

O "eterno feminino": modulações

A propósito das letras de Chico Buarque

Adélia Bezerra de Meneses

Professora da Universidade de São Paulo

Resumo

A proposta é um estudo temático das letras de Chico Buarque que modulam o feminino. Partindo de uma vinculação do tema das mulheres ao da marginalidade social, apontam-se a mulher órfica e a prometéica, a *ordem da festa* e a *ordem do trágico*, a desmitificação da mulher e do amor, e a passagem do Eros politizado à *polis* erotizada. Todas, faces de que se reveste o "eterno feminino" fáustico.

Palavras-chave

Canção de Chico Buarque; temática feminina e marginalidade; mulher órfica e prometéica; Eros politizado.

Abstract

The aim of this article is to conduct a thematic study of the lyrics of Chico Buarque that modulate the concept of feminine. By attaching the question of femaleness to that of social marginality, one casts new light on the concepts of the Orphic and the Promethean woman, on the *realm of the feast* and *realm of the tragic*, on the demystification of the woman and of love, on the transformation of the politicised Eros into eroticised *polis*, all of which are different aspects of Faust's "eternal feminine".

Keywords

Songs by Chico Buarque; femaleness and marginality; Orphic and Promethean woman; politicised Eros.

"O que quer a mulher?" (*Was will das Weib?*) – a pergunta irrespondida que se fez Freud, em carta a Marie Bonaparte, ressoa singularmente na alta poesia¹ de Chico Buarque. Não que se pretenda que a resposta tenha sido dada, pois, como já cantou Caetano Veloso, "Ninguém sabe mesmo o que quer uma mulher". Mas as canções de Chico, como as de poucos na Música Popular, tematizam a mulher e seu desejo.

Com efeito, o poeta é aquele ser a quem é dado, mais do que aos outros, o poder de manifestar a vida dos afetos; é como se ele tivesse uma maior possibilidade de contacto com o próprio inconsciente, e a poesia é um espaço em que se permite ao inconsciente aflorar. É assim que nas canções de Chico

emerge a fala da mulher, de uma perspectiva, por vezes, espantosamente feminina. Penso, por exemplo, numa canção como "Pedaço de mim", em que surge com grande intensidade o sentimento feminino de perda, de privação, de falta:

*Oh pedaço de mim
Oh metade arrancada de mim
Leva o vulto teu
Que a saudade é o revés de um parto
A saudade é arrumar o quarto
Do filho que já morreu*

E o que é realmente notável é que nessa canção, que se desenvolve como um diálogo de um homem e de uma mulher num momento de despedida, mesmo a fala atribuída à personagem masculina revela uma posição feminina:

*Oh pedaço de mim
Oh metade amputada de mim
Leva o que há de ti
Que a saudade dói latejada
É assim como uma fisgada
No membro que já perdi*

Evidentemente, há aqui uma convergência de elementos: de uma perspectiva psicanalítica, o complexo de castração; ao nível do mito, alusão à criação do ser humano, no *Gênesis* bíblico, enquanto macho e fêmea, sendo Eva destacada da costela de Adão por Javé; ou, numa outra vertente cultural, referência ao mito do andrógino, tal qual narrado no *Banquete* de Platão: o ser composto, dividido por Zeus em duas metades, que

hão de procurar-se, inapelavelmente... Aliás, esse estigma de uma unidade primordial a ser recuperada, atualizada apenas ilusória e precariamente a cada encontro amoroso ("para sempre é sempre por um triz"),² marca significativamente não apenas a MPB, mas a poesia em geral: histórias de amor e desamor, sempre.

Lírica amorosa

E aí descortina-se o poderoso filão da lírica amorosa de Chico Buarque, desdobrando-se desde a ingenuidade rendilhada de romantismo juvenil da irremediavelmente lírica "Até pensei" –

*Junto a mim morava a minha amada
Com olhos claros como o dia
Lá o meu olhar vivia
De sonho e fantasia
E a dona dos olhos nem via*

– ou "Benvinda" –

*Venha iluminar meu quarto escuro
Venha entrando como o ar puro
Todo novo da manhã
Venha minha estrela madrugada
Venha minha namorada
Venha amada
Venha urgente, venha irmã
Benvinda
Benvinda
Benvinda³*

2 Cf. a canção "Beatriz".

3 Dez anos mais tarde, com "Tango do covil" (e a perda da inocência), vejamos a versão de que se reveste "Benvinda": "Ai quem me dera ser garçom/ Ter um sapato bom/ Quem sabe até talvez/ Ser um garçom francês/ Falar de champinhom/ Falar de molho inglês/ Pra te dizer gentil/ Benvinda/ És tão graciosa e tão miúda/ Tu és a dama mais tesuda/ aqui deste covil. (...) Ai quem, quem me dera ser Gardel/ Tenor e bacharel/ Pra te dizer febril/ Benvinda/ Tua beleza é quase um crime/ Tu és a bunda mais sublime/ Aqui deste covil".

1 Quando se fala em "poesia" em Chico Buarque, alude-se a mais do que o "poema". No entanto, suas composições serão encaradas aqui somente enquanto letras. Na canção popular, palavra cantada, letra e melodia formam um todo único. Separá-lo, privilegiando um dos elementos, como farci, significará, num certo sentido, uma mutilação, sobretudo porque a música é produtora de significado. No entanto, parto do pressuposto de que, dada a sua grande penetração, as canções de Chico já fazem parte integrante da sensibilidade musical do brasileiro contemporâneo, tornando-se, assim, na maioria dos casos, simplesmente impossível "ler" tais letras, sem cantá-las mentalmente. Faço, assim, nessa abordagem temática de letras que aqui proponho, apelo não apenas à boa vontade, mas à memória musical do leitor.

...à explicitez ousada de “Meu amor”:

O meu amor
 Tem um jeito manso que é só seu
 De me deixar maluca
 Quando me roça a nuca
 E quase me machuca com a barba mal
 feita
 E de pousar as coxas entre as minhas coxas
 Quando ele se deita, ai

Mas há também o erotismo refinado (e velado) dessa fremente súplica de amor que é “Sobre todas as coisas” (do disco *Panatodos*, de 1993):

Pelo amor de Deus
 Não vê que isso é pecado desprezar quem lhe
 quer bem
 Não vê que Deus até fica zangado vendo
 alguém
 Abandonado pelo amor de Deus

Ao Nosso Senhor
 Pergunte se ele produziu nas trevas o
 esplendor
 Se tudo foi criado – o macho, a fêmea, o
 bicho, a flor
 Criado para adorar o Criador

(...)

Não, Nosso Senhor
 Não há de ter lançado em movimento Terra e
 Céu
 Estrelas percorrendo o firmamento em
 Carrossel
 Pra circular em torno ao Criador

Convoca-se o Criador, para questioná-lo sobre os objetivos últimos de sua obra; e, inserindo o amor humano dentro do Plano da Criação, ecoam aqui os acordes da *Divina comédia*, em que Dante fala daquela força “que move o sol e as demais estrelas”. Por outro lado, a pergunta retó-

rica da penúltima estrofe:

Ou será que o Deus
 Que criou nosso desejo é tão cruel
 Mostra os vales onde jorra o leite e o mel
 E esses vales são de Deus

– abriga uma metáfora – “os vales onde jorra o leite e o mel” – que, dado o contexto, mais que a um Eldorado, alude a um registro inequivocamente erótico.

Como cronista da vida afetiva, as canções de Chico Buarque desenham um arco que vai da vivência plena de uma relação feliz, em “Mulher, vou dizer quanto eu te amo” –

Mulher, vou dizer quanto eu te amo
 Cantando a flor
 Que nós plantamos

(...)

Eu te repito
 Esse meu canto de louvor
 Ao fruto mais bendito
 Desse nosso amor

– ao dilaceramento das separações mutiladoras, flagradas nos detalhes de um cotidiano partilhado, signos pungentes de uma vida (perdida) a dois:

Ah se já perdemos a noção da hora
 Se juntos já jogamos tudo fora
 Me conta agora como hei de partir

(...)

Como, se na desordem do armário embutido
 Meu paletó enlaça o teu vestido
 E o meu sapato inda pisa no teu
 (“Eu te amo”)

– em que os sentidos opostos de enlaçar/pisar iconizam as possibilidades virtuais de uma relação de casal.

O acompanhamento da produção de Chico, nessa temática, permite detectar sensíveis modulações. Assim, a relativamente recente canção “Todo sentimento”, uma belíssima canção de amor maduro, que se despoja das ilusões de absoluto e reconhece que o amor pode cair “doente, doente”:

Prometo te querer
 Até o amor cair
 Doente, doente
 Prefiro então partir
 A tempo de poder
 A gente se desvenalhar da gente
 Depois de te perder
 Te encontro, com certeza
 Talvez num tempo da delicadeza
 Onde não diremos nada
 Nada aconteceu
 Apenas seguirei, como encantado
 Ao lado teu

Aqui, os advérbios “com certeza” e “talvez” convivem, dialeticamente: trata-se de um amor que, como não poderia deixar de ser, ao fim da curva dos quarenta, incorpora o tempo e o redimensiona:

Pretendo descobrir
 No último momento
 Um tempo que refaz o que desfez
 Que recolhe todo sentimento
 E bota no corpo uma outra vez

Não é mais o tempo figurado em “Roda viva”, que tudo dispersa, agita e destrói, o tempo/vento, lufada impetuosa que tudo leva “pra lá”, mas um tempo criador. Não é o mesmo lirismo amoroso dos 20 anos de idade: só a maturidade poderia trazer esta dimensão, a da reparação.

Como se vê, não dá para falar da mulher sem falar do homem, e vice-versa. Nesse contexto, a temática feminina representaria apenas um dos pólos, contracenando com o masculino.

Mulher como protagonista

No entanto, é inegável que a canção de Chico privilegia a fala da mulher, como na galeria das suas personagens sobressai o marginal como protagonista, pondo a nu, assim, a negatividade da sociedade. Suas composições tornam-se, por força dessa escolha, a oportunidade para um exercício de crítica social – exercida, no mais das vezes, através das ricas modulações de que se reveste sua ironia (satírica, paródica, alegórica). Desde o “Pedro pedreiro” do seu primeiro disco (1965), passando por “Pivete” (1978) e “O velho Francisco” (1987), até as atuais composições de 1997 (que contemplam os sem-terra), os despossuídos têm voz e vez: sambistas, malandros, operários, pivetes, mulheres. Mulheres. O seu discurso dá voz àqueles que em geral não têm voz. Assim, encontraremos o tema das mulheres vinculado ao tema da marginalidade social. E explica-se porque é que, junto com a temática do marginal, em Chico Buarque emerge a fala da mulher – o que o filia a uma velha tradição: a tradição grega do dionisismo. Pois o dionisismo se dirige sobretudo àqueles que estão fora da vida política, àqueles que estão à margem da ordem social reconhecida e sacralizada pelo culto cívico que era a religião da *polis*: escravos e mulheres. “O Dionisismo é antes de tudo, e privilegiadamente, um assunto de mulheres”, diz Vernant.⁴

4 J.P. VERNANT, *Mythe et pensée chez les grecs*, 2. ed. Paris, Maspéro, 1965.

Mulher órfica/ mulher prometida

É por aí também que se esclarece porque é que, na produção de Chico Buarque, desde a “Madalena”,⁵ que foi pro mar e deixou seu homem a “ver navios”, até a sambista de “Deixe a menina” (que dança a madrugada inteira, deixando seu companheiro “mal demais”, “com cara de marido”), passando pela personagem feminina de “Ela desatinou” – essa mulher que desafia o princípio de realidade, e continua sambando, num Carnaval continuado – é a mulher que encarna, muitas vezes, o elemento dionisíaco:

*Ela desatinou
Viu chegar quarta-feira
Acabar brincadeira
Bandeiras se desmanchando
E ela inda está sambando*

*Ela desatinou
Viu morrer alegrias
Rasgar fantasias
Os dias sem sol raiando
E ela inda está sambando*

*Ela já não vê que toda gente
Já está sorrindo normalmente
Toda cidade anda esquecida
Da velha vida da avenida
(...)*

*Quem não inveja a infeliz
Feliz no seu mundo de cetim*

*Assim debochando da dor
Do pecado, do tempo perdido
Do jogo acabado*

Efetivamente, em “Ela desatinou”, é a mulher que, raça de Dioniso, opõe-se a Prometeu, deus da civilização, do trabalho, da cultura ... e da repressão. (Prometeu é o titã que dominou o fogo e o trouxe aos homens, propiciando a civilização.) É a mulher que representa o princípio do prazer, em oposição ao princípio de desempenho,⁶ e já inaugurou (em termos individuais) a *ordem da festa*, que é a ordem da transgressão do regulamentado, o universo órfico e lúdico, que fundará a Utopia. Disse Chico numa conversa que esta personagem feminina de “Ela desatinou” é como que uma espécie de porta-estandarte de “O que será” – festa dionisíaca, uma explosão em que o erótico e o político convergem num mesmo movimento liberador cósmico. Observação interessantíssima, que nos faz lembrar do quadro de Delacroix *A liberdade guiando o povo* – citado, aliás, por Marcuse nos seus escritos em que evoca imagens de resistência do feminino na arte⁷ – no qual aparece uma mulher ondulando a bandeira da Revolução. Mas volto a “O que será”: é especialmente nesta canção que se pode apreender como a postura utópica ilumina a face sombria da História, os marginalizados:

*O que será que será
Que vive nas idéias desses amantes*

*Que cantam os poetas mais delirantes
Que juram os profetas embriagados
Está na romaria dos mutilados
Que está no dia a dia das meretrizes
Que está na fantasia dos infelizes
No plano dos bandidos, dos desvalidos*

É o discurso utópico que dá voz àqueles que em geral não têm voz; que transforma os párias sociais em protagonistas da História – como na canção “Internationale”, em que são convocados os “damnés de la terre” e os “forçats de la faim”, com a proposta de uma grande subversão (tomada, literalmente, no sentido etimológico):

*Foule esclave, debout, debout
Le monde va changer de base
Nous ne sommes rien, soyons tout*

Observemos mais detidamente as personagens presentes na visionária “O que será” (que representa a mais expandida realização da idéia de um cortejo órfico, de um carnaval apocalíptico).⁸ Basicamente, dois tipos de gente: de um lado, amantes, poetas delirantes, profetas embriagados, isto é, aqueles seres que, fora do princípio de realidade (seres que “desatinam”...) habitam o mundo da fantasia, mundo do Id; de outro lado, os marginais, isto é, aqueles que foram mutilados física ou socialmente (infelizes, meretrizes, bandidos, desvalidos). Tanto num como noutra caso, trata-se daqueles que estão fora da esfera do poder, excluídos da vida econômica.

Excluída da esfera da produção, alijada do mundo do poder: eis o lugar social da mulher na sociedade patriarcal. Restar-lhe-ia exclusivamente o papel de contestadora de tal ordem de coisas, opondo-se ao “princípio de desempenho” marcusiano? É o que a canção de Chico Buarque parece sugerir. No entanto, que seja dito a bem da verdade, poder-se-iam contrapor outros tantos exemplos, na própria produção do compositor, em que é a mulher que representa a faceta ordeira, que põe termo à boemia, empurrando o seu homem para o trabalho, literalmente, “despachando-o pro patente”.⁹ É esse, aliás, o caso de “Logo eu”, de 1967, cuja protagonista vai ninando a boemia do marido:

*(...)
A minha amada
Diz que é pra eu deixar de férias
Pra largar a batucada
E pra pensar em coisas sérias
E qualquer dia
Ela inda vem pedir, aposto
Pra eu deixar a companhia
Dos amigos que mais gosto
E tem mais isto:
Estou cansado quando chego
Pego extra no serviço
Quero um pouco de sossego
Mas não contente
Ela me acorda reclamando
Me despacha pro patente
E fica em casa descansando*

5 Poderíamos até descobrir a antepassada da Madalena do Chico na personagem de mesmo nome, que dá título a uma canção de Bide e Armando Marçal, da década de 40: “Madalena/ Você foi ao samba/ Sem me avisar/ Parece incrível, mulher/ Você não tem pensar/ Veja se isto é hora/ O sol já está de fora/ Vou para o trabalho/ E você no samba até agora”.

6 Denominação que Marcuse dá ao princípio de realidade freudiano, quando extrapolado de sua dimensão individual para a dimensão histórico-social. Em outras palavras, a denominação do “princípio de realidade” na passagem da ontogênese (em termos marcusianos: origem do indivíduo reprimido) para a filogênese (idem: origem da civilização repressiva). Cf. MARCUSE, *Eros e civilização*, Rio de Janeiro, Zahar, 1968.

7 Cf. J. HABERMAS et al., *Harbert Marcuse*, Barcelona, Gedisa, 1980, p. 97.

8 Uma análise mais desenvolvida de “O que será”, apontando a convergência do erótico com o político, encontra-se no meu livro *Desenho mágico: poesia e política em Chico Buarque*, São Paulo, Hucitec, 1982.

9 Aliás, esse *topos* de “despachar pro patente” o seu homem parece estruturar-se numa tradição definida e forte no seio da MPB – sobretudo na década de 40, quando grassava a ideologia estadonovista. É o caso, por exemplo, de “Emília”: “Eu quero uma mulher/ Que saiba lavar e cozinhar/ Que de manhã cedo/ Me acorde na hora de trabalhar”. É também o caso da personagem feminina de “Levanta, José”, de Dunga e Haroldo Lobo, da mesma época: “Levanta, José/ Falta um quarto para as seis/ Você não quer trabalhar/ Que será de nós no fim do mês/ Você não quer trabalhar/ Troca a noite pelo dia/ Se você não levantar/ Eu lhe jogo água fria/ Acordei às 5 horas/ E já fiz o seu café/ Faltam 15 para as 6/ E você não está de pé”.

Esse tipo de mulher, que – de uma perspectiva masculina – fica em casa “descansando”, participa *indiretamente* do universo do trabalho, que é a esfera das relações de produção na sociedade patriarcal, através do marido. Seu campo de ação se estende até onde vão as paredes de sua casa, enquanto o domínio do homem é a rua:

*Com açúcar, com afeto
Fiz seu doce predileto
Pra você parar em casa
Qual o quê
Com seu terno mais bonito
Você sai, não acredito
Quando diz que não se atrasa
Você diz que é operário
Vai em busca de 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...*

(...)

*Quando a noite enfim lhe cansa
Você vem feito criança
Pra chorar o meu perdão
Qual o quê
Diz pra eu não ficar sentida
Diz que vai mudar de vida
Pra agradecer meu coração
E ao lhe ver assim cansado
Maltrapilho e maltratado
Ainda quis me aborrecer
Qual o quê*

*Logo vou esquentar seu prato
Dou um beijo em seu retrato
E abro meus braços pra você
("Com açúcar, com afeto")*

Essa atitude feminina, apresentada aqui da perspectiva da mulher (atraindo, assim, as simpatias para a suposta “vítima” de uma situação desequilibrada), pode ser vista de um outro viés, que revelará, sob a camada de afeto, a dimensão de controle e cerceamento da liberdade estabelecido por essa mulher doméstica,¹⁰ antítese da mulher órfica, num clima de quotidianismo insuportável:

*Todo dia ela faz tudo sempre igual
Me sacode às seis horas da manhã
Me sorri um sorriso pontual
E me beija com a boca de hortelã*

*Todo dia ela diz que é pra eu me cuidar
E essas coisas que diz toda mulher
Diz que está me esperando pro jantar
E me beija com a boca de café*

*Todo dia eu só penso em poder parar
Meio-dia eu só penso em dizer não
Depois penso na vida pra levar
E me calo com a boca de feijão*

*Seis da tarde, como era de se esperar
Ela pega e me espera no portão
Diz que está muito louca pra beijar
E me beija com a boca de paixão*

*Toda noite ela diz pra eu não me afastar
Meia-noite ela jura eterno amor
E me aperta pra eu quase sufocar*

*E me morde com a boca de pavor
("Quotidiano")*

O cotidiano é o mundo cíclico: a primeira estrofe é retomada da última, e essa idéia de círculo recorrente pode ser verificada também ao nível melódico. O quotidianismo enclausura o homem nos seus vínculos. A mulher, aqui, nem abandona o companheiro, nem o dinamiza: mas é exatamente a sua estreita presença e as reiteradas manifestações afetivas que acabam por aprisioná-lo. A repetição compulsiva dos mesmos gestos instaura um paralelismo com a construção melódica, que não aponta para uma saída – para uma “solução” musical.

Um dos elementos mais marcados é a pontualidade: não apenas o sorriso é pontual, quando o acorda às 6 horas da manhã, mas pontualmente ela lhe oferece café, almoço, jantar e cama, encerrando-o no abraço de ferro de um quotidianismo insuportável – metafórico e literal: “me aperta pra eu quase sufocar”. É como se ela repetisse, ao nível do próprio lar, e das atividades femininas, os gestos mecânicos/regulamentados e absolutamente previsíveis do operário numa fábrica: ela transporta o mecanismo da vida da sociedade industrial para dentro de casa: é a “mulher competente” no mau sentido, representante aplicada do “princípio de desempenho” afetivo.

Há uma diminuição do espaço vital de que se necessita para existir, fora do círculo restrito do cuidado/controlado do outro. Num inversão dos estereótipos habituais quanto à passividade, a mulher aqui é ativa (embora tudo que faça se desenvolva dentro da mais estrita e estreita previsibilidade, numa total ausência de espontaneidade criativa) – atípicamente, por sinal: num espaço de poucos versos, ela faz, sacode, sorri, diz, diz mais ainda, jura, aperta, mas sobretudo beija: beija com a boca de hortelã, beija com a boca de café, beija com a boca de paixão, e beija, ou melhor, morde, com a boca de pavor. A paixão com-

pulsiva e aprisionadora redundante em pavor, o beijo vira mordida. Estabelece-se uma inversão de sinais, em que os gestos do afeto se transmudam nos signos da prisão.

E o homem? Na estrofe absolutamente central, cercado de atos e gestos e falas da mulher, quase que imobilizado, paralisado por tanto ativismo, é sujeito apenas de dois verbos, concentrados na única estrofe em que o eu lírico (masculino) se expressa:

*Todo dia eu só penso em poder parar
Meio-dia só penso em dizer não
Depois penso na vida pra levar
E me calo com a boca de feijão*

– “penso” e “calo”: ações absolutamente interiorizadas, que, como tal, não rompem o círculo infernal daquelas duas vidas. Antítese da mulher dionisíaca, a fêmea aqui é agente da repressão.

Mas há uma canção de Chico Buarque que é uma espécie de “resposta masculina” para “Quotidiano”, seu avesso. O exato correspondente invertido da situação em que “todo dia ela faz tudo sempre igual” é exatamente “todo dia ele faz diferente”, da canção “Sem açúcar”. Contrapondo-se à férrea disciplina horária e amorosa, aos beijos pontuais e à implacável previsibilidade das ações da mulher em “Quotidiano”, aqui o homem é um ser totalmente imprevisível:

*Todo dia ele faz diferente
Não sei se ele volta da rua
Não sei se me traz um presente
Não sei se ele fica na sua*

*Talvez ele chegue sentido
Quem sabe me cobre de beijos
Ou nem me desmancha o vestido
Ou nem me adivinha os desejos*

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

10 Consulte-se a esse respeito o excelente e pioneiro estudo de Manoel Tosta BERLINK, “Sossega leão! Algumas considerações sobre o samba como forma de cultura popular”, *Revista Contexto*, São Paulo, nov. 1976, em que o autor empreende, nas letras de samba, uma configuração de três tipos de mulher, que ele classifica de “doméstica”, “piranha” e “onírica”. Dentro do item das “domésticas”, ele comenta, exatamente, “Emília” (Haroldo Lobo e Wilson Batista), “Ai que saudades da Aneliã” (Mário Lago e Ataulfo Alves), bem como “Com açúcar, com afeto” e “Quotidiano”, de Chico Buarque.

Dia santo ele me alisa

Longe dele eu tremo de amor

Na presença dele me calo

Eu de dia sou sua flor

Eu de noite sou seu cavalo

A cerveja dele é sagrada

A vontade dele é a mais justa

A minha paixão é piada

A sua risada me assusta

Sua boca é um cadeado

E meu corpo é uma fogueira

Enquanto ele dorme pesado

Eu rolo sozinha na esteira

(“Sem açúcar”)

Aqui, no pólo oposto da canção anterior, a mulher quase não age: é o objeto das ações do homem; e aqui, é ela que se cala – aliás, igualmente, uma das poucas atividades da protagonista. Face à estabilidade afetiva e às tendências paralisantes da mulher, contrapõe-se a instabilidade masculina, que tem como critério exclusivo o próprio voluntarismo. Extremamente sagaz ao recortar um tipo de relação entre os sexos, esta canção vale por um tratado sobre a condição feminina – sob a sociedade patriarcal. Pois, entre “eu de noite sou seu cavalo” e “eu rolo sozinha na esteira” não há diferenças, tudo convergindo para “ele nem me adivinha os desejos”. A vida da mulher é reativa às atitudes masculinas, é toda afeita aos atos do homem, num leque que se abre da privação ao acúmulo – dependente, exclusivamente, da soberana vontade do macho.

Que participam do mesmo universo a protagonista desta última canção e aquela que, presa à casa, faz para seu homem seu doce predileto, está indiciado também a partir do diálogo dos títulos: respectivamente, “Sem açúcar” e “Com açúcar, com afeto”. As personagens femininas de ambas

poderiam ser consideradas versões tupiniquins das “Mulheres de Atenas”, que “não têm gosto ou vontade”: a elas falta a consciência do próprio Desejo.

Esse tipo de mulher, da estirpe das “Mulheres de Atenas”, efetivamente corresponde muito mais ao modelo estrutural da sociedade brasileira e da sociedade patriarcal de um modo geral: é o tipo mais comum, encontradiço a cada esquina. Por que, então, um espaço grande reservado à mulher dionisiaca? Por que as Madalenas, as morenas e as mulheres que “desatinam”? A resposta talvez seja a de que a poesia não existe para duplicar a realidade, mas para rasgar-lhe caminhos: acena para a Utopia. E como já disse Alfred Doren, Utopia é o “espaço do Desejo”.

Culturalmente, socialmente, a mulher sempre esteve menos acachapantemente vinculada ao princípio de desempenho: sua situação de marginalidade – alijando-a do poder econômico e, conseqüentemente, do poder decisório – a protegeu historicamente não apenas do exercício repressor do poder, mas do magnetismo engeguecedor do primado da vida econômica. A própria situação de marginalidade relativamente ao mundo da produção a defendeu, historicamente, da obsessão do desempenho, e possibilitou-lhe a preservação de outras dimensões, essenciais para a vida humana, sobretudo as da ordem da gratuidade em oposição às da ordem do rendimento. Claro, esta “qualidade”, pode-se objetar, é fruto de uma situação histórica viciada; mas se a etiologia desse atributo é negativa, essa qualidade, ou melhor, essas qualidades são altamente positivas, fundamentais na construção da “Nova Sensibilidade” (para se falar com Marcuse), ingrediente fulcral da nova sociedade a ser gerada. Evidentemente, receptividade, ternura, primado do sentimento em detrimento da razão, de subjetivismo em relação à objetividade, visão detalhista que privilegia o

individual e o pessoal frente ao todo não são qualidades propriamente “ontológicas” do sexo feminino, mas tudo isso pode ser aferido a modelos histórico-culturais milenares – modelos que regeram as representações do que entendemos por “feminilidade”. E que são valores dissonantes no mundo da produção, do consumo e da exploração organizada. Ou melhor, trata-se de valores que encontram guarida na Utopia. E é essa vertente, utópica, que reaparecerá numa das canções do disco de 1985, “Sentimental”, e que traduz com veemência uma demanda – feminina – de felicidade:

Ah eu hei de ser

Terei de ser

Serei feliz

Serei feliz, feliz

Façam muitas manhãs

Que se o mundo acabar

Eu ainda não fui feliz

Atrapalhem os pés

Dos exércitos, dos pelotões

Eu não fui feliz

Desmantelem no cais

Os navios de guerra

Eu ainda não fui feliz

Paralisem no céu

Todos os aviões

É urgente, eu não fui feliz

Tenho dezesseis anos

Sou morena clara

Atraente

E sentimental

Sentimental, sentimental

É a mulher reivindicando sua parte de “promessa de felicidade”, que é o apanágio da juventude. E isso numa situação em que essa felicidade é especialmente colocada em risco: na situação-limite da agressividade (atributo masculino por excelência), que é a guerra. Não se poderia imaginar melhores imagens para uma antítese do “princípio de

desempenho”: atrapalhar, dismantelar, paralisar – em terra, mar e ar – as forças da destruição. Eros contra Tânatos. De um lado, as forças da aniquilação e da guerra; de outro lado, um canto feminino, reivindicando com urgência seu quinhão de felicidade. Sentimentalmente. E naquilo que uma leitura apressada poderia não vislumbrar senão *alienação*, na realidade pode-se detectar uma *ruptura* com a situação, uma recusa radical à opressão, uma forma de resistência.

A ordem do trágico

Não é, no entanto, só na *ordem da festa* que sobressai a ação da mulher defendendo a vida (em sua dimensão de fantasia, sensibilidade, gratuidade, prazer); há a defesa da vida na *ordem do trágico*:

Quem é essa mulher

Que canta sempre esse estribilho?

Só queria embalar meu filho

Que mora na escuridão do mar

Quem é essa mulher

Que canta sempre esse lamento?

Só queria lembrar o tormento

Que fez meu filho suspirar

Quem é essa mulher

Que canta sempre o mesmo arranjo?

Só queria agasalhar meu anjo

E deixar seu corpo descansar

Quem é essa mulher

Que canta como dobra um sino?

Queria cantar por meu menino

Que ele já não pode mais cantar

(“Angélica”)

Sim, quem é essa mulher? A resposta a essa pergunta, tão reiterada no corpo da

canção, encontra-se fora dela, no contexto social, na História do Brasil dos Anos de Chumbo, década de 70. Essa mulher é a mãe que “só queria lembrar o tormento/ que fez (s)eu filho suspirar”; “só queria agasalhar (s)eu anjo/ e deixar seu corpo descansar”; “queria cantar por (s)eu menino/ que ele já não pode mais cantar”. Desgraçadamente, não há metáforas aqui: as coisas devem ser tomadas na sua literalidade. Essa mãe é Zuzu Angel, que lutou desesperadamente – até morrer, ela também, num acidente de carro esquisito e nunca explicado – para deslindar o caso do desaparecimento e morte de seu filho Stuart Edgard Angel Jones, preso político, em 1971. Angélica: um papel-limite do feminino. Paradigma da função da mulher, de denunciadora da injustiça e da repressão máxima ao instinto de vida, que é a tortura e o assassinato.

Quais suas ações, que a canção registra? “Embalar”, “agasalhar”, “deixar descansar” – verbos que indiciam os gestos da maternidade, de proteção, cuidado e preservação do que é frágil: seu filho, seu menino, seu anjo. A esses verbos acrescentam-se “lembrar” e “cantar por” – marcadamente femininos, desta feita num outro nível, articulando memória e profetismo. Pois cabe à mulher, a serviço da vida, de um lado, ativar o que não pode ser esquecido, resgatar continuamente a lembrança; de outro lado, denunciar a situação de opressão. Trata-se de profetismo no sentido etimológico (do grego *profemi*: *femi* = falar; *pro* = em lugar de, diante de). O profeta é aquele que fala *em lugar de* quem não pode falar, do fraco e indefeso; e que fala *diant*e do poderoso, apontando-lhe os crimes. É essa a tradição do profetismo bíblico:¹¹

11 É assim que Teresa CAVALCANTI refere-se a ele: “trata-se de um profetismo a serviço da vida e da reconstituição da vida, lá onde ela se encontra ameaçada ou ferida”, em “O Profetismo das mulheres do Antigo Testamento: perspectivas de atualização”, *REB*, vol. 46, fasc. 181, mar. 1986, p. 59.

12 T.W. ADORNO, “Discurso sobre lírica y sociedad”, *Notas de literatura*, Barcelona, Ariel, 1962, p. 54.

basicamente, denúncia de uma situação de injustiça.

Todos sabemos, com Adorno, que “o conteúdo de um poema não é apenas a expressão de emoções e experiências individuais”.¹² Pois bem, mesmo correndo o risco de infringir o “estatuto lírico” dessa composição, ocupando-me tanto com o seu referente da vida real (e quase que reduzindo o poema a um documento do seu tempo), vou demorar-me ainda um pouco nessa personagem real, histórica, nessa figura patética de Zuzu Angel. Há que se meditar sobre o percurso dessa mulher, figurinista, cuja atividade profissional era a *moda*, campo aberto à fantasia, à beleza, sensualidade e imaginação humanas: uma necessidade cultural. De uma atividade arquetipicamente feminina, de lidar com tecidos, com tecelagens, com costuras, ela se lança numa cruzada de denúncia e de enfrentamento do poder militar, que lhe custará a vida. Passa da *ordem da festa* para a *ordem do trágico*: e ela, que nas suas confecções utilizava motivos de anjos e mais anjos, numa fase posterior passará a figurar soldados e tanques blindados. Torna-se um símbolo de resistência à ditadura brasileira – uma espécie de antepassada latino-americana das Mães de Plaza de Mayo, uma daquelas mulheres que, fiéis à sua condição visceral, se dedicam a denunciar as forças da morte. Mais próxima das “fontes da vida”, porque, com a gestação, é ao nível do corpo que a maternidade primeiro se manifesta, cabe à mulher defender a vida, e vida por ela própria gerada. Mas, para além dos determinismos biológicos e quase instintuais, evidencia-se em “Angélica” a dimensão política de seu gesto. E é por isso que Zuzu Angel também encontrará a morte: terá também a sua voz emudecida pela repressão.

Mas depois que ela se cala, quando também ela “já não pode mais cantar”, seu canto é continuado pelo canto do Poeta. A Poesia eterniza seu protesto.

Com a canção de Chico Buarque, Zuzu Angel torna-se Angélica: passou do individual para o social, passou de pessoa a personalidade, de documento de seu tempo para obra de arte. Continuemos o pensamento de Adorno, acima citado: num poema, não é a emoção individual, nem a experiência individual que valem, mas, continua ele, “estas não chegam a ser nunca artísticas, a menos que consigam uma participação no geral por meio, precisamente, da especificação que é o seu estético tomar forma”.¹³ E assim, caímos de volta no universo poético das letras da canção de Chico, que tão sensivelmente capta o feminino e o exprime.

Na realidade, Angélica e a protagonista de “Ela desatinou” não são tão diferentes, ou melhor, tão antípodas quanto poderiam parecer: ambas opõem-se ao princípio de morte. Representam modulações extremadas de uma mesma atitude de oposição às forças da repressão e do extermínio, só que uma no registro trágico (defesa da vida contra uma situação-limite da repressão, que é a morte) e outra na ordem da festa (defesa da vida naquilo que esta significa de fantasia, prazer e imaginação criadoras) – embora uma formulação dessas possa soar à primeira vista leviana e agressiva, dado o estatuto trágico da primeira, face à dimensão de sensualidade e alegria, de que se reveste a segunda.

A desmitificação da mulher

No entanto, nem sempre a mulher é apresentada como a paladina dos valores da

pessoa humana. Chico Buarque operou por vezes, aguçando a sua vertente crítica, uma verdadeira desmitificação da mulher, do amor e da relação entre os sexos. É assim que, em uma canção como “Sob medida”, há uma auto-definição desmitificadora e cínica, a apresentação da mulher como anti-herói:

*Sou perfeita porque
Iguazinho a você eu não presto
(...)*

*Traíçoira e vulgar
Sou sem nome e sem lar
Sou aquela
Eu sou filha da sua
Eu sou cria da sua
Costela
Sou bandida
Sou solta na vida
(...)*

Em “Folhetim”, que é a canção da prostituta, evidencia-se a relação de poder que está na base do fenômeno da prostituição, mas em que, por fim, é a mulher que leva a melhor, descartando o homem: “És página virada do meu folhetim”.

Na mesma linha, na canção “Se eu fosse o teu patrão” evidencia-se que o problema do feminino, ou melhor, do confronto do homem com a mulher, não escapou do viés da luta de classes. Aí explode a raiva d’Eles contra Elas, cada grupo pondo-se na pele de “patrão” do outro:

*Eles
(...)
Aí, eu te tratava
Como uma escrava
Aí, eu não te dava perdão
Tê rasgava a roupa, morena*

13 Idem, *ibidem*, p. 54.

*Se eu fosse o teu patrão
(...)*

*Elas
(...)
Eu te dava café pequeno
E manteiga no pão
Depois te afagava, moreno
Como se afaga um cão*

Nesse embate, o discurso masculino é o da bravata, da violência aberta e brutal — sobretudo na esfera sexual, inclusive com as metáforas da violação (te encurralava, te dominava, te rasgava a roupa, te deixava rota, morena), enquanto que o feminino é o discurso da dissimulação, da perfídia insidiosa, que sob o beijo destila o veneno, e sob o afago oculta o desprezo. Assim, por exemplo, se na estrofe acima, “café pequeno” (que é também cafezinho), contíguo a “manteiga no pão” arma uma cena cotidiana, quase conjugal, de “café da manhã”; no entanto “café pequeno” é expressão que significa “coisa fácil de realizar”, “coisa ou pessoa de pouca importância”, como se registra no Aurélio.

Os dois sentidos, nesse trocadilho, jogam num primeiro tempo na cabeça do leitor/ouvinte; mas um deles logo se imporá, amargamente, pelo contexto: “como se afaga um cão”. Importa assinalar que o conflito — produto da alienação — se fere entre os espécimes do gênero: macho e fêmea, que logo se tornarão senhor e escravo. À fala incisiva da força contrapõe-se a fala insinuante da perfídia, ambas delineando esse relacionamento absolutamente infernal, em que o embate das classes se vê acirrado pelo conflito dos sexos.

Do mesmo modo que opera uma desmitificação da espiritualidade romântica do amor em “Meu amor” (em que uma disputa entre duas mulheres que amam o mesmo homem as exhibe medindo o grau de envolvimento amoroso pelo critério exclusivo do

prazer físico que ele lhes proporciona), há também uma desmitificação do amor conjugal, em “Casamento dos pequenos burgueses” (que mostra a degradação do relacionamento do casal no seio de uma instituição de que só são preservadas as aparências):

*Ele tem um caso secreto
Ela diz que não sai dos trilhos
Vão viver sob o mesmo teto
Até casarem os filhos*

Mas sobretudo o sacrossanto amor materno, sancionado pela Natureza e consagrado pela Sociedade, é desmitificado em “Curuminha”, mostrando sua contraface de raiva e egoísmo. Chega-se a um ponto em que a corrosão da crítica arranca não apenas a máscara, mas a pele que cobre o rosto. Um ponto perigoso, uma situação limite:

*Por que crescestes, Curuminha
(...)
Se fosse permitido
Eu revertia o tempo
Pra reviver o tempo
De poder*

*Te ver, as pernas bambas, Curuminha
Batendo com a moleira
Te emporalhando inteira
E eu te negar meu colo
Recuperar as noites, Curuminha
Que atravessei em claro
Ignorar teu choro
E só cuidar de mim
(...)
Tornar azedo o leite
Do peito que mirraste
No chão que engatinhaste, salpicar
Mil cacos de vidro
Pelo cordão partido
Te recolher pra sempre
À escuridão do ventre, Curuminha
De onde não deverias
Nunca ter saído*

Estamos a anos-luz da no entanto quase contemporânea “Angélica”:¹⁴ não é por ser mãe que a mulher será *ipso facto* defensora da vida: não estamos no mundo dos arquétipos, mas no da história dos humanos.

É o caso de tentarmos entender um pouco toda essa virulência que desenha a imagem feminina (e masculina, em contraponto, inescapavelmente) com as tintas da negatividade. Tanto em “Meu amor”, como em “Se eu fosse teu patrão”, como em “Casamento dos pequenos burgueses”, como em “Curuminha”, a grande constante é a desmitificação. Em todas elas, empreende-se uma crítica radical e desesperada dos valores sancionados pela moral burguesa. Desmascaramento. Numa fórmula um tanto generalizante, poderíamos reduzi-las a: tentativa de ruptura com o universo do *establishment* — que, aliás, é a marca da brechtiana *Ópera do malandro*, da qual fazem parte, e não por acaso, essas quatro últimas canções elencadas.

Finalmente, e com a consciência de ter deixado de lado facetas fundamentais do feminino na canção de Chico Buarque, um último tópico: a questão do Eros politizado e da polis erotizada.¹⁵

Eros politizado

É assim que na canção “Cala a boca Bárbara” — uma das mais intensas e delicadas canções eróticas da Literatura Brasileira — os elementos da natureza metaforizam o corpo feminino; e aí se apresenta uma mulher que

é ao mesmo tempo amante e parceira de luta, a guerrilheira:

*Ele sabe dos caminhos
Dessa minha terra
No meu corpo se escondeu
Minhas matas percorreu
Os meus rios
Os meus braços
Ele é o meu guerreiro
Nos colchões de terra
Nas bandeiras, bons lençóis
Nas trincheiras, quantos ais, ai
Cala a boca
Olha o fogo
Cala a boca
Olha a relva
Cala a boca, Bárbara
Cala a boca, Bárbara
Cala a boca, Bárbara
Cala a boca, Bárbara
Ele sabe dos segredos
Que ninguém ensina:
Onde guardo o meu prazer
Em que pântanos beber
As vazantes
As correntes
Nos colchões de ferro
Ele é o meu parceiro
Nas campanhas, nos currais
Nas entranhas, quantos ais, ai
Cala a boca
Olha a noite
Cala a boca
Olha o frio
Cala a boca, Bárbara
Cala a boca, Bárbara
Cala a boca, Bárbara
Cala a boca, Bárbara*

14 Em termos de data de composição: “Angélica” é de 1977; “Curuminha” é de 1979.

15 É evidente que aludo ao ensaio de Walter BENJAMIN, “Sur quelques thèmes baudelairiens”, bem como evoco o estudo de Willi BOLLE, “Fisiognomia da metrópole moderna: os retratos benjaminianos da cidade”, publicado no “Folhetim”, *Folha de S. Paulo*, 9 dez. 1984 (e republicado integrando um livro de mesmo título pela Edusp, São Paulo, 1994).

