumenta:

É mais difícil observar a modificação entre os homens porque eles têm mais dificuldade de falar sobre o que sentem que as mulheres. Certamente não discutem seus sentimentos com outros homens. É parte da mística masculina – a definição do homem pelo seu score competindo contra outros homens – que deve sempre ficar na defensiva (FRIEDAN, 1983, 121).

Diante desse quadro, resta-nos indagar quem é esse homem de hoje, espectador e agente do século XXI. Como ele é retratado na música de Chico Buarque? Ainda espera a volta de *Cristina*? Ou a moça continua ausente da janela? E ela? Será que o percebe?

³⁰ A noiva da cidade, Chico Buarque e Francis Hime, 1975.

Tais indagações nos conduzem a explorar um álbum mais recente do compositor – *Cariocas* (2006) –, buscando reconhecer possíveis identidades da genealogia dos gêneros, em particular, nas últimas décadas.

Um dos últimos trabalhos lançados por Chico traz a imagem de uma mulher totalmente integrada ao espaço público, mas condenada aos rótulos dessa transgressão:

Perdida na avenida
Canta seu enredo
Fora do carnaval [...]
Bambeia, cambaleia,
É dura na queda
Custa a cair em si
Largou família, bebeu veneno
E vai morrer de rir
Vagueia, devaneia,
Já apanhou a beça [...] ³¹

Tudo somado, a mulher contemporânea ganhou a rua, mas nas canções está sendo aqui considerada louca, irresponsável, bêbada. A leitura acerca de sua emancipação vem acompanhada da cristalizada ideia de incompatibilidade entre liberdade e maternidade/ matrimônio – *largou família, bebeu veneno*. A mulher moderna saiu da janela sim, mas não se libertou completamente do peso dos antigos modelos. Ao se debruçar sobre ela, ainda recaem os apelos do corpo, diante dos quais o homem se sente na obrigação de exaltar, fazendo cobranças, estabelecendo padrões estéticos.

Por outro lado, o imaginário feminino dos anos 1960 fundou as bases da mulher atual, uma nova vitrine substituiu a moldura da janela e através dela a mulher moderna passa e se faz admirar:

Ela era ela no centro da tela
Daquela manhã
Tudo que não era ela
Se desvaneceu
Cristo, montanhas, florestas,
Acácias, ipês [...]
Nem uma brisa soprou
Enquanto Renata Maria
Saía do mar ³²

³¹ Dura na queda (Ela desatinou nº 2), Chico Buarque, 2000.

³² Renata Maria, Chico Buarque e Ivan Lins, 2005.

A dialética masculino/feminino permanece nas canções de Chico Buarque. A praia e seu apelo estético ao corpo perfeito, obediente aos padrões da moda, aparecem na recente produção *buarquiana* como a nova janela do feminino. O espaço idealizado da alegria carioca – a praia –, é o palco/cenário aonde as mulheres se expõem, seduzem, conquistam, mas até também ali elas passam pelo crivo do masculino, são julgadas, classificadas, consumidas ou rejeitadas. Porém, em sua nova vitrine, elas desfrutam do direito de também rejeitar, se opor, recusar a corte. A mulher independente atua lado a lado com sua antecessora submissa, se autossuperando:

Naturalmente ela sorria
Mas não me dava trela [...]
Escolhia qualquer um
Lançava olhares
Debaixo do meu nariz
Dançava colada em novos pares
Com um pé atrás,
Com um pé a fim [...]
Tomavam banho na minha frente
Para sair com outro cara³³

Diante dessa mulher reinventada, o homem contempla, intimidado, experimenta o medo da rejeição, apegando-se talvez a fantasias improváveis, como forma de encarar está realidade indecifrável,

Talvez à espera da garota
Que naquele tempo
Andava longe, muito longe
De existir³⁴

Considerações finais

A obra em tela intenta contribuir com a reflexão sobre os papéis dos gêneros, masculino e feminino, ao longo da construção da sociedade brasileira. A aparição de um novo modelo feminino na música *buarquiana* – descortina os deslocamentos masculinos na ficção e na vida. Ao contemplar as atuais representações femininas, os homens não se encontram mais tão seguros de sua previsibilidade e de seu pertencimento, antes restrito ao mundo da casa. O feminino torna-se uma paisagem em permanente mutação, reinventando cenários e caminhos. Diante da mulher deste século, o poeta reflete:

³³ As atrizes, Chico Buarque, 2006.

³⁴ Bolero Blues, Chico Buarque e Jorge Helder, 2006.

Quando me encara
E desata os cabelos
Não sei se ela está mesmo aqui
Quando se joga na minha cama [...]
Ela faz cinema, ela faz cinema
Ela é assim
Nunca será de ninguém
Porém eu não sei viver sem
E fim.³⁵

Desse modo, em seu *movimento silencioso*, para retornar a expressão de Friedan, o homem assume – ainda que não claramente – o posto de aprendiz. Elas fizeram a sua revolução e eles, observadores das mudanças, necessitam realizar a deles. Assim, quem sabe, se desate o nó da/na gravata, em fios entrelaçados, como na canção do poeta.

Não conhecia poemas
Nem muitas palavras belas
Mas ela foi me levando
Pela mão.³⁶

Ao fim e ao cabo, o que se nota é que a redistribuição dos atores na tessitura social brasileira, por critérios de gênero, apresenta-se na contemporaneidade muito mais como uma possibilidade de crescimento intelectual e existencial de homens e mulheres, do que como uma banal guerra dos sexos. Nas canções de Chico Buarque, se percebe um movimento de trocas e reciprocidade entre nossos lados masculino e feminino.

O poeta encontra-se atento aos novos tempos, se tornando um bom tradutor das emoções e oscilações dos comportamentos contemporâneos e, como tal, sinaliza os movimentos do passado/presente, registrando também suas permanências. A mulher da janela mudou, mas ainda existem janelas e mulheres a olhar por elas. Os homens que passeiam na rua às vezes entram em casa e de lá não saem, optando pelo espaço privado em detrimento do público. A boa música *buarquiana* contempla todos esses modelos, enquanto cúmplice desses atores em sua diversidade.

No desvelar do universo feminino, aquela que apenas via a banda passar pode finalmente ampliar e partilhar o seu olhar, sonhando em conjunto, sonhos que se tornaram possíveis. Como narrativa aberta, entre *instantes* e *sempres*, registramos mais uma vez a poética de Chico Buarque:

³⁵ Ela faz cinema, Chico Buarque, 2006.

³⁶ Porque era ela, porque era eu, Chico Buarque, 2006.

Sempre
Eu te contemplava sempre
Feito um gato aos pés da dona
Mesmo em sonho estive atento
Para poder lembrar-te sempre [...]
Dura a vida alguns instantes
Porém mais do que bastantes
Quando cada instante é sempre³⁷

Abstract: This work intends to reflect about the construction, experience and propagation of gender identities from two parallel observations, that comes from two distinct studies situated on distinct times and locals by researchers that didn't know each other until now, but they counted in their academic trajectory with the music of the compositor Chico Buarque de Hollanda as their font of inspiration and locus of scientific observation.

Keywords: Chico Buarque; gender; the 60's.

Recebido em junho de 2010 e aceite para publicação em outubro de 2010.

Referências

- BADINTER, Elisabeth. *Um é o outro*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986. p. 215.
- BIRMAN, Joel. *Gramáticas do erotismo: a feminilidade e suas formas de subjetivação na psicanálise*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2001.
- COSTA, Jurandir Freire. A ética democrática e seus inimigos: o lado privado da violência pública. In: NASCIMENTO, Elimar Pinheiro do (Org.) *Ética: Brasília: capital do debate: o século XXI*. Rio de Janeiro: Garamound; Brasília: Codeplan, 1997. p. 67-86.
- FRIEDAN, Betty. *A segunda etapa*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1983.
- GOLDENBERG, Mirian. O macho em crise: um tema em debate dentro e fora da academia. In: _____ (Org.). *Os novos desejos: das academias de musculação às agências de encontros*. Rio de Janeiro: Record, 2000, pp. 13-39.
- JABLONSKI, Bernardo. A difícil extinção do Boçalossauro. In: NOLASCO, Sócrates (Org.) *A desconstrução do masculino*. Rio de Janeiro: Rocco, 1995.
- LAQUEUR, Thomas. *Inventando o sexo: corpo e gênero dos gregos a Freud*. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 2001.

³⁷ Sempre – Chico Buarque, 2006.

LOBO, Yolanda Lima. Vozes femininas. In: FARIA, L. C. M.; LOBO, Yolanda Lima (Orgs.). *Vozes femininas no Império e na República*. Rio de Janeiro: Quartet, 2008

FARIA, L. C. M. . *Ideologia e utopia nos anos 60: um olhar feminino* .Rio de Janeiro: EdUERJ, 1997.

_____. *Palavra de mulher*. Rio de Janeiro: Quartet, 2002.