



**UNIVERSIDADE FEDERAL DE CAMPINA GRANDE
CENTRO DE FORMAÇÃO DE PROFESSORES
UNIDADE ACADÊMICA DE CIÊNCIAS SOCIAIS
LICENCIATURA EM HISTÓRIA**

**AS REPRESENTAÇÕES E O EU LÍRICO FEMININO NAS CANÇÕES DE CHICO
BUARQUE DE HOLANDA**

CAMILA BENEVENUTO LIRA PINTO

CAJAZEIRAS – PB

2023

CAMILA BENEVENUTO LIRA PINTO

**AS REPRESENTAÇÕES E O EU LÍRICO FEMININO NAS CANÇÕES DE CHICO
BUARQUE DE HOLANDA**

Monografia apresentada à disciplina Trabalho de Conclusão de Curso (TCC), do Curso de Licenciatura em História, da Unidade Acadêmica de Ciências Sociais, do Centro de Formação de Professores, da Universidade Federal de Campina Grande, como requisito para conclusão de curso.

Orientadora: Prof. Dra. Rosemere Olimpio de Santana

CAJAZEIRAS – PB

2023

Dados Internacionais de Catalogação-na-Publicação-(CIP)

P659r Pinto, Camila Benevenuto Lira.
As representações e o Eu Lírico feminino nas canções de Chico Buarque de Holanda / Camila Benevenuto Lira Pinto. – Cajazeiras, 2023.
57f.
Bibliografia.

Orientadora: Profa. Dra. Rosemere Olimpio de Santana.
Monografia (Licenciatura em História) UFCG/CFP, 2023.

1. Música popular brasileira. 2. Chico Buarque - obras líricas. 3. Mulheres e ditadura. 4. Mulheres na música - Chico Buarque. 5. História e música. I. Santana, Rosemere Olimpio de. II. Título.

UFCG/CFP/BS CDU – 784.4(81)

Ficha catalográfica elaborada pela Bibliotecária Denize Santos Saraiva Lourenço CRB/15-046



MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO
UNIVERSIDADE FEDERAL DE CAMPINA GRANDE
COORDENACAO DE GRADUACAO EM HISTORIA
Rua Sérgio Moreira de Figueiredo, s/n, - Bairro Casas Populares, Cajazeiras/PB, CEP 58900-000
Telefone: (83) 3532-2000 - Fax: (83) 3532-2009
Site: <http://www.cfp.ufcg.edu.br> - E-mail: cfp@cfp.ufcg.edu.br

REGISTRO DE PRESENÇA E ASSINATURAS

ATA DA DEFESA PÚBLICA DA MONOGRAFIA DE CONCLUSÃO DE CURSO (TCC) PARA CONCESSÃO DO GRAU DE LICENCIADO EM HISTÓRIA – CGHIS-CFP

No 01 dia do mês de dezembro do ano de dois mil e vinte e três, às 14:30 horas, de forma remota, estiveram reunidos, sob a presidência da professora orientadora Dra. Rosemere Olimpio de Santana, o professor D.r Francisco Firmino Sales Neto; o professor mestre Leonardo Bruno Farias e a discente **CAMILA BENEVENUTO LIRA PINTO** (matrícula 218130223). Foi instalada a sessão pública para julgamento da monografia de conclusão de curso (TCC) do Curso de Licenciatura em História, elaborada pela referida discente, intitulada: "**AS REPRESENTAÇÕES E O EU LÍRICO FEMININO NAS CANÇÕES DE CHICO BUARQUE DE HOLANDA**". Após a abertura da sessão, a presidente da banca julgadora deu seguimento aos trabalhos, apresentando os demais examinadores Foi dada a palavra ao autora, que expôs seu trabalho e, em seguida, ouviu-se a leitura dos respectivos pareceres dos integrantes da banca. Terminada a leitura, procedeu-se à arguição e respostas da discente. Ao final, reunida em separado, a banca APROVOU a monografia atribuindo a nota 10,0 (DEZ) ao trabalho. Nada mais havendo a tratar, foi encerrada a sessão e lavrada a presente ata que será assinada por quem de direito. Cajazeiras, 01 de dezembro de 2023.



Documento assinado eletronicamente por **ROSEMERE OLIMPIO DE SANTANA, PROFESSOR(A) DO MAGISTERIO SUPERIOR**, em 01/12/2023, às 16:16, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 8º, caput, da [Portaria SEI nº 002, de 25 de outubro de 2018](#).



Documento assinado eletronicamente por **FRANCISCO FIRMINO SALES NETO, PROFESSOR(A) DO MAGISTERIO SUPERIOR**, em 01/12/2023, às 16:35, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 8º, caput, da [Portaria SEI nº 002, de 25 de outubro de 2018](#).



Documento assinado eletronicamente por **CAMILA BENEVENUTO LIRA PINTO, Usuário Externo**, em 01/12/2023, às 16:40, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 8º, caput, da [Portaria SEI nº 002, de 25 de outubro de 2018](#).



Documento assinado eletronicamente por **LEONARDO BRUNO FARIAS, Usuário Externo**, em 01/12/2023, às 17:50, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 8º, caput, da [Portaria SEI nº 002, de 25 de outubro de 2018](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site <https://sei.ufcg.edu.br/autenticidade>, informando o código verificador **4021264** e o código CRC **8C3AC889**.

AGRADECIMENTOS

A construção deste trabalho só foi possível graças à participação de diversas pessoas. Gostaria de agradecer primeiramente a minha avó, Maria Benevenuto (Dona Tuta), que com plena certeza olha lá de cima para mim todos os dias. Agradeço-lhe por ter moldado parte do que sou hoje, sua ternura, tranquilidade e paciência fizeram parte da minha vida por 19 anos e me inspiram todos os dias.

Aos meus pais, Socorro e Walmilson, pelo apoio, compreensão, amor e dedicação ao longo desses anos. Agradeço por estarem presentes em todos os momentos da minha vida, por comemorarem minhas conquistas e por proporcionarem sempre o melhor para mim e para o meu irmão. Eu amo vocês incondicionalmente.

Ao meu irmão, Thiago, por sempre se mostrar interessado no meu trabalho, independentemente dos conflitos. Agradeço pelo companheirismo em casa e ao longo da minha formação. Suas conquistas me deixam extremamente orgulhosa.

Às minhas avós de coração, Lourdes e Mira, por todo amor distribuído diariamente. Agradeço por todos os esforços que fizeram por mim até hoje, por cada oração e conselho, tenho a plena consciência de que sou alguém melhor porque tenho vocês.

Ao meu namorado, Thiago, por me acompanhar em todos os momentos da minha vida. Agradeço por me incentivar quando eu me senti desestimulada, por completar os meus dias com carinho e amor. Obrigada por ser meu grande apoio durante toda essa jornada.

À toda minha família, tios e tias, primos e primas, que sempre me motivaram e me apoiaram em todas as escolhas da minha vida. Agradeço por comemorarem minha felicidade. Sou muito grata por cada um de vocês.

À minha orientadora, Rosemere Olímpio, por ter me ajudado durante esse processo. Agradeço por ter me guiado durante a produção deste trabalho. Obrigada pela paciência e contribuição depositada em mim e nessa monografia.

Aos meus amigos da universidade, que por muitos momentos foram meus maiores pontos de apoio. Ana Victória, Cristiano, Everson, Jessica, Larissa, Pedro Henrique, Miqueias, Ruy e Wellington, agradeço por compartilharem as alegrias e tristezas da faculdade. Obrigada por me proporcionarem histórias e memórias incríveis. Que a nossa amizade permaneça para além da universidade.

Aos meus amigos do IB, que sempre me apoiaram nessa jornada e me ajudaram a tornar todo esse processo mais leve. Agradeço por me distraírem em meus momentos de ansiedade e serem fonte inesgotável de apoio.

A todos os professores do CFP, guardarei todos os ensinamentos que contribuíram para minha formação. Bem como, a todos aqueles que se fizeram presente no ambiente universitário, colegas de turma, de corredor e funcionários, vocês tornaram minhas manhãs mais alegres.

Por fim, agradeço a todos que contribuíram diretamente ou indiretamente para a construção deste trabalho. Sou muito grata a Deus por ter tantas pessoas incríveis na minha vida.

RESUMO

Este trabalho está inserido nos estudos referentes à História e Música e tem como objetivo compreender a figura feminina a partir de suas representações nas obras líricas de Chico Buarque. A partir de seu cancionário, buscou-se analisar o uso do eu-lírico feminino e masculino em quatro composições do artista, e a partir dessas, refletir acerca dos papéis culturais, sociais e políticos ocupados pelas mulheres da época. Não obstante, busca refletir sobre os estereótipos das figuras submissas e daquelas que quebram esse padrão. As canções foram compostas, produzidas e lançadas durante o período de Ditadura Militar Brasileira (1964-1985), portanto, o trabalho busca entender como se desenvolveu a participação política feminina durante a época, bem como, a participação dessas figuras no cenário musical. Para pensar os conceitos e as problemáticas discutidas ao longo deste trabalho são utilizados diversos estudiosos, cabe destacar nomes como Napolitano (2002), Tatit (2004), Meneses (2001), Silva (2010), entre outros.

Palavras- chave: Chico Buarque; Mulher; Música; MPB.

ABSTRACT

This work is inserted in studies related to History and Music and aims to understand the female figure based on its representations in the lyrical works of Chico Buarque. From his songbook, we sought to analyze the use of the feminine and masculine lyrical self in four of the artist's compositions, and from these, reflect on the cultural, social and political roles occupied by women at the time. However, it seeks to reflect on the stereotypes of submissive figures and those who break this pattern. The songs were composed, produced and released during the period of the Brazilian Military Dictatorship (1964-1985), therefore, the work seeks to understand how female political participation developed during the time, as well as the participation of these figures in the musical scene. To think about the concepts and issues discussed throughout this work, several scholars are used, including names such as Napolitano (2002), Tatit (2004), Meneses (2001), Silva (2010), among others.

Keywords: Chico Buarque; Woman; Music; MPB

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	9
1. A CONSAGRAÇÃO DA MÚSICA POPULAR BRASILEIRA	13
1.1 MULHERES E DITADURA	21
1.2 REPRESENTAÇÕES DO FEMININO NA MPB	27
2. O ARTISTA E A OBRA	34
2.1 O FEMININO SOB A ÓTICA BUARQUEANA	38
3. O FEMININO NAS LETRAS DAS CANÇÕES	41
3.1 COM AÇUCAR COM AFETO	41
3.2 MULHERES DE ATENAS	43
3.3 OLHOS NOS OLHOS	46
3.4 A HISTÓRIA DE LILY BRAUN	48
4. CONCLUSÃO	52
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	54

INTRODUÇÃO

O profeta é aquele que fala em lugar de quem não pode falar, do fraco e do indefeso; e que fala diante do poderoso (Cavalcanti, 1986).

A escolha da temática de pesquisa partiu, primordialmente do apresso que cultivo pelo cantor, assim sendo, me interessava, em sua maioria, pelas canções onde o mesmo se referia ao feminino. Durante a disciplina de Projeto de Pesquisa III, o professor Laércio trouxe para a sala de aula um artigo que utilizava as canções de Chico Buarque para a compreensão do papel do historiador, essa situação indiretamente me influenciou, tendo em vista que, até aquele momento eu não tinha decidido qual seria meu objeto de pesquisa. Decidi, portanto, analisar as canções de Buarque atreladas as perspectivas femininas.

Dito isso, o presente trabalho tem como objetivo compreender as representações femininas presentes nas canções de Chico Buarque de Holanda, sobretudo entender as conjunturas, bem como, os papéis culturais, sociais e políticos exercidos por essas mulheres ao longo do tempo. Sendo assim, fazendo uso desse cancionário buarqueano analisaremos a figura feminina em quatro canções distintas, onde há a dissemelhança de personagens, que permeiam pela passividade e a liberdade.

Nesse sentido, é importante ressaltar que no que se refere ao feminino, a sociedade capitalista e patriarcal, por muito tempo, instituiu os espaços de atuação das mulheres, assim sendo, elas eram responsáveis pelos serviços domésticos, onde estavam à mercê de julgamentos e inferiorização. Era inimaginável a existência de mulheres autônomas, independentes, capazes de lutar pelos seus direitos, bem como, sentir prazer sexual. Apesar dessa conjuntura, Teles (2015) aponta que as mulheres, foi o segmento que mais se modificou durante as décadas de 1960 e 1970, o que concomitantemente proporcionou um aumento da participação feminina no mercado de trabalho. Não obstante, a partir da influência do movimento feminista, mais mulheres buscavam reivindicar igualdade, liberdade de expressão e do próprio corpo, bem como, adentrar aos espaços públicos.

A utilização das canções vem no intuito de compreender essa transição de papéis que se mostrava cada vez mais aparente, nesse sentido, para Napolitano (2002) a música assume um papel de representação dos sentimentos populares, alegrias, tristezas e principalmente as indignações. A partir dela é possível analisar os aspectos externos que a compõem, sendo assim,

os sujeitos, desejos, posicionamentos. Não obstante, expressa e dialoga com a sociedade, fazendo parte das experiências culturais da coletividade, marcando tradições.

Com isso, utilizando dessa abordagem, a escolha das músicas surge no interesse de entender essa transição e tematização das mulheres e de seus desejos, de forma que, possa se compreender a lírica amorosa e a ingenuidade desse feminino retalhado. Tendo em vista que, as canções do poeta foram consideradas espaço em que privilegiavam a fala das mulheres. No entanto, de que mulheres ele fala? A própria categoria mulher é questionada por não abarcar todas as mulheres e os marcadores sociais que as atravessam. Neste caso, Chico Buarque fala de um lugar social e temporal ao se referir sobre as mulheres.

Essas representações estão presentes nas canções analisadas neste trabalho, são elas: As submissas de “*Com açúcar, com afeto*” (1966) e “*Mulheres de Atenas*” (1976), as independentes representadas em “*Olhos nos olhos*” (1978) e as que se entregam como em “*A história de Lily Braun*” (1982).

Para Lima (2017) Chico Buarque é reconhecido pela maneira como organiza e mescla, em suas canções, imagens construídas e sensibilidade no uso das palavras. Não obstante, adentra em um universo que não é seu, mas do outro. Porém, destaca-se ao produzi-la de forma romântica e sensível, nesse sentido, não se delimita a abordar mitos e clichês sobre seus personagens, principalmente as mulheres. Não obstante, é importante compreender que as canções escolhidas fazem parte do período histórico de Ditadura Militar Brasileira, bem como, de um contexto permeado por mudanças no que se refere ao lugar do feminino.

Outrossim, deve-se citar a importância da bibliografia na análise do cancionário lírico buarqueano. Portanto, cabe-se destaque as obras “*História & Música*” de Marcos Napolitano e “*O século da canção*” de Luiz Tatit, que possibilitaram, para além da compreensão da história da música brasileira ao longo dos anos, entender a música como fonte histórica. Para mais, “*Chico Buarque para todos*”, biografia escrita por Regina Zappa possibilitou compreender parte da vida artista, de modo que, diretamente ou indiretamente reflete em suas obras. Na análise das canções é importante citar as seguintes obras: “*Quem canta comigo*” de Anazildo Vasconcelos da Silva, “*História de canções- Chico Buarque*” de Wagner Homem, “*Quem é essa mulher?*”, de Alberto Lima. Os autores supracitados contribuíram para compreender a forma com que o artista aborda a figura feminina em suas canções, nesse sentido, trazem reflexões acerca do modo em que essas diferentes mulheres são construídas ao longo desse processo de transição do próprio artista.

Por conseguinte, se faz necessário entender o próprio artista, para que possamos compreender suas motivações na escrita do feminino. Chico Buarque de Holanda é filho do historiador Sérgio Buarque de Holanda e da pintora Maria Amélia Cesário Alvim, ainda muito novo, o artista se interessou pela música e começou a escrever suas primeiras canções. Não obstante, o cantor observava, de longe, o local sagrado de trabalho de seu pai, o escritório. Mas, na adolescência a literatura se tornou uma nova paixão, bem como, uma ferramenta de aproximação do patriarca, com quem ele procurava indicações e debatia suas ideias

Nesse sentido, boa parte dos ideais críticos e ideológicos do cantor sofrem influência do seu ambiente familiar e social do próprio artista. Além disso, a faculdade de arquitetura, cursada por um período de tempo, o influenciou nas perspectivas de analisar as cidades e as relações do cotidiano. Com o início da Ditadura Militar, Chico se junta a outros jovens, que mais tarde se tornaram grandes nomes da *Música Popular Brasileira*¹. É o período mais turbulento, porém o de maior consagração do artista. Apesar das imposições do novo período, inúmeros artistas, incluindo Buarque, não deixaram de usar a música como um instrumento político e de resistência perante a censura.

Porém, além das músicas de resistência ao sistema, Buarque se propôs a compor músicas que fizessem representação ao cotidiano da época, focando na rotina dos excluídos da sociedade. Os pobres, desvalidos, loucos e principalmente as mulheres. Nesse sentido, é possível destacar a forte presença de suas próprias ideologias durante a construção desses personagens, tendo em vista, o seu local de fala e suas próprias vivências. Dessa forma, há a construção do outro a partir das perspectivas de um homem, branco e de classe média.

Para Lima (2017) Chico Buarque é reconhecido pela maneira como organiza e mescla, em suas canções, imagens construídas e sensibilidade no uso das palavras. Porém, destaca-se ao produzi-la de forma romântica e sensível, nesse sentido, não se delimita a abordar mitos e clichês sobre seus personagens, principalmente as mulheres. Ao fazer uso do “eu-lírico” o artista coloca o marginalizado no centro da narrativa, portanto é ele próprio que narra sua história, destacando as negatividades sociais. Por conseguinte, se assegurando dessa sensibilidade, Buarque busca retratar diferentes situações a partir de diferentes personagens. No que se refere ao feminino, enfoca no processo de transição das musas submissas até musas transgressoras.

Sendo assim, o trabalho é composto por três capítulos, em seu primeiro o intuito é compreender as movimentações, em diferentes vertentes, que resultaram na ascensão da MPB.

¹ A partir daqui será grafada como MPB.

Fazendo o uso das obras de Napolitano (2002) e Tatit (2004) é possível entender as transições musicais, bem como, sociais brasileiras. Tendo em vista que as canções escolhidas para análise estão inseridas no período de Ditadura Militar Brasileira, ainda no primeiro capítulo é abordado a participação feminina no cenário político da época, assim sendo, no intuito de compreender quais os múltiplos papéis em que as mulheres estavam inseridas. Não obstante, busca-se entender a participação feminina no cenário musical principalmente durante a temporalidade das músicas escolhidas, a intenção é entender o que essas mulheres escrevem, bem como, a forma com que elas apresentam sua própria história.

Já o segundo capítulo o foco principal é conhecer um pouco a história de Chico Buarque, bem como, a sua aproximação com a música e com a escrita sobre o feminino. Busca-se apresentar o artista, de modo que seja possível compreender, ao longo de sua história, os processos que o levaram a escrever e retratar outros personagens e vivências.

Já o terceiro capítulo é analisar as canções, primordialmente. Por conseguinte, busca-se entender as representações femininas a partir das: submissas de “*Com açúcar, com afeto*” (1966) e “*Mulheres de Atenas*” (1976), as independentes representadas em “*Olhos nos olhos*” (1978) e as que se entregam como em “*A história de Lily Braun*” (1982). A escolha das músicas surge no interesse de entender a tematização da mulher e de seus desejos, de forma que, possa se compreender a lírica amorosa e a ingenuidade desse feminino retalhado pelo poeta.

Portanto, o presente trabalho contribui para o entendimento do discurso representativo sobre o feminino da época, enquanto relatada por um homem -intelectual- de classe média. Nesse sentido, pretende-se fazer uma análise da figura feminina presente nas letras de Chico Buarque, partindo das retratações de submissão até a libertação em diversas esferas. Não obstante, é necessário compreender os discursos ideológicos, políticos e sociais levantados por essas mulheres, enquanto escritos por um homem.

1 A CONSAGRAÇÃO DA MPB.

Sendo fruto do capitalismo monopolista, a música popular ocupa espaço no final do século XIX e início do século XX, profundamente ligada aos processos de urbanização, bem como, o surgimento de diferentes classes sociais. Nesse sentido, a burguesia ocupa um papel importante para a consagração do novo gênero musical, de forma que, refletia os interesses ligados à vida urbana e cultural. A MPB se consolida como representante dos dilemas nacionais e das utopias sociais, não obstante, em sua função, desempenha o papel de interceptora dos encontros de diversas etnias, classes e regiões.

A popularização da canção no Brasil se deu pelo fato do mesmo ser um país caracterizado pelo baixo número de leitores, dessa forma, a palavra oral predominou sobre a palavra escrita, nesse sentido, a canção se tornou uma forma de enfatizar diversas questões no âmbito social. Para Meneses (2006) o acesso à poesia na geração contemporânea se faz mediante a canção popular, mediante a tradição de que a lírica se constituía de uma poesia que era cantada ao som de instrumentos musicais.

Não obstante, o processo de consolidação da música no Brasil teve início com o *processo* de colonização, apesar da importação do tropicalismo europeu e de não conter características “brasileiras”, nas décadas seguintes, novos estilos adentram ao país, permitindo a criação de novos gêneros musicais a partir da miscigenação com o batuque africano. Apesar da importação, a música urbana brasileira nasce no final do século XVIII e início do século XIX com a consolidação de dois estilos: a modinha e o lundu. (Napolitano, 2002, p. 17)

Nesse sentido, Napolitano (2002, p. 40) aponta que: “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”. Não obstante, surge no final do século XVIII, originária da moda portuguesa, torna-se popular por carregar características de cunho amoroso e sentimental, saindo dos salões e se consolidando como uma das “matrizes da seresta brasileira”.

Outro gênero musical de sucesso foi o lundu, trazido pelos escravizados, ficou conhecido por representar a dança africana “licenciosa e indecente”, não obstante, é um dos primeiros métodos de cultura afro-brasileira. Nesse sentido, Napolitano (2002) afirma que o lundu tomou conta do Brasil, a partir de 1840, devido à grande aceitação da Corte, de modo que, o gênero se tornou febre nos eventos da época. Ademais, grande parte dos músicos que produziam as modinhas e o lundu, eram mestiços e/ou mulatos que se organizavam em instituições religiosas,

sendo assim, eram responsáveis por produzirem músicas voltadas para celebrações da Igreja Católica.

Tatit (2004, p.24) explica:

No início do período setecentista, enquanto o Brasil provia a Europa com suas matérias primas, dentre as quais brilhavam o ouro e os diamantes de Minas Gerais, e já convivia com focos de revolta e insatisfação pela condição de colônia espoliada, a Igreja, eterna representante da corte e dos valores do Velho Continente, criava em seus domínios verdadeiros redutos para o 'refinamento' da atividade musical. Eram ordens e irmandades que patrocinavam a formação religiosa, artística e cultural de mulatos abrindo-lhes um horizonte bem distanciado dos sons do batuque trazidos por seus ancestrais.

É importante ressaltar que, as ordens e irmandades que patrocinavam a formação religiosa, pretendiam distanciar os mulatos de sua cultura, por exemplo, das características presentes nos batuques trazidos por seus ancestrais. Coube a esse povo traçar os primeiros passos brasileiros para o sublime, de forma que, não fizessem alusão às origens do povo escravizado. Diante das circunstâncias de favorecimento, grandes nomes se destacaram enquanto produtores de obras musicais religiosas como o de Joaquim Emerico Lobo de Mesquita, Francisco Gomes da Rocha e outros.

Enquanto referência profissional, a atividade musical foi compreendida, até meados do século XIX, como forma de trabalho artesanal que não estava ligada ao talento natural, se definindo como "coisas de escravos". A situação muda a partir do impacto do Romantismo, desde 1840/1950, em detrimento, surge a primeira grande personalidade musical, Antônio Carlos Gomes. O compositor logo demonstrou seu interesse e dom para elaborações melódicas. Em Gomes, o que prevalecia era uma grande influência italiana, assim, sua característica principal era compor óperas como italiano, não obstante, conseguia se fazer presente na interpretação de modinha, valsas e canções.

O surgimento do Conservatório Musical e da Academia Imperial de Música e Ópera Nacional, impulsiona a estruturação da esfera musical erudita no Brasil que, em suas características sonoras, buscava um "internacionalismo musical". Apesar disso, a maior parte do trabalho musical era produzido por negros e mestiços, em alguns casos, ainda escravizados, tendo como função principal o aperfeiçoamento de suas técnicas. Entretanto, percebe-se que ao longo dos séculos, a canção brasileira ganhou espaço e deu oportunidade para novos artistas, músicos e compositores.

A modinha tornou-se símbolo da canção brasileira, e juntamente com o lundu impulsionaram a criação de novos gêneros musicais como: a polca-lundu, o tango brasileiro, o choro e o maxixe. Para mais, surge um novo grupo advindo das heranças africanas, que representou as festas e comemorações dos negros e escravizados, principalmente na Bahia do século XIX, o “samba”. Como um retrato claro dos batuques africanos, o samba dos anos 20 mais se parecia, em estruturação rítmica com o maxixe e a marcha, com o passar do tempo, novas características são incorporadas no novo gênero musical, nesse sentido, ocorreram mudanças para além dos aspectos musicais, portanto, transformações coreográficas, sociais, político-culturais (Napolitano, 2001, p. 51)

Diante das próprias mudanças socioculturais brasileiras, a entrada da música popular em cena marca o processo de modernização do país, representados a partir dos movimentos de urbanização, bem como, no surgimento de classes populares. Nesse sentido, as canções representavam a rotina e a cultura popular urbana, de forma que se firmavam no gosto dessas camadas urbanas. Em meados dos anos 40, um novo meio de divulgação é consolidado, o rádio, que representaria o auge da MPB. Napolitano (2001, p. 57) afirma:

Em meados dos anos 40, o rádio era um veículo de comunicação consolidado e em franco processo de expansão, sobretudo entre as classes populares urbanas. No campo específico da música popular, inaugurava-se uma nova etapa, marcada pela penetração de novos gêneros estrangeiros, principalmente o bolero, a rumba, o cha-cha-cha e o cool jazz.

O governo do presidente Getúlio Vargas impulsionou a consolidação do novo meio de divulgação, de forma que criou várias estações de rádios as quais, primordialmente, foram utilizadas como empresas comerciais no intuito de se manterem com o auxílio dos anúncios publicitários. Não obstante, surgem os primeiros programas musicais, conquistando o público, que passará a evitar teatro de revista e cinema. Assim, aos poucos o rádio começa a ganhar mais popularidade, firmando o apogeu da “era do rádio”. Logo, surgem as primeiras gravações de discos, impulsionados pelo grande sucesso do rádio, levando a MPB a sua fase de ouro.

Nomes como o de Noel Rosa, Lamartine Babo, Ary Barroso e outros, ocupavam grande parte do início do mercado de discos da época. Parte dessas canções prenunciava a figura feminina a partir da idealização de uma concepção de mulher romântica. Noel Rosa juntamente com Lamartine Babo, por exemplo, apresentaram um modelo de mulher que ressalta o espírito do romantismo e foge do mundo real, enxergando a mulher sob a perspectiva da perfeição. Não obstante, essa forma de vislumbrar a figura feminina serve de inspiração para a *Bossa Nova*.

Ao longo dos anos 40, era perceptível que a música assumia um teor despojado, com arranjos leves e interpretação sutil, as letras tendiam para a ironia e o humor coloquial adquirido nos anos 30. As chanchadas cinematográficas foram outro grande veículo de divulgação da música popular, sofreu uma grande pressão da crítica, sendo acusada de “popularesca” e “comercial”. Parte das críticas era encabeçada pela elite brasileira que rejeitava a modernização e urbanização no intuito de estimular uma reforma cultural da própria elite, bem como, disseminar valores idealizados de “brasilidade”.

No fim da década de 40, o país era tomado pela febre folclorista, movimento que perdurou por praticamente toda a década de 50. Nesse sentido, se sustentava perante um projeto político que era responsável por encabeçar uma legitimação cultural e intelectual na medida em que o país crescia. Assim o intuito principal era atingir as massas populares, independentemente, partindo do pressuposto de que: “O povo tinha uma identidade básica, ancorada na tradição, e deveria guiar-se por ela na sua caminhada histórica” (Napolitano, 2001, p. 59)

A ideia principal dos folcloristas era baseada na intenção de “salvar” a música popular, assim, separar-se do samba que marcou os anos 20/30, bem como, de todos os movimentos de música popular que marcaram a história do país. Em 1954, Lúcio Rangel cria a *Revista de Música Popular*, sendo esse um dos projetos mais intelectuais referentes à MPB, tendo como objetivo principal congregar novos pensamentos musicais. Nesse sentido, o propósito era trazer uma certa legitimidade cultural para a música popular, usufruindo das estratégias de abordagem do movimento folclorista. (Napolitano, 2001, p. 60)

Os folcloristas marcaram uma divisão da música brasileira, de maneira que, impulsionaram novas bases de pensamento musical, a partir das ideias em que eram pensadas as tradições musicais, porém, esse grupo não conseguiu criar uma alternativa que satisfizesse o gosto popular, portanto, não consolidaram um amplo reconhecimento intelectual da música popular. A partir de 1959, a esfera musical começa a mudar com a explosão da *Bossa Nova*, assim, marcando o surgimento de uma nova historicidade para os âmbitos da música popular, além da disseminação de um outro pensamento, onde a musicalidade se voltava para a mistura de gêneros musicais brasileiros com tendências modernas inspiradas nos gêneros internacionais do mercado, como *jazz* e *pop*. (Napolitano, 2001, p. 62)

Com o processo de consolidação da *Bossa Nova*, o projeto de “folclorização” sofreu um abalo, o novo movimento desqualificou tudo aquilo que se idealizasse como exagero, assim, ornamentações dramatizados, vozes operísticas e letras passionais narrativas. Sendo assim, a *Bossa Nova* silencia grande parte das características musicais brasileiras, nesse sentido, o novo

movimento silenciou o batuque e a estridência, abandonando a ingenuidade e as tradições suburbanas do samba canção que representava grande parte da música brasileira da época.

A proposta de se diferenciar das músicas da *Era do rádio* deu espaço para grupos de jovens da classe média alta do Rio de Janeiro compor, tocar e cantar suas músicas. Assim, a música passou a representar muito mais a audição do que o espetáculo, a figura do compositor entra em evidência, tendo em vista que, não havia necessidade de um “vozeirão”. Portanto, a *Bossa Nova* se consagra como um movimento diferente de tudo o que já apareceu em âmbito musical, de forma que, abriu espaço para as produções de canto independentes, bem como, para as diferentes harmonias, ritmos, batidas do violão, poesia mais simples e cantada. (Lima, 2009).

Em 1958, João Gilberto lança o disco *Chega de Saudade*, marcando o início da *Bossa Nova*, seu trabalho trazia técnicas persuasivas que se diferenciavam dos demais movimentos difundidos no Brasil. Além disso, as composições e elaborações sonoras trazidas por Gilberto, fragmentaram a ideia de que “música artística” só existe no campo erudito. Antônio Carlos Brasileiro Jobim e Marcus Vinícius da Cruz de Melo Moraes são grandes influências da *Bossa Nova*, falavam sobre paixão, morte e mistério em seus poemas. Em parceria, escrevem o sucesso *Garota de Ipanema*, retratando, sob o olhar concebido pelo poeta romântico, um modelo de mulher brasileira, tendo em vista que o movimento representava apenas um grupo de pessoas de classe média, o uso do exagero era presente para idealizar a figura feminina romanticamente.

Não obstante, simultaneamente ao grande sucesso da *Bossa Nova*, surge um novo movimento musical no Brasil: a *Jovem Guarda*. Incorporando uma estética *pop* e um pouco de *rock*, a *Jovem Guarda*, representou a combinação de música direcionada a uma classe economicamente e culturalmente menos elitizada. O novo movimento se diferenciou da *Bossa Nova* em diversos aspectos, principalmente na comercialização e divulgação das canções. Na *Jovem Guarda* predominou-se as perspectivas do comercial perante o artístico, principalmente devido à disseminação da mídia na televisão. O novo movimento contou com nomes de aprovação em massa, Roberto Carlos e Ronnie Von, ambos disputavam audiência em rede aberta. Grande parte das canções eram versões ou traduções de sucessos norte-americanos, com letras supérfluas, retratavam fins de relacionamentos, gírias da época, divertimentos semanais, entre outros. (Lima, 2009)

Sobre a *Jovem Guarda*, Tatit (2004, p. 53) explica:

Despidos de qualquer engajamento de ordem social ou política, esses novos músicos encadeavam acordes perfeitos em suas guitarras elétricas e retomavam, agora sob a égide do rock, a música para dançar. Ao mesmo

tempo, falavam de amor, estilo de diva e todos os assuntos considerados à época 'alienados'.

Não obstante, concomitante ao sucesso da *Jovem Guarda*, o *rock* ganha mais notoriedade midiática. O estilo musical deixa de ser visto como uma dança excêntrica devido a influência de filmes norte-americanos, ganhando programas de TV com o propósito de divulgação do novo estilo, que conseqüentemente ia ganhando mais popularidade. Roberto Carlos e seu parceiro Erasmo Carlos, se firmaram como grandes nomes do *rock* brasileiro, a partir do momento em que se revelaram excelentes compositores. A *Jovem Guarda* dominava o ouvido dos adolescentes e colegiais, enquanto a *Bossa Nova* dominava os universitários, apesar disso, a MPB tinha cada vez menos características da *Bossa Nova* e mais da *Jovem Guarda*. Para Tatit (2004, p.54), a turma de Roberto Carlos tinha uma leveza em suas composições, canções e temas abordados que lembrava os modos de João Gilberto, de maneira que os recursos oratórios se distanciaram da fala cotidiana.

Apesar do grande sucesso da *Jovem Guarda*, a *Bossa Nova* ainda caracterizou o período de revolução musical brasileira, principalmente entre os anos de 1959 e 1961. A partir de 1965, devido à Ditadura Militar recém imposta no país, o cenário se modifica, a temática musical principal tornou-se o cenário político da época. São lançadas novas músicas, que do ponto de vista estrutural não se assemelhava com a *Bossa Nova* ou com a *Jovem Guarda*, as novas estruturas eram diferentes do que até então se fazia em termos de canção brasileira. Havia um buraco não ocupado entre os dois grandes movimentos de sucesso da época, a *Bossa Nova* e a *Jovem Guarda*.

Diante dessa conjuntura, alguns jovens, com seus vocabulários musicais e verbais feriam os padrões da época, protagonizaram um movimento que realçava um Brasil de cortes e injustiças e combatia o nacionalismo exacerbado. Nascia então a Tropicália, com os percussores Gilberto Gil e Caetano Veloso, procuravam apresentar novas estéticas musicais e posturas políticas. O início do tropicalismo é marcado pelo III Festival da MPB, da TV Record, em 1967. Para Tatit (2004, p.57):

De fato, *Bossa Nova* e tropicalismo firmaram-se como os dois principais gestos da moderna música, ambos necessários para abarcar a diversidade sonora que reinaria nas décadas seguintes e as flutuações estéticas que constantemente flexibilizaram as leis do mercado musical. O tropicalismo identificou e prestigiou os traços da cultura brasileira que emanavam das manifestações habitualmente recalçadas ou rejeitadas pelos grupos de demarcação.

O movimento tropicalista invadiu a cena musical brasileira, de modo que transitava por vários gêneros já difundidos no Brasil, como o *rock* e o *folclore*. O país começa a falar e perceber uma nova estética a partir das apresentações de Caetano Veloso com figurinos extravagantes, em uma delas, o cantor cantava e defendia sua canção *É proibido proibir* quando foi vaiado. Diante da situação, Veloso fez um discurso e decidiu que se retiraria da apresentação juntamente com Gilberto Gil, já que ambos defendiam as mesmas questões de ordem. Assim como em alguns dos movimentos citados acima, a figura feminina fez parte do contexto tropicalista. Fazendo alusão a uma mulher “ideal”, que precisaria saber e ter conhecimento para que isso seja o que a igualaria a figura masculina, assim, a mulher necessitaria desse conhecimento para se tornar um sujeito social.

Diante de todo cenário político e social, surge outro estilo de canção moderna, que mesclava as tradições folclorizadas e as conquistas da *Bossa Nova*. Assim, por volta de 1965 surge a MPB, responsável por tentar sintetizar todas as tradições musicais brasileiras. A MPB incorporou artistas oriundos da *Bossa Nova* (Geraldo Vandré, Edu Lobo, Nara Leão, etc.) e incorporou novos (Chico Buarque, Caetano Veloso, Elis Regina, etc.). Pensada a partir da estratégia de “nacionalização” da *Bossa Nova*, a MPB agregou memórias de vários períodos musicais, como o samba urbano, “velha” e “nova” bossa, bolero.

Ao longo dos anos 60 e 70, a censura e a repressão se consolidaram no território brasileiro, grande parte das músicas produzidas pelos nomes da MPB eram alvos do sistema. Parte dos artistas, por volta de 1968, tinham se exilados em outros países, devido a produção de canções que mexiam com o conservadorismo de direita brasileiro, se contrapunham ao sistema, que conseqüentemente começou a persegui-los. Além do abalo da repressão, o mercado sofria uma reestruturação, em parte pela perseguição ativa aos artistas. Para Napolitano (2001, p.70):

Havia a tendência ao aprofundamento da segmentação de consumo musical, altamente hierarquizada, que definia o lugar dos artistas no mercado e o tipo de produto musical a ser oferecido ao grande público consumidor. Consolidava-se, portanto, uma tendência já anunciada nos anos 60, com a diferença que não havia mais tanto lugar para experimentalismos e nem para o surgimento de novos gêneros e estilos, ao menos a partir de 1972.

Portanto, no topo da hierarquia musical estava a MPB, que alcançava os grupos intelectualizados da época e parte dos jovens, se desdobrava em vários estilos e estava aberta às novas tendências. Após 1972, a Tropicália se incorporou à mesma e passou a ser uma das tendências do estilo, deixando de ser um gênero específico. Ao longo dos anos, a MPB se destacava menos como um gênero musical e mais como um complexo cultural, em razão de sua

duração e diversidade estética. Como um complexo cultural, a MPB se consolida a partir da instauração da Ditadura Militar, apresentando novas tendências estéticas de ritmos, bem como, sendo porta voz das frustrações da classe intelectual.

Entre os anos de 1968 e 1974, a censura propagada pelo regime militar atingiu seu ápice, a partir da promulgação do Ato Institucional nº 5 (AI-5) as medidas repressivas se voltaram, cada vez mais, ao âmbito das artes. Nesse cenário, a música se tornou um palco de manifestações contrárias ao regime, e mesmo com a limitação imposta pela censura, houveram artistas que encabeçaram canções que expressavam suas insatisfações com a realidade da época. Os festivais de MPB iniciaram pouco tempo após a ascensão do regime, para Santos e Godoi (2021) nesse cenário a MPB se projetou nacionalmente, de modo que criou estruturas para apresentações em grandes espaços físicos e tinham como temática principal a situação política brasileira.

As canções de protesto, como ficaram conhecidas, ganharam visibilidade a partir dos festivais de MPB que eram televisionados pela extinta emissora TV Excelsior, bem como, pela Record, TV Rio e Rede Globo. A consolidação dos festivais concebeu aos artistas a autonomia de utilizar a música como símbolo de luta e resistência contra o governo, de modo que, denunciava a exploração sofrida pela sociedade brasileira. Dentro desse espaço, alguns nomes se consagraram, como é o caso de: Geraldo Vandré, Caetano Veloso, Chico Buarque, Edu Lobo, etc. As mulheres, que cada vez mais conquistavam os cenários públicos, participaram ativamente dos festivais, alguns nomes de destaque são: Nara Leão, Maria Bethânia, Gal Costa, Elis Regina, entre outras.

As cantoras fizeram uso de suas vozes para conscientizar e influenciar grande parte da população, houve necessidade dessas artistas se reinventarem perante a censura, no intuito de expor, em suas canções, seus posicionamentos políticos-ideológicos (Santos, Godoi, 2021). Essa realidade se concretiza a medida em que as forças militares impunham cada vez mais autoritarismo, nesse sentido, como “consequência” de suas escolhas as mulheres que promoviam resistência foram expostas a diversas formas de abuso sexual, físico e psicológico. Sousa (2018) aponta que somente o fato delas estarem inseridas ao grupo “mulher” era um catalisador para condutas relacionadas ao corpo e ao gênero. Conforme a intolerância do regime aumentava e respaldava naqueles que estavam na resistência, alguns artistas decidiram se auto exilar, como foi o caso de: Caetano Veloso, Chico Buarque, Gilberto Gil e da própria Nara Leão.

Para Margareth Rago (2013) as mulheres com viés de esquerda lutaram contra o regime militar, bem como, contra toda estrutura política e social predominantemente masculina da época. Nesse sentido, é possível compreender a luta feminina diante de duas vertentes, “na luta contra a repressão e na luta contra as desigualdades entre homens e mulheres” (Colling, 1997, p. 47). As movimentações ocorreram sob influências das novas tendências que já aconteciam na Europa e nos Estados Unidos, grande parte das mulheres de classe média tinham acesso a informações relacionadas as novas ondas do movimento feminista e começaram a propagar seus ideais na sociedade brasileira.

Ao longo dos embates de poder, as mulheres foram desconsideradas como sujeitos autônomos, principalmente aos olhos da repressão. Nesse sentido, fica claro que elas não promoviam apenas resistência ao regime, mas também, eram desviantes dos valores e dos espaços estabelecidos ao feminino, os quais não se atribuíam a política (Colling, 2004). Portanto, as mulheres foram responsáveis por encabeçar diversos movimentos de resistência, que de forma direta desafiava o sistema, partindo de seus locais de atuação, sejam elas cantoras, atrizes, estilistas, donas de casa, mães, esposas.

1.1 Mulheres e Ditadura

Quando o então presidente João Goulart decidiu pôr em prática as Reformas de Base, com o objetivo de reduzir a concentração de renda e de terra no país, parte dos setores mais conservadores da população brasileira se opôs ao governo, na perspectiva de haver admissão facilitada ao comunismo. Sendo assim, o golpe instaurado em 1964 contou com a participação de parte dos setores brasileiros, composta pelo grande empresariado, latifundiários, proprietários de grandes terras, etc. Ao longo dos 21 anos vigentes, a Ditadura Militar se firmou como um regime autoritário e nacionalista, se intensificando na medida em que instaurava Atos Institucionais, nos quais, fortaleciam a censura e repressão.

Nesse contexto de ebulição política e crescente radicalização, o país passou por um período no qual a maior parte das lideranças políticas foram presas, autoridades sindicais e políticas que estavam ligadas, principalmente a partidos trabalhistas foram cassados, bem como parlamentares e militantes políticos. Fazendo oposição direta ao governo, estudantes e artistas assumiram um papel político de destaque, organizaram manifestações e utilizaram espaços públicos para defender seus ideais políticos. Nessa conjuntura, é importante ressaltar que o movimento feminista no Brasil se consolidou por volta da década de 1970, sob as influências

das lutas contra a ditadura civil-militar, nessas condições, as mulheres ocuparam papéis que seriam inconcebíveis a elas. Alves (2021) aponta que grande parte das movimentações iniciaram perante a grande crise econômica que assolava o país, bem como, todo o contexto de agitação político, social e cultural que surgia em prol das liberdades civis e de igualdade de direitos.

Se faz necessário abordar o contexto político, cultural e social da época de modo que se possa compreender todos os papéis de participação feminina nesse processo. Assim, Alves (2021) pontua que a movimentação feminina ocorreu a partir de duas vertentes: mulheres feministas vinculadas as organizações e partidos de esquerda e mulheres organizadas em movimentos populares, comunidades e clubes. No que tange a participação, é possível elencar que ela ocorre de maneira diferenciada, visto que, a atuação feminina imposta deveria se concentrar nos setores privados e não cabia a elas participarem das relações públicas.

O papel socialmente aceito para as mulheres se concentrava na esfera privada, assim, cabia a elas cuidarem dos filhos, da casa e do marido, eram vistas como o santuário do lar e estavam sempre voltadas para a maternidade e o casamento. Como fruto das ideias defendidas pré e pós Segunda Guerra Mundial o papel reservado ao masculino cabia a esfera pública, bem como, prover e proteger a família, carregando um caráter protetor do lar. No intuito de reforçar o estereótipo conservador e recatado, o governo financiou propagandas que demarcavam o papel do homem e da mulher, a elas se associavam as atividades vistas como “menos importantes”, voltadas para a esfera privada dos problemas. Frequentemente eram carregados incentivos aos serviços domésticos, no intuito de delimitar o espaço feminino e atribuir características de “boa esposa”.

Em vista disso, qualquer mulher que procurasse se engajar na política anti-golpista era considerada promíscua, e a vista da repressão cometia dois erros: o primeiro de se opor ao regime ditatorial e o segundo de desconsiderar o espaço privado que era destinado ao feminino. Como explica Colling (2004), a história da opressão durante o regime militar, bem como da política em geral, é uma história predominantemente masculina, assim, aos olhos dos movimentos políticos, as mulheres eram vistas como sujeitos desviantes e não-políticos, incapazes de tomar decisões e dar ordens dentro dos grupos.

As organizações políticas eram governadas por homens, sendo assim, havia questões que se sobressaíam em relação a outras, exemplo claro eram as entidades de esquerda que priorizavam as questões de oposição entre burguesia e proletariado. Nesse sentido, no intuito de se estabelecerem como sujeitos políticos, as mulheres militantes englobam em si os discursos

masculinos, como consequência, deixavam em segundo plano as questões de gênero da luta política. Para Goldberg (1987), o regime de exceção aproximou as feministas políticas das causas defendidas pelos grupos de esquerda, isso resultou no enfraquecimento do movimento de libertação da mulher. Nesse sentido, ela afirma:

Todo esse processo modernizador da libertação sexual e profissionalização das mulheres se deu dentro de uma perspectiva individualista, competitiva, de êxito pessoal e de ascensão social, onde não havia aparentemente motivos para questionamentos a propósito dos ‘gêneros’ feminino e masculino [...], ou para uma identificação com outras mulheres que suscitasse qualquer agrupamento ou mobilização coletiva de novo tipo. (Goldberg 1987, p. 51)

Para Colling (2004) o rompimento das narrativas de espaço pelas mulheres representou uma inserção destas nos espaços políticos, e no intuito de serem aceitas, algumas militantes contribuíram para a desigualdade de gênero. Para ela:

As mulheres desmerecem-se, atribuindo-se pouca importância, assumindo o discurso masculino, de que o lugar do poder no mundo político é reservado aos homens [...] A questão do consentimento é central no funcionamento de um sistema de poder, seja social ou sexual [...]. Sem falar em ‘consentimento’ não é possível falar em relações de gênero, pois ele inculcou-se profundamente na vida das mulheres (Colling, 2004, p. 3).

Porém, dentro das instituições governamentais, as mulheres que pensavam e lutavam pelo fim da sociedade patriarcal não conseguiram ocupar nenhuma posição, as únicas mulheres que eram respeitadas por suas próprias decisões no cenário político eram as religiosas. Portanto, os lugares ocupados pelo feminino já eram pré-estabelecidos pela sociedade patriarcal e repressiva da época. Porém, mesmo diante de toda a conjuntura política e social que essas mulheres se encontravam, elas buscavam ocupar seus próprios lugares. Em sua análise historiográfica, Sousa (2018) chama atenção para as práticas de torturas, sendo elas físicas ou psicológicas. As torturas psicológicas eram acompanhadas de insultos verbais, geralmente proferidos como “puta comunista”. A expressão utilizada deixava claro a insatisfação por parte dos militares em relação aquelas mulheres que estavam envolvidas com a militância, na visão deles essas mulheres pertenciam a todas, uma vez que abandonaram seus afazeres domésticos para viver na promiscuidade.

Apesar da conjuntura, Olivia Joffily (2005) aponta a participação feminina nos mais diversos campos de resistência, como: o movimento estudantil e operário, organizações de esquerda e luta armada. A figura feminina foi capaz de adentrar em diferentes estruturas,

perante um cenário de desfavorecimento, visto que, as relações de gênero eram adversas. Ainda que uma parte das mulheres buscassem desfazer-se das condições impostas, uma grande parcela preferia o “conforto” de suas casas e ainda assim, tiveram participação na resistência. Joffily afirma:

Um número incontável de mulheres, talvez milhares, participou de forma ainda mais invisível da resistência, apoiando seus filhos, pais, irmãos, netos e amigos, oferecendo suas casas como ‘aparelho’, trabalhando no apoio, doando dinheiro e bens, sobretudo, oferecendo abrigo e alento. (Joffily, 2005, p. 94)

Portanto, apesar da sociedade inserir e delimitar os espaços femininos, é com o fortalecimento do feminismo que as mulheres foram procurando ocupar seus próprios espaços e dissolvendo estereótipos que as prendiam à esfera privada. Porém, as mudanças que surgiram gradativamente foram atingindo toda a sociedade brasileira, e primordialmente, essas discussões eram encabeçadas por mulheres de classe média urbana, sendo assim, não englobavam a participação feminina por completo. Porém, é importante ressaltar que as mulheres periféricas tiveram participação na construção social da figura feminina. Elas protagonizaram o Movimento do Custo de Vida (MCV).

Sobre o movimento, Silva (2018) relata a organização e participação feminina nas reivindicações que aconteceram durante a Ditadura Militar, na década de 70. O objetivo principal era reivindicar melhores condições econômicas e sociais, por exemplo, congelamento de preços e aumento do salário mínimo. O MCV surgiu a partir do Clube das Mães, onde as mulheres se reuniam para “trocar experiências, aprender coisas e ensinar também”. Sobre o Clube das Mães, Silva aponta:

Os agrupamentos serviam como espaço de reflexão sobre o papel da mulher na sociedade contemporânea e as dificuldades que essas enfrentavam em casa e no cotidiano periférico, além de incentivar a participação feminina nas questões sociais e políticas, tal como o formato de diversos movimentos populares que surgiram com base nos clubes e comunidades em que atuavam, do mesmo modo como foi o processo do Movimento do Custo de Vida e da luta por creches em São Paulo. (Silva, 2018, p. 58)

Não obstante, o autor contempla a importância do Movimento do Custo de Vida na participação dessas mulheres periféricas no cenário político, de modo que “contribuiu para a politização do debate sobre o cotidiano feminino periférico e os problemas sociais enfrentados durante esse cenário de regime militar”. Independentemente dos locais em que estavam situadas, as mulheres buscavam lutar por seus direitos e por condições melhores de vida. Os

espaços artísticos, possibilitaram que as artistas ampliassem os debates acerca das questões que eram problematizadas no público e privado.

Como espaço de atuação, no ano seguinte ao início da ditadura inicia-se também os festivais de MPB, que contou com a participação de diversos artistas, dentre eles, numerosas cantoras que abarcavam questões políticas e sociais em suas canções.

Dentro do cenário musical, nomes como o de Nara Leão e o de Maria Bethânia se destacaram, consolidando seus próprios espaços. Nara era fruto da *Bossa Nova*, porém ganhou mais notoriedade e engajamento a partir do golpe de 64, utilizou sua voz para declarar, diversas vezes, repúdio ao regime ditatorial. Em 1966, encomendou ao seu novo parceiro musical, Chico Buarque, uma canção para incluir em seu novo álbum, que desse fizesse referência às desilusões amorosas de alguém e narrasse mágoas. Nascia, então, *Com açúcar, com afeto*, primeira canção de Buarque com eu-lírico feminino, que posteriormente seria uma marca registrada do cantor, a qual será analisada mais à frente em um capítulo dedicado. Lê-se a letra completa:

COM AÇÚCAR, COM AFETO
(Francisco Buarque de Hollanda)

*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 um 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 agradar 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 os meus braços pra você*

Além de Nara, Maria Bethânia também consolidou seu próprio espaço no cenário musical durante a Ditadura Militar. Estreou em 1964 com participação no show Opinião, marco da conscientização do público sobre a opressão e desigualdade social. A performance da canção “Carcará” composta por João Vale, Gianfrancesco Guarnieri e Carlos Lyra, marcou a trajetória de Bethânia, a tornando protagonista das músicas que interpreta, diante disso, ela buscou apontar as desigualdades e injustiças sociais em suas interpretações. Lê-se parte da música:

CARCARÁ

(João Vale / Gianfrancesco Guarnieri / Carlos Lyra)

*Carcará
 Pega, mata e come
 Carcará num vai morrer de fome
 Carcará
 Lá no sertão
 É um bicho que avoa que nem avião
 É um pássaro malvado
 Tem o bico volteado que nem gavião
 Carcará quando vê roça queimada
 Sai voando, cantando, carcará
 Vai fazer sua caçada (carcará)
 Carcará come até cobra queimada*

Além do cenário musical, as mulheres adentram em outros espaços e movimentos, de forma que, se posicionam politicamente a partir do local que ocupavam. A moda, por exemplo, foi um grande espaço para se aprofundar nas esferas políticas, econômicas, sociais e culturais. Durante as décadas de 60 e 70, Zuzu Angel se consolidou como grande estilista e um dos principais nomes da moda brasileira, fazendo uso de símbolos naturais e culturais do país,

tentava levar suas produções para o mundo. Paralelamente, perdeu seu filho que foi preso e morto pelas forças da repressão, sem conseguir justiça institucionalmente, Zuzu desenvolveu uma coleção politizada, classificada pela própria como “A primeira coleção de moda política da história”. As peças retrataram a fase de luto pela qual a estilista passava, bem como, expunha todo o sistema repressivo da época, na intenção de expor internacionalmente a situação política que se encontrava o Brasil.

Portanto, é possível ressaltar a importância da participação feminina na resistência contra a ditadura civil-militar e na dicotomia entre o público e o privado sob a análise de que “as mulheres tiveram um papel de extrema importância no combate ao regime militar implantado no Brasil, saíram às ruas, muitas vezes, em passeatas exclusivamente femininas, esconderam armas, foram à luta armada, abrigaram militantes, traduziram jornais comunistas estrangeiros e organizaram sequestros” (Alves, 2021, p. 58)

1.2. Representações do feminino na Música Popular Brasileira

Desde os primórdios da música brasileira, é possível identificar a Mulher como fonte de inspiração para composições. Não obstante, às visões em relação à figura feminina são determinadas através dos séculos, diante das conjunturas, o espaço reservado para elas era o privado do lar, ou a vida religiosa, qualquer posicionamento que fugisse do estabelecido era execrável. Nesse sentido, o cenário musical era ocupado, em sua maioria, por homens, que compartilhavam, em suas composições, um único ponto de vista.

Apesar dessas conjunturas, as mulheres procuraram ocupar seus espaços dentro do processo de composição. Ana Carolina Murgel (2011), realizou estudos acerca da participação feminina, para ela “o ingresso das mulheres nesse campo foi muito difícil e acompanhado de profundas suspeitas sobre a ‘integridade moral’ que se aventuram”. Ainda que as condições fossem adversas, as mulheres aparecem no cenário musical, por volta de 1920, e se consolidam de fato com o movimento de contracultura. Entre o período de 1920 e o início da contracultura (por volta de 1968), é possível destacar artistas como: Chiquinha Gonzaga, Carmem Miranda, Almira Castilho, Marília Batista, Lira Pesce, Dilú Mello, Dolores Duran, Maysa, entre muitas outras.

O movimento de contracultura tinha como objetivo a libertação dos costumes e normas de uma sociedade, sendo responsável por intensificar o número de compositoras no âmbito nacional. Para Murgel (2011) a contracultura marcou uma grande e nova revolução nesse

cenário, de modo que possibilitou as mulheres enxergarem como, na maioria das vezes, suas vontades e desejos eram impostas ou restritos. A nova geração teve como destaque a cantora e compositora Rita Lee no *Rock* e Wanderleia na *Jovem Guarda*, além de, Marisa Monte, Zélia Ducan, Ana Carolina, Adriana Calcanhoto, Cássia Eller, Leci Brandão, entre outras. Assim identifica Murgel:

O caminho para a composição feminina no Brasil foi árduo e lento, e a percepção das diferenças entre os gêneros, em especial, na construção de um eu feminino diferenciado do discurso masculino sobre ‘o que seríamos’ também foi gradual (Murgel, 2011, p. 13)

Rita foi uma das compositoras que mais pensou nas relações de gênero, ela foi responsável por revolucionar a visão do feminino no cenário musical. No ano de 1972, Rita é expulsa da banda “Os mutantes” na qual ela participava desde 1966, sob a justificativa de que ela não seguia a linha “progressiva-virtuose” e tão pouco tinha calibre como instrumentista. Diante das circunstâncias, a compositora escreve uma de suas canções mais famosas, “Ovelha Negra”. A canção faz uma grande alusão a diferença de gênero entre Rita e seus companheiros de banda. Lê-se a letra completa:

OVELHA NEGRA
(Rita Lee)

*Levava uma vida sossegada
Gostava de sombra e água fresca
Meu Deus, quanto tempo eu passei
Sem saber*

*Foi quando meu pai me disse: Filha
Você é a ovelha negra da família
Agora é hora de você assumir
E sumir*

*Baby, baby
Não adianta chamar
Quando alguém está perdido
Procurando se encontrar
Baby, baby
Não vale a pena esperar, oh, não
Tire isso da cabeça
E ponha o resto no lugar*

*Levava uma vida sossegada
Gostava de sombra e água fresca
Meu Deus, quanto tempo eu passei
Sem saber*

*Foi quando meu pai me disse: Filha
 Você é a ovelha negra da família
 Agora é hora de você assumir
 E sumir*

*Baby, baby
 Não adianta chamar
 Quando alguém está perdido
 Procurando se encontrar
 Baby, baby
 Não vale a pena esperar, oh, não
 Tire isso da cabeça
 E põe o resto no lugar*

*(Ovelha negra da família)
 (Não vai mais voltar)
 (Não, vai sumir)*

No encaixe da lírica masculina, a abordagem do feminino sofre mudanças conforme as modificações sociais do país. Entre os anos de 30 e final da década de 50, as composições eram voltadas para as perspectivas de amores mal resolvidos, onde a responsabilidade para o descontentamento era atribuído a mulher. A *Bossa Nova* ressignifica a representação feminina nas composições masculinas, as mulheres são escritas de forma mais agradável e romantizada, sem distanciar o sofrimento amoroso.

Parte das canções da *Bossa Nova* que retratavam o feminino, abordavam essas personagens sob a perspectiva de paixão, mistério e romantismo. É possível perceber essa abordagem na música “Garota de Ipanema” escrita por Tom Jobim e Vinícius de Moraes, onde as características principais são a idealização de uma mulher romântica, apresentados no ideal romântico do próprio eu-lírico. Em passagens como: “*Moça do corpo dourado do sol de Ipanema*” e “*O seu balançado é mais que um poema*” é possível perceber a construção do olhar romântico imposto pelo eu-lírico. Lê-se a letra completa:

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 inteirinho se enche de graça
E fica mais lindo por causa do amor*

*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 inteirinho se enche de graça
E fica mais lindo por causa do amor
Por causa do amor
Por causa do amor*

As relações da MPB com as figuras femininas eram feitas de formas alternadas, em determinados momentos, as mulheres eram representadas como apaixonadas, em outros, como rancorosas, além disso, pecadora ou santa, falsa ou verdadeira, entre outros adjetivos. As composições, ressaltavam o papel masculino, de modo que, mostravam o poder que eles tinham em atribuir o local das mulheres na sociedade. Apesar da realidade, é durante a segunda metade do século XX que, com a difusão do feminismo, as mulheres começaram a brigar por seus direitos, no intuito de expor suas ideias e combater os estereótipos que estavam enraizados na MPB, propagados pelos homens. (Alves, 2021)

Apesar das conquistas encabeçadas pelo movimento feminista, os homens continuavam produzindo canções onde as mulheres eram personagens principais. A *Jovem Guarda*, firmada como o movimento de contracultura, inseriu uma sonoridade musical e autoral mais ligada à linguagem dos jovens da época. Roberto Carlos, ícone da *Jovem Guarda*, juntamente com seu parceiro de composição, Erasmo Carlos, escreveram em 1965 “*Gatinha Manhosa*”. A canção faz alusão ao tipo de mulher que a juventude da *Jovem Guarda* considerava como “ideal”, nesse sentido, são aquelas que necessitam de atenção e carinho de seus companheiros, uma visão que fica presente nos versos: “Fala comigo dengosa assim / briga para depois, ganhar mil carinhos de mim”, “Eu sei que na verdade, carinhos você quer ganhar”. Lê-se a letra completa:

GATINHA MANHOSA
(Erasmo Carlos / Roberto Carlos)

*Meu bem já não precisa
Falar comigo dengosa assim*

*Briga só pra 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
 Presa no meu coração
 Quero ver você
 Um dia gatinha manhosa
 Eu prendo você
 No meu coração
 Quero ver você
 Fazer manha então
 Presa no meu coração
 Quero ver você*

A letra da música faz alusão às mulheres que desejam receber mais atenção de seus companheiros, nesse sentido, fazendo uso de táticas para obter mais dedicação. Vale ressaltar que, as canções produzidas por Roberto, estavam alheias às questões políticas da época, além disso, naquele momento o artista era o maior vendedor de discos do Brasil, oportunamente, as relações com o poder ficaram mais estabilizadas. Com a polarização política, era grande a politização entre o meio artístico, principalmente entre aqueles que eram censurados pela Ditadura Militar. Roberto, por sua vez, não expunha suas ideologias políticas em suas composições, fazendo com que, as forças golpistas criassem afeição por sua pessoa. Diante da proximidade com a ditadura, Roberto se apresentou em eventos que homenageavam o golpe, bem como, recebeu agradecimentos do próprio presidente, Ernesto Geisel.

Em 1969, novamente com seu parceiro Erasmo Carlos, o músico compôs a canção intitulada “*Sua estupidez*”, onde o eu-lírico masculino profere o discurso verdadeiro se colocando em posição de conselheiro da mulher. A música marcou o período em que Roberto quebra com o repertório juvenil da *Jovem Guarda* e começa a focar na música romântica. Carlos passou a inserir seus relacionamentos amorosos e traumas em suas canções. Lê-se a letra completa de “*Sua estupidez*”:

SUA ESTUPIDEZ

(Erasmão Carlos / Roberto Carlos)

*Meu bem, meu bem
 Você tem que acreditar em mim
 Ninguém pode destruir assim
 Um grande amor
 Não dê ouvidos à maldade alheia
 E creia
 Sua estupidez não lhe deixa ver
 Que eu te amo
 Meu bem, meu bem
 Use a inteligência uma vez só
 Quantos idiotas vivem só
 Sem ter amor
 E você vai ficar também sozinha
 E eu sei porque
 Sua estupidez não lhe deixa ver
 Que eu te amo
 Quantas vezes eu tentei falar
 Que no mundo não há mais lugar
 Pra quem toma decisões na vida sem pensar
 Conte ao menos até três
 Se precisar conte outra vez
 Mas pense outra vez
 Meu bem, meu bem, meu bem
 Eu te amo
 Meu bem, meu bem
 Sua incompreensão já é demais
 Nunca vi alguém tão incapaz
 De compreender
 Que o meu amor é bem maior que tudo
 Que existe
 Mas sua estupidez não lhe deixa ver
 Que eu te amo
 Conte ao menos até três
 Se precisar conte outra vez
 Pense outra vez
 Meu bem, meu bem, meu bem
 Eu te amo*

Ao ler a letra da canção fica perceptível que o eu-lírico inicia seu discurso em um tom carinhoso que demonstra respeito pela amada, porém ao longo da canção, o poeta alterna suas palavras entre ofensas e declarações de amor, de maneira que, acusa a companheira de agir de maneira irracional. Nesse sentido, o que é apresentado é a forma agressiva em que o estado emocional da amada permanece para o indivíduo como falta de discernimento. Portanto, o homem proferindo o discurso se insere no local de articular a verdade e condutor dos sentimentos femininos.

Assim, é possível compreender que a figura feminina foi uma fonte de inspiração para os compositores masculinos ao longo das décadas, e apesar de alcançarem seus próprios espaços no cenário musical, os homens não deixaram de compor canções que fizessem alusão aos sentimentos e ao cotidiano feminino. Por conseguinte, é importante frisar que o papel da mulher é abordado de diferentes formas, dependendo daqueles que os fazem e do espaço em que esses estão inseridos, ainda assim, o homem se consolida no papel de proeminente do espaço musical, designando as mulheres aos papéis que lhes cabiam na época.

2 O ARTISTA E A OBRA

Chico é um ser meio misterioso que mexe com o imaginário das pessoas - aquele artista genial, sensível, inacessível (Regina Zappa)

Francisco Buarque de Holanda, nasceu em 19 de junho de 1944, na cidade do Rio de Janeiro, filho da carioca Maria Amélia Alvim Buarque de Holanda e do historiador Sérgio Buarque de Hollanda. Ainda muito novo, a família se muda para São Paulo, na busca de trabalhos para o patriarca, e foi durante seu período escolar que Chico se aproximou da literatura e publicou crônicas de sua autoria no jornal da escola. O local de trabalho de seu pai se tornou um local sagrado, a literatura logo se tornou uma paixão, a aproximação com escritores como Oswald de Andrade e Guimarães Rosa foram essenciais para moldar o caráter escritor e musical de Buarque.

Além da influência crítica e ideológica do ambiente familiar, o cantor decide ingressar na faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo (USP). Para Regina Zappa, Chico Buarque afirma que: “No fundo, não havia entrado para Arquitetura achando que ia ser arquiteto, mas porque tinha que fazer uma faculdade. Não cogitava da ideia de viver de música” (Zappa, 2016, p. 58). Apesar disso, o pequeno período na universidade foi responsável por trazer novas perspectivas de como analisar as cidades e as relações do cotidiano. O envolvimento com a música vem durante o curto período universitário, em consequência das primeiras movimentações do golpe militar, Chico se junta a outros jovens e compõem canções de resistência.

Em 1965, Chico Buarque faz sua primeira participação no teatro, compondo a música que serviu como poema dramático, em *Morte e Vida Severina*, de João Cabral de Melo Neto, o espetáculo ganhou repercussão nacional e internacional. No mesmo ano, o cantor grava seu primeiro compacto com as canções *Pedro Pedreiro* e *Sonho de um carnaval*. Em 1966, no II Festival Internacional da Canção promovido pela Rede Globo, a canção *A banda*, composta por Chico Buarque, foi defendida por Nara Leão e chega ao reconhecimento popular. Ainda em 66, no III Festival de MPB, promovido pela Record, Buarque emplaca as canções *Carolina* e *Roda Viva* em terceiro lugar.

Os anos que compreendem a Ditadura Militar no Brasil marcaram a indústria musical com o desenvolvimento das denominadas “canções de protesto”. Reconhecidas como uma forte voz contra o sistema, as canções objetivavam expor a realidade política da época, as injustiças econômicas e sociais. Diante da censura, os artistas buscavam novas formas de divulgar seus

trabalhos, para isso eram utilizadas metáforas e ironias para compor as canções e peças teatrais. Algumas músicas marcaram esse período como: Para Não Dizer Que Não Falei das Flores (Geraldo Vandré), Alegria Alegria (Caetano Veloso), Apesar de Você (Chico Buarque), Cálice (Chico Buarque e Gilberto Gil). Em Cálice, canção composta em 1973, porém lançada no ano de 1978, Chico Buarque e Gilberto Gil utilizam diversas metáforas que fazem analogias à Ditadura Militar.

Nos primeiros versos, a palavra “cálice” é empregada de modo que foneticamente se assemelha a “cale-se”, apesar de não haver semelhanças morfológicas e gramaticais, o intuito utilizado pelo compositor foi gerar uma ambiguidade de significados, na intenção de que a canção não fosse barrada pela censura. No verso seguinte “De vinho tinto de sangue” o cantor faz uso da analogia para representar a dor da população brasileira que estava sob as mãos da política repressiva, nesse sentido, o sangue representa as vítimas mortas e torturadas pela ditadura. Ao longo da canção é possível perceber que o sujeito se encontra cada vez mais irritado de permanecer naquela situação. Apesar das metáforas e analogias, a canção foi censurada pelas forças da ditadura, sendo liberada cinco anos depois.

Além das canções de resistência, o olhar de Buarque se voltou para as representações do cotidiano, suas composições possuem um caráter social, político e emocional, de modo que, abordam a vida dos desvalidos e marginalizados, ademais trouxeram diversas interpretações acerca da figura feminina. Dentro do processo de composição, suas canções assumem uma proximidade evidente com as relações e experiências do dia-a-dia, sendo possível correlacionar seu pensamento com as expressões de vivência social. Nesse sentido, Augusto de Campos em *Balanço da Bossa e outras bossas* aponta o caráter artístico de Buarque:

O outro caso é o do jovem Chico Buarque. Sua produção musical e seu sucesso rápido e fora do comum foram um xeque-mate na lenda que por aí circula de que aqueles que não nasceram no morro ou que vivem em Copacabana não podem cantar os problemas do morro. (Campos, 1968, p. 92).

Por conseguinte, Campos completa:

Chico é um dos artistas que têm compreendido certos problemas humanos dos menos protegidos da sorte, descrevendo-os numa linguagem poética ao mesmo tempo concentrada e plena de impacto emotivo. [...] Poucos compositores atuais de morro ou cidade poderiam chegar a tal resultado poético-musical com tanta eficácia como Chico Buarque fez. (Campos, 1968, p.93)

Diante da conjuntura política e social, as composições produzidas por Buarque se voltaram para as temáticas do cotidiano, focando no que se entendia como vidas “infelizes”,

desfocando das propostas apresentadas pelo senso comum, por meio de seus trabalhos, o músico carioca demonstra compreender parte do sentimento das mulheres, emergindo em um mundo feminino múltiplo. O desenvolvimento da MPB em âmbitos sociais é importante para se compreender como a sociedade patriarcal da época construiu culturalmente os ideais femininos, tendo em vista que, perante o que se defendia as ideologias masculinas as mulheres eram responsáveis por ficar “descansando” dentro de casa, enquanto os homens deveriam participar ativamente do universo do trabalho. Nesse sentido, o destaque atribuído a Chico Buarque se dá pela forma em que o cantor revela variadas formas de retratar o feminino: a mãe, a esposa, as prostitutas, as submissas, as românticas, as reativas, dentre outras.

As construções das composições apresentadas por Buarque inserem diferentes figurações acerca do feminino, de modo que se distanciam dos padrões pré-estabelecidos pela cultura patriarcal. Para Carvalho (1982) o principal traço poético do cantor carioca é as mulheres, além disso, para eles, poucos artistas foram capazes de traduzir os sentimentos femininos como Buarque. Em “Chico Buarque Para Todos”, biografia escrita por Regina Zappa, o cantor responde não saber ao certo de onde vem sua interpretação aos sentimentos femininos, mas que sempre teve mais simpatia e convívio com as mulheres do que com homens, para ele a figura feminina não é carregada de maldade. (Zappa, 2016, p. 227)

As letras escritas por Buarque ao longo do processo de composição assumem em grande representação as experiências vivenciadas no decorrer do cotidiano social, dessa forma, é possível criar um vínculo de comparação de seus pensamentos com as vivências sociais. Por esses motivos, a ligação com as emoções gera identificação por parte do público que o escuta, tornando-o um dos artistas capazes de expandir a MPB em outros âmbitos. Para Campos (1974, p. 95) isso só foi possível pelo fato de o cantor adotar uma postura intimista com a linguagem, de modo que sugere igualmente um tratamento musical de câmara, onde a boa articulação do texto, bem como, a clareza melódica e o despojamento interpretativo são aspectos essenciais. Ainda nesse sentido, é possível pontuar o fato de como a sensibilidade presente em Buarque é a principal característica para seu sucesso, tendo em vista que o mesmo nunca se consolidou como um “cantor completo”, na maioria das vezes, não conseguia conduzir-se perante a plateia, mas conseguia agradá-la.

Além do estrelato musical, Chico Buarque também apresenta sua face literária ainda quando era criança, já adulto não se limitou a escrever apenas romances, se aventurou nas novelas e no teatro, ambos com grande aprovação de público. Seu primeiro romance publicado foi Estorvo (1991), a obra recebeu o Prêmio Jabuti no ano seguinte, já em 1995, Buarque lança

seu segundo romance, Benjamin que se diferenciava do anterior nos quesitos de narrativa. Em 2003, lança Budapeste, provavelmente a obra mais aclamada do escritor, nesse romance Chico propõe-se problematizar a sociedade em diversos aspectos, a obra foi vencedora do Prêmio Jabuti.

São também obras do autor: Leite Derramado (2009), O Irmão Alemão (2014), Essa Gente (2019), Anos de Chumbo (2021). No ano de 2019, Chico Buarque foi contemplado vencedor da 31ª edição do Prêmio Luiz Vaz de Camões de literatura, a premiação tem como intuito contemplar um autor de língua portuguesa pelo conjunto de sua obra, de modo que esta tenha contribuído para o enriquecimento do patrimônio literário do idioma. Porém o prêmio só foi entregue ao escritor após quatro anos, devido a recusa do então presidente Jair Messias Bolsonaro (2018-2022) em assinar a documentação necessária para o recebimento do diploma. O escritor também publicou livros para o público infantil como Chapeuzinho Amarelo (1970) e Os Saltimbancos (1977)

Chico concebeu oficialmente sua primeira peça teatral com Roda Viva, no ano de 1968, a temática abordada girava em torno da opressão imposta no Brasil a partir da instauração do AI-5, a obra foi responsável por mudar a imagem pública do cantor e compositor. Após a decretação do AI-5, Buarque é detido em sua própria residência e levado ao ministério do exército, a intenção era fazer com que o cantor contasse sobre sua participação na passeata dos 100 mil, que acontecerá naquele mesmo ano, bem como, apontasse suas intenções com as cenas exibidas na peça, que eram consideradas subversivas. Além de Roda Viva, Chico Buarque escreveu Calabar, em 1972, na época a peça foi censurada por fazer alusões políticas. Em 1975, em parceria com Paulo Pontes, foi a vez de Gota d'água que abordava os sentimentos de traição e injustiça, para liberação da peça perante a censura, Pontes teve que negociar alguns cortes. No ano de 1978, Buarque escreveu a Ópera do Malandro, obra com um sucesso de público, abordou questões políticas plausíveis até os dias atuais.

A Ópera do Malandro estreou no Rio de Janeiro e tinha a cidade como cenário principal, abordando a crise de um país entregue aos desvios e trapaças, à corrupção e ao capital estrangeiro. O personagem da trama musical era Max, um malandro que tenta sobreviver, nos anos 40, após governo Vargas, era conhecido por frequentar os bordéis da Lapa. Uma das canções presente na peça que mais se popularizou foi Geni e o Zepelim, lançada tempo depois da apresentação. A canção apresenta a figura de Geni, uma prostituta constantemente julgada pela sociedade, mas diante do enredo sai como heroína, a composição aborda o machismo, o falso-moralismo religioso e a hipocrisia social da época.

Nesse sentido, é possível perceber como, ao longo dos anos, Buarque foi se tornando um artista completo, aos olhos dos críticos. Ao demonstrar conhecimento das dimensões que explora, suas produções são carregadas de caráter social, cultural e político, não obstante, explora uma possível gradação dos indivíduos perante o senso comum. Para Regina Zappa (2016, p. 202) é nas letras das músicas que o artista consegue se expor por completo, embarcando nas angústias, tristezas, amargura e amores de seus personagens. “Chico é poeta. A música suaviza o percurso árduo da sua criação poética”.

Para Meneses (2002) é possível dividir a obra política e poética do compositor em quatro fases: *Lirismo Nostálgico*, as *Canções de Repressão*, *Variante (ou Canção) Utópica* e *Vertente Crítica*.

Os três primeiros discos de Chico, representantes do *Lirismo Nostálgico*, revelam em suas canções um distanciamento, fruto de uma decepção política. Essas canções possuem um valor nostálgico, uma certa recusa ao mundo industrializado como *Januária* (1967) e *Carolina* (1967). Há uma crítica elaborada com uma tonalidade de saudosismo. “Não há esperança de futuro” (MENESES, 2002:47).

Para Rufino (2006) O saudosismo aparece como negação do presente. As *Canções de Repressão* assumiram forma de ameaça, algumas criticaram o presente sem perspectiva de futuro e outras aliaram a negação do presente à proposta de um futuro libertador, porém vingativo. *Variante Utópica*. A fase de Chico propõe o homem como ser livre da opressão, do cotidiano, da pobreza, da falta de cultura e etc.

Para este trabalho, propomos analisar as canções de Chico Buarque produzidas, entre 1967 e 1983, canções que fazem parte dos períodos *Lirismo Nostálgico*, *Canções de Repressão* e *Variante Utópica*.

2.1. O feminino sob a óptica Buarqueana

Ao analisar a inserção das mulheres nas canções de Chico Buarque, é notório que essas personagens adentram nessas obras líricas assim como nas demais outras, sendo musas inspiradoras. A partir do lirismo feminino presente na obra musical Buarqueana, é possível destacar a construção de diferentes representações de mulheres. Nesse sentido, as figuras femininas que surgem a partir dessas canções são reproduções sociais dos papéis e comportamentos, em grande parte, condicionados as mulheres. Para Silva (2010, p. 122) o progresso lírico na obra buarqueana da seguinte forma:

Nada diferente ainda, no fato de ser, de início, a musa sublimada, ou seja, um ser etéreo moldado na imaterialidade da fantasia e do sonho, que logo depois se converte na musa transgressora, isto é, no ser corporificado na materialidade social da realidade. Não surpreende que o espaço social da musa sublimada seja a casa e o espaço social da musa transgressora seja a rua. (Silva, 2010, p. 122)

Sendo assim, no que se refere à representação, as canções de Chico Buarque buscam elucidar perspectivas em torno das mulheres reais, ou seja, exibem diferentes personagens - mães, esposas, prostitutas, etc., e historiciza os diversos espaços sociais ocupados por elas. Com a utilização do feminino, pretende-se registrar os espaços de interação da mulher, suas atitudes de sujeição, de confirmação e de ruptura das condições impostas. (Silva, 2010, p. 123)

É perceptível que ao analisar esses registros, as canções seguem um processo caracterizado pela evolução lírica e musical, de modo que, desenvolvem diferentes narrativas conforme os direitos alcançados por meio das lutas femininas. Sendo assim, como debatido anteriormente, as mulheres do lar começam a ocupar os espaços públicos, no intuito de superar as limitações sociais impostas.

Para Lima (2017) a lírica Buarqueana é a que melhor capta o sentimento feminino, apesar de carregar uma visão masculinizada das mulheres, de modo que, explora os entornos corporais e sensoriais das mulheres. Não obstante, ao mesmo tempo se propõe a utilizar a fala das mulheres para emergir em novas perspectivas femininas. Ainda nesse sentido, essas figuras femininas são parte dos estereótipos concebidos as mulheres da época, portanto, não parte de mitos ou fantasias, expõe o cotidiano feminino em sua totalidade. Sendo assim:

Com mais da metade do seu cancionário dedicado à mulher, o poeta ingressa, seja por meio de um eu lírico feminino, seja por meio de um eu lírico masculino, em um terreno que não é seu, mas do outro. É um campo desconhecido, como mesmo atesta Buarque, e minado de contradições. (Lima, 2017, p. 53)

Vale salientar que as mudanças femininas que ocorreram durante o período da Ditadura Militar foram registradas na obra buarqueana, seja no inconformismo diante da situação política ou até mesmo frente às situações sociais do sujeito marginal: pivete, operário, favelado, prostituta, lésbica, mãe ou mulher do malandro (Fontes, 2003).

Para Meneses, (2001, p. 153) o compositor trabalha dois aspectos do desejo feminino “de um lado, a necessária percepção da falta; de outro lado, a insaciabilidade: o anelo pela completude, o ‘mais ainda’”. (Fontes, 2003, p. 82).

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

Em entrevista Chico termina dizendo “que as mulheres sempre o surpreenderam e que as opiniões femininas lhe interessam mais que as masculinas” (Chico, 2005).

Essa sensibilidade feminina sempre foram presenças marcantes em suas canções, entre o período de 1964 a 1970 que já foi denominada por Adélia como fase de lírica nostálgico, em que temos canções como ‘Madalena foi pro mar’ (1965), ‘A Rita’ (1965), ‘Com Açúcar e Com Afeto’ (1966), ‘Ela e sua Janela’ (1966), ‘Morena dos olhos d’água’ (1966) e ‘Carolina’ (1967) e outras mais. Importante é perceber que através destas canções temos um compositor mais lírico, mais calmo, cuja intenção é a exaltação do amor através da figura feminina, em que não encontramos a vontade de trazer à realidade as mulheres submissas, diríamos que essa fase as canções trazem apenas as mesmas como símbolo do amor, como as cantigas de amor. Não percebemos neste período o desnudar de sentimentos de suas emoções, e sofrimentos. Num período da década de 1970, mais precisamente entre os anos de 1976 a 1980 conseguimos perceber uma mudança nas mulheres de Chico quando as mesmas parecem ser olhadas do interior para seu exterior

Entendemos que escrever no feminino exige do compositor um pleno exercício de alteridade, mas, mesmo que ele trabalhe o seu lado feminino, ou sensibilidade feminina não significa que irá falar como uma mulher e se ainda conseguisse esse feito representaria apenas a mulher de sua vivência, da sua classe, cultura, idade ou etnia racial.

3 O FEMININO NAS LETRAS DAS CANÇÕES

3.1 Com açúcar, com afeto.

COM AÇÚCAR, COM AFETO
(Francisco Buarque de Hollanda)

*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 um 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 agradar 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 os meus braços pra você*

Após encomenda de Nara Leão, que apreciava cantar sobre sofrimento e submissão feminina, Buarque escreve sua primeira composição com a presença do eu-lírico feminino, intitulada “Com Açúcar, Com Afeto” (1966). “É a primeira canção em que Chico assume a posição feminina, revelando a capacidade que se tornaria uma de suas marcas registradas” (Homem, 2009, p. 37). De fato, a canção marcou a inserção do artista em um universo que aos poucos seria mais explorado por ele próprio, apesar disso, em um primeiro momento não houve conforto por parte de Buarque em cantar uma canção no feminino. Ainda que houvesse a época composições que retratassem as mulheres e fossem cantadas pelos homens, raramente esses artistas faziam uso do eu-lírico feminino, portanto “pode parecer estranho, mas, em 1966, era inconcebível um homem, mesmo sendo Chico Buarque, interpretar uma mulher”. (Homem, 2009, p. 27)

Apesar de inseri-la em seu disco “Chico Buarque de Hollanda - volume 2”, o cantor afirma em um pequeno lembrete localizado na contracapa da obra que “Insisti ainda em colocarno disco ‘Com Açúcar, Com Afeto’, que não poderia cantar por motivos óbvios”. O comportamento proferido por Buarque, bem como a canção em si, deixa explícito boa parte dos dispensamentos sociais, culturais e políticos da época. Tendo em vista que o cantor seguiu esses discursos, parecia aceitável cantar sobre um relacionamento abusivo, onde o papel feminino é restrito ao ambiente privado, e elas devem permanecer em casa enquanto o marido sai para aproveitar a noite na cidade.

A submissão do eu poético feminino está presente no próprio título da canção, de modo que é construído um perfil de mulher amorosa e doce, tipicamente caracterizada sob os padrões da época. Portanto, é possível identificar que a canção elucida um modelo estrutural e patriarcal da sociedade brasileira, onde a mulher tem o domínio das relações privadas - caracterizado pelos dons na culinária -, já o homem é responsável por sustentá-la, e a ele é conferido a possibilidade de aproveitar a boêmia nas ruas. Não obstante, após aproveitar a bebedeira e outras mulheres, ele volta “arrependido” para implorar o perdão da amada, que por sua vez, continua caindo na “lábria” do companheiro.

Ao longo da canção, fica cada vez mais evidente a construção da submissão e sujeição feminina (“Fiz seu doce predileto/ pra você parar em casa”) que mesmo compreendendo seu papel dentro do relacionamento, sempre volta a servi-lo de braços abertos (“Logo vou esquentar seu prato/ Dou um beijo em seu retrato/ E abro meus braços pra você”). Lima (2017) analisa que as primeiras mulheres representadas por Buarque são caracterizadas pela passividade e alienação, restritas ao domínio do lar.

Nesse sentido, conforme analisado por Lima (2017) as primeiras mulheres representadas por Buarque eram caracterizadas pelo perfil passivo e alienado, restritas aos espaços do lar. Não obstante, completa a citar que o feminino aparece em Chico Buarque a partir do discurso amoroso, em forma de enigma insolúvel dependendo a vida do autor. É perceptível que essas características se fazem presentes em *Com Açúcar, com afeto*, de modo que o autor explora a passividade feminina em vários trechos da canção.

No entanto, mesmo de forma passiva a letra claramente nos revela uma voz feminina consciente de sua situação de subalternidade, mas, no entanto, psicologicamente presa a esse papel e predisposta a tolerar o comportamento egoísta de seu parceiro, porque, afinal, cabe a ele o ‘sustento’ da estrutura familiar. A letra poemática contrapõe as ações da mulher (‘fiz seu doce predileto’) em busca de determinadas respostas do companheiro (‘Pra você parar em casa’), mas, ‘Qual o quê’, o eu masculino atua a partir de motivações próprias (‘Você sai’), não compreendidas ou aceitas pelo eu feminino (‘Não acredito’), que, no entanto, se acomoda a uma realidade até então descrita como suficiente para exigir um ‘perdão’ do eu masculino. (Ramalho, 2022, p. 94)

Ainda segundo Ramalho (2022) “aceitação do ritmo da relação conjugal imposto pelo masculino ganha o disfarce da relação maternal, em que o homem passa a ser “criança”, “maltrapilho” e “maltratado”, cabendo à mulher esquecer seus desapontamentos” (o gosto do homem pelo futebol, o fato de ele observar outras mulheres, o fato de ele se embriagar), “esquentar seu prato” e abrir os braços para o homem.

3.2 Mulheres de Atenas

A canção de 1976, intitulada “Mulheres de Atenas”, é uma adaptação da comédia grega “*Lisístrata*” de Aristóteles, composta por Chico Buarque para a peça teatral escrita por Augusto Boal. A obra é cantada a partir da visão masculina, portanto não faz uso do eu-lírico feminino, diferentemente do apresentado em “*Com açúcar, com afeto*”. O discurso proferido na canção faz uso da ironia, já trabalhada outras vezes pelo artista, no intuito de burlar a censura. Em contrapartida, parte dos grupos feministas apontaram que a composição fazia apologia à submissão feminina, ampliando discursos acerca de obediência e dominação. Acerca dessa realidade, Homem (2009, p. 144) afirma:

Augusto Boal mostrou a Chico uma ideia de letra para a canção-tema da peça. O inacreditável, mais uma vez, aconteceu: incapazes de entender a ironia da letra, correntes radicais do movimento feminista passaram a condenar a

música, por entender que ela pregava a passividade das mulheres. (Homem, 2009, p. 144)

Lê-se a letra completa da canção:

MULHERES DE ATENAS

(Augusto Boal/ Francisco Buarque de Hollanda)

Mirem-se no exemplo daquelas mulheres de Atenas
 Vivem pros seus maridos, orgulho e raça de Atenas
 Quando amadas, se perfumam
 Se banham com leite, se arrumam
 Suas melenas
 Quando fustigadas não choram
 Se ajoelham, pedem, imploram
 Mais duras penas, cadenas
 Mirem-se no exemplo daquelas mulheres de Atenas
 Sofrem pros seus maridos, poder e força de Atenas
 Quando eles embarcam, soldados
 Elas tecem longos bordados
 Mil quarentenas
 E quando eles voltam sedentos
 Querem arrancar violentos
 Carícias plenas, obscenas
 Mirem-se no exemplo daquelas mulheres de Atenas
 Despem-se pros maridos, bravos guerreiros de Atenas
 Quando eles se entopem de vinho
 Costumam buscar o carinho de outras falenas
 Mas no fim da noite, aos pedaços
 Quase sempre voltam pros braços
 De suas pequenas Helenas
 Mirem-se no exemplo daquelas mulheres de Atenas
 Geram pros seus maridos os novos filhos de Atenas
 Elas não têm gosto ou vontade
 Nem defeito nem qualidade
 Têm medo apenas
 Não têm sonhos, só têm presságios
 O seu homem, mares, naufrágios
 Lindas sirenas morenas
 Mirem-se no exemplo daquelas mulheres de Atenas
 Temem por seus maridos, heróis e amantes de Atenas
 As jovens viúvas marcadas
 E as gestantes abandonadas
 Não fazem cenas
 Vestem-se de negro, se encolhem
 Se conformam e se recolhem
 Às suas novenas serenas
 Mirem-se no exemplo daquelas mulheres de Atenas
 Secam por seus maridos, orgulho e raça de Atenas

Ao fazer uso da ironia, o intuito do cantor era expor que a figura feminina era vista como um objeto sempre a serviço dos homens. Nesse sentido, fica perceptível que a obra apresenta um certo caráter de submissão feminina, de modo que, reforça estereótipos de centralização das mulheres no ambiente privado - *“Quando eles embarcam, soldados/ Elas tecem longos bordados”*, bem como, sendo responsável pelos seus filhos e companheiros- *“Geram pros seus maridos os novos filhos de Atenas/ Elas não têm gosto ou vontade/ Nem defeito nem qualidade/ Têm medo apenas”*

Nesse sentido, é seguindo a mesma abordagem presente em *“Com açúcar, com afeto”* que Buarque aponta a passividade feminina em relação ao masculino. Nos versos *“Quando eles se entopem de vinho/ Costumam buscar o carinho de outras falenas/ Mas no fim da noite aos pedaços/ Quase sempre voltam para os braços de suas pequenas* “é perceptível a omissão feminina em relação ao masculino, de modo que, o corpo dessas mulheres (esposas) se torna propriedade de seus homens. Não obstante, o papel masculino é caracterizado pelo poder que exercem sob essas mulheres, sendo capazes de serem infiéis e satisfazer seus desejos com outras mulheres.

Para Meneses (2000) a mulher sempre aparece nas canções de Chico Buarque em situações na qual são confrontadas com o masculino, sendo assim, são histórias de amor e desamor. Além disso, são libidinalmente carregadas, ou seja, ora são sedutoras para seus companheiros - *“Quando amadas, se perfumam/ se banham com leite, se arrumam”*. Nesse sentido, carrega contrapontos onde ao mesmo tempo em que se impõe a ocultação e passividade, também estabelece o uso da beleza como forma de conquistar seus amados.

Segundo Soraia Lemos (2008. p. 60), Chico no seu DVD *“À Flor da Pele”*, retrata que essa canção foi muito mal interpretada pelas feministas, da década de 1970, que sem analisar o tom de crítica a essa realidade da mulher, acreditaram que a obra era exaltação às ideias machistas.

Ao contrário o autor afirma que essa canção é um apelo à mudança para a pensar toda a realidade feminina. A música ‘Mulheres de Atenas’ é uma canção, que na verdade busca romper com uma ideia preconceituosa de que a mulher é apenas um objeto de realização dos desejos de seu masculino. Ao longo da canção podemos perceber que a condição feminina só existe em função de condição de ‘superioridade masculina’.

Ao pensar na década de 1970, mais precisamente no ano de 1976, ano de composição de *“Mulheres de Atenas”*, podemos dentro deste cenário descrever a mulher brasileira, *“já na década de 1960, a mulher ganha o poder de decisão sobre o seu corpo mais precisamente sobre*

a maternidade como o surgimento das pílulas anticoncepcionais Temos a mulher como fator importante no complemento da economia familiar onde se torna mais comum a sua saída para o mercado de trabalho” (Lemos, 2008, p. 61). Nesta década temos também uma maior preocupação com a temática feminina, principalmente pelos movimentos feministas.

Após “retornar assim como Ulisses do poema ‘Odisseia’, os maridos voltam sedentos, querendo arrancar violentas carícias obscenas, mais um paralelo que podemos fazer com uma canção já citada ‘Sem Açúcar’; onde o desejo do homem sobrepõe ao desejo da mulher”. À mulher não é dado o direito de sentir prazer, apenas o direito de gerar filhos. No entanto, a década de 1960, se percebe uma busca maior por parte das mulheres em decidir sobre pontos importantes da sua vida como o ato de escolher ser mãe, e de que o sexo não era apenas para gerar filhos, mas como fonte de prazer. (Lemos, 2008. p. 62)

Assim, como Lemos (2008), aponta o “mais marcante desta canção é compreender que as mulheres atenienses são na verdade um espelho a não ser seguido, por mais que encontremos na década de 1970 mulheres que se portavam como objetos de seus maridos”, Ao pensarmos que o compositor acostumou a usar uma linguagem diferente para denunciar questões políticas do tempo da ditadura, esta canção por sua vez se traduziu numa ironia, que consiste ao longo mesma em dizer o contrário do está sendo dito, servindo como forma de ridicularizar, de ressaltar algum aspecto passível de crítica.

3.3 Olhos nos olhos

Já em “*Olhos nos Olhos*” - composição de 1976, presente no disco “*Meus Caros Amigos*” - o eu poético apresenta-se diferente da desenvolvida em “*Com açúcar, com afeto*”, apesar de ambas mostrarem, em dados momentos, comportamentos submissos. A voz feminina expressa-se na narração de uma dolorosa separação que posteriormente é retratada na felicidade da superação. A canção foi composta por Buarque logo após o cantor ter feito uma visita a casa de seu amigo Paulo Pontes, esse acontecimento serviu para ilustrar que nem sempre as músicas estão ligadas a experiências imediatas (Homem, 2009, p. 106).

No final da década de 70, as questões referentes ao gênero vão adentrando mais no cenário público a partir do processo de “abertura” política, os grupos feministas vão refletindo sobre o lugar social da mulher, reafirmando as noções de gênero como uma referência de análise (Sarti, 2004, p. 40). O próprio discurso proferido pelo eu-lírico expõe que a canção segue as novas

mudanças sociais e culturais da sociedade, notoriamente a passagem entre o término da relação reflete na redescoberta de si pela voz feminina. Lê-se a letra completa:

OLHOS NOS OLHOS

(Francisco Buarque de Hollanda)

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 venho 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
 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 venho 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

O eu-lírico inicia expondo a separação que é motivada pela figura masculina, e em um primeiro momento, os sentimentos predominantes são os da raiva, dos ciúmes, bem como, a dor do abandono, sensações que se lidam na esfera privada. Logo em seguida, apresenta-se a cotidiana submissão, explícita no verso “*Mas depois, como era de costume, obedeci*”. Já na segunda estrofe da canção, o eu poético deixa claro que seguiu o ‘conselho’ de ser feliz,

proferido pelo ex-companheiro, e busca se redescobrir após o fim da relação - “*Quando você me quiser rever/ já vai me encontrar refeita, pode crer*”.

Relatando seu processo de superação, as estrofes seguintes elucidam as redescobertas realizadas pelo eu-lírico, como exemplo, a satisfação romântica e sexual presente nos versos: “*Quantos homens me amaram/ bem mais e melhor que você*”. Constitui-se, portanto, uma ruptura de padrões, no qual, a figura feminina é responsável por deixar o ex-companheiro em uma posição de passividade perante o fim da relação. Nesse sentido, observa-se que o homem é quem passa a sofrer e necessita do apoio emocional da mulher - “*Quando talvez precisar de mim/ Cê sabe que a casa é sempre sua, venha sim*”.

Para Lima (2017) a canção “Olhos nos Olhos” representa a fragmentação de um padrão, onde há a mudança do perfil feminino. Nesse sentido, essas mulheres foram se tornando mais autônomas e em determinados momentos, se impunham em relação aos homens. Parte dessa mudança de comportamento, reflete das mudanças políticas e sociais que aconteciam na época, principalmente encabeçadas pelo movimento feminista. Sendo assim, é possível traçar que, em grande parte, Buarque busca homenagear o amor a partir das perspectivas femininas, porém, suas mulheres irão reclamar mesmo que de forma singela e confidenciar seus dramas, assim como exposto em “*Olhos nos Olhos*”

3.4 A história de Lily Braun

Por volta dos anos 1980, o poema publicado por Jorge de Lima intitulado “O Grande Circo Místico” tornou-se um espetáculo. Após receber um convite para compor letras para a obra, Edu Lobo convida Buarque para produzirem uma canção que fizesse parte do espetáculo. A canção “A História de Lily Braun” foi escrita a partir da parceria de ambos, e lançada no ano de 1983. A canção busca seguir o padrão estabelecido em “*Olhos nos Olhos*”, porém, ao final, há uma semelhança maior com uma passividade debatida em “*Mulheres de Atenas*” principalmente em questões relacionadas a posse do corpo feminino. Não obstante, Lily narra sua própria história e relata desde seus anseios iniciais até sua entrega total ao amado.

A HISTÓRIA DE LILY BRAUN

(Henry Mancini / Francisco Buarque De Hollanda / Eduardo De Goes Lobo)

*Como num romance
O homem dos meus sonhos*

*Me apareceu no dancing
Era mais um
Só que num relance
Os seus olhos me chuparam
Feito um zoom
Ele me comia
Com aqueles olhos
De comer fotografia
Eu disse X
E de close em close
Fui perdendo a pose
E até sorri, feliz
E voltou
Me ofereceu um drinque
Me chamou de anjo azul
Minha visão foi desde então
Ficando flou
Como no cinema
Me mandava às vezes
Uma rosa e um poema
Foco de luz
Eu, feito uma gema
Me desmilinguindo toda
Ao som do blues
Abusou do scotch
Disse que meu corpo
Era só dele aquela noite
Eu disse please
Xale no decote
Disparei com as faces
Rubras e febris
E voltou
No derradeiro show
Com dez poemas e um buquê
Eu disse adeus
Já vou com os meus
Numa turnê
Como amar esposa
Disse ele que agora
Só me amava como esposa
Não como star
Me amassou as rosas
Me queimou as fotos
Me beijou no altar
Nunca mais romance
Nunca mais cinema
Nunca mais drinque no dancing
Nunca mais X
Nunca uma espelunca
Uma rosa nunca
Nunca mais feliz
E voltou*

*No derradeiro show
 Com dez poemas e um buquê
 Eu disse adeus
 Já vou com os meus
 Numa turnê
 Como amar esposa
 Disse ele que agora
 Só me amava como esposa
 Não como star
 Me amassou as rosas
 Me queimou as fotos
 Me beijou no altar
 Nunca mais romance
 Nunca mais cinema
 Nunca mais drinque no dancing
 Nunca mais X
 Nunca uma espelunca
 Uma rosa nunca
 Nunca mais feliz
 Nunca
 Nunca mais
 Nunca*

Conforme a própria narração, fica claro que Lily era uma estrela de boates, sendo assim, era muito cobiçada pelos homens frequentadores da boate. Surge um homem que a conquista - “*O homem dos meus sonhos/ me apareceu no dancing*” - porém, ele era apenas “*mais um*”. O desejo da personagem era continuar trabalhando e ser uma star, porém é totalmente conquistada pelo homem - “*amava como esposa*” -. Nesse sentido, fica perceptível que a canção apresenta dois pontos de vista, a de Lily que desejava ser “Star” e a do “homem” que desejava ter Lily para si próprio.

Ao se entregar totalmente aos encantos do homem, os sentimentos apresentados pelo eu-lírico expressavam uma contradição, onde ora estava feliz e ora estava infeliz ao lado do novo parceiro. Essa convergência de sentimentos pode se dar pelo fato de que o homem mudará após o casamento - “*Só me amava como esposa/ não como star*” -. Ao finalizar, Lily lamenta pelas vivências que ela nunca mais irá ter - “*Nunca mais romance/ Nunca mais cinema...*” -

Em “*A história de Lily Braun*” é possível traçar uma alusão a outra abordagem utilizada por Buarque, a malandragem. Apesar da malandragem ser uma característica exclusiva masculina, é identificável algumas semelhanças entre os contextos. Lima (2017) aponta que a malandragem “vem acompanhada de um elogio da orgia, da entrega ao prazer da dança, do sexo e da bebida”. Em Lily é possível identificar algumas características de semelhança, como o prazer da dança, a bebida e o próprio sexo - “*Disse que meu corpo/ Era só dele aquela noite/*

Eu disse please”. Apesar das semelhanças, ao final a personagem feminina se entrega ao amado, diferentemente dos malandros que negam a mudança de conduta.

Após analisar as quatro canções, é possível destacar que elas, apesar de abordar diferentes personagens, se assemelham em determinadas perspectivas. Sendo assim, as duas primeiras letras analisadas trazem uma figura feminina submissa que se restringe as atividades do lar, cuidar do marido e dos filhos. Não obstante, essas personagens não se impõem, sendo assim, aceitam os papéis que lhes são impostos. Apesar disso, é importante observar que as canções foram produzidas em um intervalo de dez ano entre elas, nesse sentido, questiona-se a posição do artista em ainda retratar uma submissão feminina, tendo em vista que, dado o momento de escrita, as mulheres já vinham conquistando seus direitos e sendo influenciadas pelos movimentos feministas.

As outras duas canções trazem perspectivas de análises diferentes, tendo em vista que, apresenta um processo de transição entre os posicionamentos femininos. Em “Olhos nos Olhos” a personagem principal ascende de forma transgressora e se impõe em relação a figura masculina, exercendo controle sob seu corpo e adentrando em novos relacionamentos. Já em “A história de Lily Braun”, consta a junção dessas duas musas exploradas na lírica buarqueana, as inspiradoras e transgressoras. Em um primeiro momento, a abordagem segue na construção de uma personagem independente, que trabalha em boates e tem a posse de seu próprio corpo até o momento em que decide se entregar a um homem que a corteja. A dúvida aparece para a personagem, que primordialmente não sabe por onde seguir, porém, posteriormente ela se entrega ao amado. Os sentimentos se misturam, de modo que, ela não consegue decifrar como se sente em relação a própria escolha.

Nesse sentido, é possível compreender que as personagens buarqueanas se assemelham e se distinguem em diferentes perspectivas, mas partem das vivências e experiências de uma única pessoa, o compositor. Assim sendo, apesar de seu exercício de alteridade, as canções são apenas representações do ambiente social e cultural daquele que as canta.

4 CONCLUSÃO

Neste trabalho, foram analisadas as construções referentes à figura feminina a partir de suas representações nas obras líricas de Chico Buarque. Portanto, buscou-se analisar o uso do eu-lírico feminino e masculino presente em quatro canções do artista, e a partir dessas compreender os estereótipos atrelados às mulheres. Nesse sentido, pôde-se entender a inferioridade e sujeição feminina instituída dentro da sociedade patriarcal, bem como, a quebra desses padrões por parte das consideradas, musas transgressoras.

Na primeira parte da análise, fez-se necessário perceber as transformações em âmbito musical e temporal. Pela bibliografia coligada, foi possível compreender que a livre interpretação musical insere a pluralidade de sentido da arte, nesse sentido, tornou-se possível entender as transições que influenciaram na popularização da MPB. Bem como, compreendê-las como uma forte fonte histórica de retratação da realidade cultural, principalmente aqueles que estão na minoria da sociedade. A partir da escolha das canções analisadas foi possível traçar o recorte temporal, que compreende aos anos de Ditadura Militar Brasileira, nesse anseio fez-se necessário entender o papel das mulheres, tanto na ação política, como no musical.

A esfera política, musical e social era, por instauração da sociedade patriarcal, um ambiente amplamente masculino, porém, esse espaço público sofreu alterações recorrentes, dando destaque para a inserção feminina em diversos âmbitos. Nesse sentido, as mulheres começaram a participar, por exemplo, dos processos de composição musical, bem como, algumas delas ganharam visibilidade como cantoras. Porém, as relações de poder ainda se faziam presentes na maior parte das canções compostas por homens, com Buarque não é diferente, ele adentra nesse cenário musical de representação feminina reforçando estereótipos de passividade.

Nesse sentido, a segunda parte dessa análise apresentou um caráter mais bibliográfico, de modo que, se propôs a compreender a vida e obra do artista, no intuito de entender por quais caminhos partem seus trabalhos líricos. Não obstante, ao analisar o feminino na lírica buarqueana, buscamos vê-la como um exercício de alteridade, sendo assim, essas representações partem das vivências e do ambiente social em que o cantor ocupa.

Por fim, a última parte dessa análise se debruça sobre as quatro canções selecionadas. *Com açúcar, com afeto e Mulheres de Atenas* expõe o caráter estereotipado das produções masculinas, de modo que reforçam os estereótipos de submissão feminina de passividade e submissão, bem como, aponta a reclusão as atividades domésticas, o cuidado dos os maridos e filhos. Enquanto os sujeitos masculinos, estão ligados aos ambientes públicos e políticos, bem

como, aos cenários de boemia. Enquanto isso, *Olhos nos Olhos*, aborda as modificações das relações, na presença de uma protagonista feminina decidida a buscar liberdade amorosa, apresenta-se uma musa transgressora. *A história de Lily Braun*, trouxe a dualidade dos estereótipos, trazendo a figura de uma prostituta que abre mão de seus prazeres para viver ao lado do seu amado.

É importante ressaltar que o Chico Buarque é fruto do seu meio, apesar disso, ele propõe-se a escrever personagens distintos, que permeiam entre os donos do poder e aqueles que se encontram reprimidos e ameaçados. É justamente essa segunda classe que recebe mais foco, de modo que, o artista busca caracterizar, principalmente, suas indignações políticas. Dessa maneira, o estudo contribui para compreender os estereótipos femininos da época, baseando-se no espaço-tempo, a partir das perspectivas musicais de um homem fruto de seu meio social.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALVES, Maria Elaene Rodrigues. **Feminismo e mulheres na resistência à ditadura brasileira de 1964-1985**. Revista em pauta, Rio de Janeiro, p. 50-65, 2021.
- BARROS, J. D. **História e música: considerações sobre suas possibilidades de interação**. Revista História & Perspectivas, v. 31, n. 58, 11 jan. 2019.
- CAVALCANTI, M. C. *A propósito de linguística aplicada. Trabalhos em Linguística Aplicada*, Campinas, SP, v. 7, 1986
- CHICO Buarque afirma que o Brasil vive “idiotice globalizada”**. O Sul, Porto Alegre, 29 jun. 2005.
- COLLING, Ana Maria. **A resistência da mulher à Ditadura Militar no Brasil**. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos. 1997.
- COLLING, Ana Maria. **As mulheres e a Ditadura Militar no Brasil**. VIII Congresso luso-afro-brasileiro de ciências sociais. Coimbra. 2004.
- FONTES, M. H. S. **Sem Fantasia: masculino-feminino em Chico Buarque**. 2.ed. Rio de Janeiro: Graphia, 2003.
- GOLDBERG, Anette. **Feminismo e Autoritarismo: A metamorfose de uma utopia de liberação em ideologia liberalizante**. 1987. Tese (Mestre em ciências sociais) - Universidade Federal do Rio de Janeiro, [S. l.], 1987.
- HOMEM, Wagner. **História de canções: Chico Buarque**. São Paulo: Leya, 2009.
- JOFFLILY, Olivia Rangel. **Esperança equilibrista: Resistência feminina à Ditadura Militar no Brasil (1964-1985)**. 2005. Tese (Doutorado em ciências sociais) - Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, [S. l.], 2005.
- LEMOS, Soraia Ferreira. **Chico Buarque: relações de gênero e trabalho no Brasil (1970 a 1980)**. Monografia apresentada ao Curso de Graduação em História, do Instituto de História da Universidade Federal de Uberlândia, 2008.
- LIMA, Alberto. **Quem é essa mulher? A alteridade do feminino na obra musical de Chico Buarque de Hollanda**. Cepe editora. Edição do Kindle, 2017.
- MAGALHÃES, Marcela Ulhôa. **A problemática do feminino na lírica de Chico Buarque**. Anais do SILEL, [S. l.], v. 1, p. 1-9, 2009.
- Meneses, A. B. de. (1997). **O “eterno feminino”**: modulações (a propósito das letras de Chico Buarque). Literatura e Sociedade, 2(2), 170-185. 1997.

MENESES, Adélia Bezerra de. **Figuras do feminino na canção de Chico Buarque**. São Paulo: Ateliê Editorial e Boitempo Editorial, 2000.

MENESES, Adélia Bezerra de. **Figuras do feminino na canção de Chico Buarque**. SP: Ateliê Editorial. 2001.

MURGEL, Ana Carolina. **A canção no feminino**. São Paulo, jun. 2011. Anais do XXVI Simpósio Nacional de História – ANPUH, p. 1-24.

NAPOLITANO, Marcos. **História & Música**. 2. ed. [S. l.: s. n.], 2005. 116 p. v. 2.

PEDRO, Joana Maria. **Relações de gênero como categoria transversal na historiografia contemporânea**. [S. l.], p. 270-283, 22 jan. 2011.

RAGO, Luzia Margareth. **A coragem feminina da verdade: mulheres na Ditadura Militar no Brasil**. Caderno Espaço Feminino, Minas Gerais, v. 28, p. 103-122, dez. 2015.

RAMALHO, Christina. **As muitas “Teresinhas” de Chico Buarque de Hollanda**. Cadernos de Literatura Comparada. N.º 47 – 12/ 2022 | 89-109 – ISSN 2183-2242.

SANTOS, Brenda Maria Rodrigues dos; GODOI, Amanda Beatriz Silva de. **Nos bastidores e nos palcos: A resistência feminina à ditadura civil-militar brasileira**. Sures, [S. l.], p. 152-164, jul. 2021

SOUSA, Priscila Paula de. Mulheres e militância na ditadura militar brasileira: uma análise historiográfica. **História e cultura**, [S. l.], p. 102-133, 2018.

SCOTT, Joan. **Gênero: uma categoria útil de análise histórica**. IN: Educação & realidade. Porto Alegre: UFRGS, v.20, n.2. p. 71-99, jul./dez. 1995.

SEVERIANO, Jairo; MELLO, Zuza Homem de. **A canção no tempo: 85 anos de músicas brasileiras**. [S. l.: s. n.], 1997.

SILVA, Anazildo Vasconcelos da. **Quem canta comigo: Representações do social na poesia de Chico Buarque**. [S. l.]: Garamond, 2010. 160 p.]

SILVA, Eliana. **A contribuição das compositoras brasileiras à canção e ao feminismo: entrevista com Carô Murgel**. Revista Música, [S. l.], v. 19, n. 2, p. 300-309, 23 nov. 2023.

SILVA, L. A. P; CAMPOS, P. F de. S. **Representações da mulher na propaganda durante a Ditadura Militar no Brasil**. SCIENTIA PLENA, [S. l.], v. 10, p. 1-11, 23 nov. 2023.

SILVA, Nághila Cristina Amada da. **A construção da mulher na poética de Chico Buarque**. Revista de Estudos Acadêmicos de Letras, [S. l.], n. 7, p. 70-76, ago. 2014.

SILVA, Vinicius Faustino da. **Movimento do custo de vida: resistência periférica e organização popular no contexto da Ditadura na década de 1970 em São Paulo**. 2018. Trabalho de conclusão de curso (Licenciatura em História) – Universidade Federal de São Paulo, [S. l.], 2018.

TATIT, Luiz. **O século da canção**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2004. 252 p.

TELES, Maria Amélia de Almeida. **Violações dos direitos humanos das mulheres na ditadura**. Estudos Feministas, [S. l.], p. 1001-1022, 2015.

WERNECK, Humberto. *Tantas Palavras: todas as letras e Reportagem biográfica*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

ZAPPA, Regina. **Chico Buarque para todos**. [S. l.]: Imã Editorial, 2016. 208 p.

ZAPPA, Regina. **Para seguir minha jornada: Chico Buarque**. São Paulo: Nova fronteira, 2011.

REFERÊNCIAS DIGITAIS:

Chico Buarque. Site. Link: <http://www.chicobuarque.com.br/index.html>. Consulta realizada em 06/04/2021.

Instituto Antônio Carlos Jobim. Disponível em <https://www.jobim.org/>