

---

# SPR

SPANISH AND PORTUGUESE REVIEW

## OPEN ACCESS

**Na soma dos olhares:  
A inscrição do feminino nas canções de Chico Buarque**

Cristiane Soares

*Spanish and Portuguese Review* 1 (2015): 34–45

*Spanish and Portuguese Review* files are licensed under a  
**Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives  
4.0 International License.**



# Na soma dos olhares: A inscrição do feminino nas canções de Chico Buarque

---

**Cristiane Soares**

*Tufts University*

*University of Massachusetts Dartmouth*

---

“É na soma do seu olhar  
Que eu vou me conhecer inteiro”  
“Tanto Amar” (1981)  
–Chico Buarque

**Resumo:** Não seria novidade falar da presença do feminino nas canções de Chico Buarque. Mas o que é o feminino? O que faz de uma estória, de um relato, feminino? Partindo das reflexões lançadas pelas teorias feministas e pela teoria *queer*, o presente trabalho defende que são as escolhas feitas pelo compositor-poeta, os múltiplos gestos e a simbiose dos sexos que permitem ao autor inscrever nos textos e nos corpos o que seja a experiência feminina. Pretende-se mostrar, assim, que o feminino em Chico Buarque se expande em possibilidades inúmeras, tirando a mulher da posição de musa ou objeto da poesia para colocá-la no papel de agente tanto da estória da canção quanto da sua própria história. Trata-se do trabalho de uma coletividade, que propõe uma nova conduta da e em relação à mulher. Usando da força outorgada historicamente a sua pena/pênis de representante do sexo masculino, Chico Buarque desconstrói os paradigmas sexuais vigentes, fazendo partilhar na canção experiências que não mais se caracterizam como sendo de um sexo ou de uma identidade sexual específica, mas criando o que seria justo chamar de um universo *humano*, onde homens e mulheres compartilham experiências e entoam, juntos, uma mesma canção.

**Palavras-chave:** Chico Buarque, feminist studies/estudos feministas, popular Brazilian music/música popular brasileira, queer theory/teoria *queer*

## Introdução

A discussão sobre a inserção do feminino na obra de Chico Buarque<sup>1</sup> não causa surpresa. A justificá-la estão mais de 25 composições que levam em seus títulos nomes próprios femininos (Ana, Angélica, Bárbara, Beatriz, Carolina, Cecília, Cristina, Helena, Iolanda, Iracema, Januária, Luísa, Maria, Nancy, Rita, Rosa). Além destas, muitas outras personagens são ainda aquelas que, mesmo sem nome—mas nem por isso anônimas—, ocupam lugares de destaque em outros relatos de amores, dores e desilusões. Entretanto, conforme afirma Adélia Bezerra de Meneses em artigo publicado no terceiro volume da coleção *Songbook Chico Buarque*, as canções de Chico “não apenas tematizam a mulher” (14). Há na obra buarquiana uma voz legitimamente feminina que

---

1 A letra de todas as canções mencionadas neste trabalho podem ser encontradas, na íntegra, no *website* oficial do compositor: <http://www.chicobuarque.com.br/>.

parece traduzir em formas, cores e sons a experiência de mulher, enquanto ser psicológico e individual, igualmente inserido num tempo e espaço presentes.

Mas o que é o feminino? Ou o que faz destas estórias, destes relatos de experiências, femininos? Certamente que não é somente a presença de personagens com nomes de mulheres ou a marca do gênero gramaticalmente expressa nas letras das canções que dão legitimidade a esses relatos. São, em análise mais profunda, as escolhas feitas pelo compositor-poeta, são os múltiplos gestos e a simbiose dos sexos, como mostrarei a seguir, que permitem ao autor inscrever nos textos e nos corpos o que seja a experiência feminina.

Valendo-me das reflexões lançadas pelas teorias feministas e pela teoria *queer*, mostrarei que o feminino em Chico Buarque se expande em possibilidades inúmeras, tirando a mulher da posição de musa ou objeto da poesia para colocá-la no papel de agente tanto de sua estória (primeiramente inscrita no local da canção) quanto da história, enquanto representante de uma coletividade que convida a uma nova conduta da e em relação à mulher. Usando da força outorgada historicamente à sua pena/pênis de representante do sexo masculino, Chico Buarque desconstrói os paradigmas sexuais vigentes, fazendo partilhar na canção experiências que não mais se caracterizam como sendo de um sexo ou de uma identidade sexual específica, mas criando o que seria justo chamar de um universo *humano*, onde homens e mulheres compartilham experiências e entoam, juntos, uma mesma canção.

Sandra M. Gilbert e Susan Gubar, em uma das obras-primas da crítica feminista, *The Madwoman in the Attic: The Woman Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination*, afirmam que, ao longo dos séculos, a sexualidade masculina tem sido associada ao poder literário, enquanto a sexualidade feminina é dissociada de tal poder (8). A marcar esta dualidade, encontra-se o que chamam de uma “paternidade literária”, que se caracteriza por uma atitude condescendente quando da criação das personagens femininas, num contínuo esforço de reprodução do poder hegemônico exercido pelo sexo masculino. Afirmam assim as autoras que, mais do que pura analogia, a sexualidade masculina é, na verdade, a essência do poder literário. E perguntam: “If the pen is the metaphorical penis, with what organ can female generate text?” (7). Logo voltarei à discussão dessa intrigante pergunta.

Uma análise rápida e superficial até poderia nos dar a impressão—equivocada—de encontrarmos na obra de Chico Buarque uma reprodução deste velho modelo paternalista: ele, criador-pai de tantas personagens femininas; ele, poeta-homem, empunhando a sua pena, a dar voz e vida as suas personagens. Um olhar mais atento, no entanto, revela-nos um universo outro, diferente daquele das dicotomias e da superioridade masculina. Parece-me evidente que na obra de Chico Buarque testemunhamos a inversão do que seriam considerados os padrões tradicionais de conduta. Há a comunhão, o partilhar de experiências entre personagens masculinos e femininos, sendo possível observar o que vou

chamar—e explicar a seguir—de uma *simbiose dos corpos*. É neste sentido que a figura da mulher, na obra buarquiana, “rodopia” e muda, transformando antigos paradigmas e possibilitando, “na soma” de muitos olhares, o “conhecer[-se] por inteiro/[a]”. Começemos por observar como se dá a inscrição deste feminino.

### **“Ela pode rodopiar e mudar de figura”:<sup>2</sup> A inscrição do feminino na poesia de punho masculino**

Maria Irene Ramalho de Sousa Santos e Ana Luísa Amaral, na introdução do ensaio *Sobre a escrita feminina*, propõem que, no afã de descobrir o que seja a escrita feminina, não procuremos por uma forma peculiar e diversa de escrita, por uma forma de escrita característica “das mulheres”, principalmente no que a diferiria da escrita “dos homens”. Sem ignorar as diferenças existentes entre as experiências dos representantes de ambos os sexos nas nossas sociedades, as autoras propõem, citando Isabel Allegro Magalhães, que “não é o sexo de quem escreve que define a diferença sexual dos textos” e que, embora “os traços estilísticos ‘femininos’ por ela [Magalhães] identificados na narrativa de ficção portuguesa contemporânea estejam mais vivos nas mulheres do que nos homens . . . , não será de excluir . . . que alguns dos mais interessantes textos escritos ‘no feminino’ possam ser de autoria masculina” (Santos e Amaral 3). Tal referência merece destaque por colocar em perspectiva dois assuntos pertinentes à referida “escrita feminina”. A primeira é, sem dúvida, discutir o que seja a chamada escrita feminina; a segunda está em analisar a emersão do feminino em obras de autores do sexo masculino como, evidentemente, é o caso da obra de Chico Buarque.

Já mencionei o fato de haver na obra buarquiana um grande número de vozes femininas. Embora seja minha intenção discutir a presença desse feminino, adianto que a definição desse conceito (‘feminino’) na obra de Chico Buarque não se faz sem a presença igualmente das vozes do sexo masculino. Portanto, este coro não se forma simplesmente pelo ecoar das vozes que saem da boca de mulheres, do que elas relatam sobre suas vivências, mas também do que outras vozes, incluindo as dos personagens e do próprio poeta, masculinos, dizem sobre elas. Assim, se inicialmente podemos considerar que existe uma essência feminina na obra de Chico Buarque que é identificada tanto pelos nomes entoados nas canções (Luísa, Maria, Rosa) quanto pelas designações gramaticais a marcar o gênero da voz poética daquele/a que fala ou daquele/a a quem se dirige (“Lá vou eu de novo como um tolo”; “Só pra mostrar que ainda sou tua”; “Você era a mais bonita”), logo percebemos que, mais do que nomes e gêneros gramaticais, é na multiplicidade das experiências cantadas por todas as vozes deste coro em uníssono que emerge o feminino, genuíno e legítimo. Um conjunto de vozes várias que extrapolam os limites das composições para ressoarem na vida cotidiana de tantas outras mulheres, reais, fora do texto.

---

2 Versos da canção “Tanto amar” (1981).

Anna Klobucka, num ensaio sobre as *Novas cartas portuguesas*, diz que as três autoras das *Novas cartas* criam uma comunidade, não apenas autoral, mas também na criação das “numerosas Marianas, Marias Anas, Anas Marias, Joanas e Mônicas (e por alguns Josés e Antónios) convocadas para participarem no coro”, onde não mais “uma voz solitária de mulher”, mas “uma comunidade feminina solidária convida e é convidada para entrar num processo aberto de troca textual . . .” (43). Da mesma forma, nas canções de Chico, é pela composição de notas e vozes múltiplas e singulares que observamos uma ampla diversidade de vivências, fazendo com que o feminino ali retratado extrapole os padrões e normas de comportamento historicamente atribuídos a um e a outro sexo. Existem, assim, mulheres submissas e sofredoras que acabam sempre por perdoar os deslizes e as infidelidades do amante (“Com açúcar, com afeto” [1966]; “Atrás da porta” [1972]), mas existem também, em muito maior número, mulheres que superam as decepções amorosas e que ressurgem mais fortes, independentes e senhoras de si (“Olha, Maria” [1971]; “Olhos nos olhos” [1976]; “Terezinha” [1978]). Há ainda as dominadoras (“Cotidiano” [1971]; “Tatuagem” [1973]; “Mil perdões” [1983]), as dissimuladas e desonestas (“A Rosa” [1979]; “A mulher de cada porto” [1985]; “Palavra de mulher” [1985]), as mães (“Angélica” [1977]; “O meu guri” [1981]), as filhas (“Ai, se eles me pegam agora” [1978]; “Luísa” [1979]). Finalmente, há muito frequentemente nas histórias destas personagens o extrapolar dos limites, o excesso, conforme o define Ana Luísa Amaral,<sup>3</sup> no sentido de haver um comportamento ou uma atitude inesperada, extrema e até mesmo inaceitável. É o caso da mãe de “Uma canção desnaturada” (composta para a peça de teatro *Ópera do Malandro* [1979]), que confessa ter o desejo, “se fosse permitido”, de voltar atrás e fazer sofrer a filha que lhe causa o desgosto, até confiná-la ao ventre escuro de onde, admite, não queria que a filha tivesse saído.

Reafirmo, portanto, que não é o simples fato de serem histórias relatadas por mulheres ou sobre mulheres que dá a estas composições o tom, o toque, a voz ou a nuance femininos. É o gesto, se eu puder me apropriar e reinterpretar tanto o verso pessoano que lhe deu origem (“Se eu beijasse teus gestos, sem beijar as tuas mãos”) quanto o título do artigo de Isabel Allegro Magalhães “O gesto, e não as mãos”. É o gesto, dizia eu, essencialmente feminino, em toda a pluralidade de representações que o termo possa evocar, que nos permite falar de um *universo feminino* na obra de Chico Buarque, dada a grandeza, a complexidade, a pluralidade e a infinitude das experiências vivenciadas nas canções. É o gesto das personagens, incluindo, muito importantemente, o gesto dos personagens masculinos que

---

3 Em “Desconstruindo identidades: Ler *Novas cartas portuguesas* à luz da teoria *queer*”, a autora explica que excessos são “rupturas das normas . . . enquanto estratégia ligada aos conceitos de limites e transgressão, enquanto momentos não dicotômicos, mas tangentes, tal como o entende Foucault” (87).

nos possibilita falar não talvez de uma escrita feminina—uma vez que parece complicado afirmar que ela exista—, mas de uma inscrição do feminino na obra de Chico Buarque. O que proponho aqui ao negar as mãos e ao valorizar os gestos é, desta forma, observar que na obra buarquiana não encontramos simples estereótipos ou reproduções de conduta do que, socialmente, convencionou-se atribuir a um ou a outro sexo.

Não resta dúvida de que a tomada de poder, sem concessão, pelas mulheres, como vemos em *Novas cartas portuguesas*, é muito mais extrema e libertadora. No entanto, parece relevante salientar que foram estas inscrições do feminino através das mãos de poetas masculinos que, por muitas décadas, representaram as mais profusas e populares manifestação do eu-lírico feminino em música brasileira. Parece pertinente mencionar aqui alguns exemplos.

Chico Buarque (e não só ele) compôs um sem número de canções para intérpretes femininas durante sua carreira. Nas décadas de 60, 70 e 80, principalmente, a profusão dessas canções era evidente. O crítico Wagner Homem, no livro *Histórias de canções: Chico Buarque*, conta que Chico costumava compor a pedido das cantoras, como no caso de “Com açúcar e com afeto”, “primeira canção em que Chico assume a posição feminina”, escrita em 1966 por encomenda de Nara Leão, que lhe pediu uma música em que “a mulher ficasse em casa toda chorosa, enquanto o marido ficava na rua, farreando”. “Gostava muito de cantar estas músicas” (38), diria Nara. Chico comporia também—por encomenda—canções que dariam vida a muitas personagens de peças teatrais e, outras vezes, inspirado ou pensando em quem seriam as cantoras a interpretá-las. Segundo Homem, “Chico diz que assim que terminou [‘Olhos nos olhos’] achou que a música tinha a ‘cara da [Maria] Bethânia” (150); e a enviou à cantora, que, em seguida, a gravou. As décadas de 60 a 80 foram igualmente uma época de grandes intérpretes: Leni Andrade, Maria Bethânia, Elizeth Cardoso, Nana Caymmi, Gal Costa, Nara Leão, Clara Nunes, Zizi Possi, Elis Regina, para citar as mais famosas. Destas, apenas algumas poucas compuseram canções próprias.

Muitas foram, assim, as intérpretes brasileiras. Por que não tomaram elas, então, a pena do compositor? Impossível, talvez, dizer. Mas o fato é que encontraram elas, nas vozes das personagens criadas por Chico Buarque, as estórias/histórias que consideravam também suas. Seja pelo admirável exercício do desdobramento, seja por uma capacidade ímpar de libertar-se dos padrões sexistas diacrônicos de poder, a verdade é que Chico dava voz às suas personagens, legitimando e inscrevendo, na canção, uma nova história da mulher. O legado desta ousadia, acredito, revela-se no grande número, hoje, de compositoras-intérpretes brasileiras.

Assim, não apenas em literatura, como já mencionavam Gilbert e Gubar, mas também em música, poucas eram as mulheres a tomar a pena para compor.

Fato, aliás, que não se restringe ao nacional panorama brasileiro. Na história da música ocidental, quem foram as mulheres compositoras de música clássica? “I look everywhere for grandmothers and find none” (Barrett Browning 232). A relevância da obra de Chico Buarque quanto à inserção do feminino na música brasileira extrapola, no entanto, as condutas historicamente inculcadas na nossa sociedade. Era—e continua sendo—necessário voltar para o mundo particular da canção, onde o emergir de uma nova postura se traduzirá em diversas formas e diferentes gestos.

### **“Se seus olhos eu for cantar”:<sup>4</sup> Diferentes as mãos, mesmos os gestos**

Sugeri anteriormente que, mais do que às mãos, voltássemos nossa atenção para os gestos. Explico-me agora em pormenor. Em “Desalento” (com Vinicius de Moraes [1970]) e “Atrás da porta” (com Francis Hime [1972]), acompanhamos a angustiada queixa do e da amante, na primeira e segunda canções respectivamente, que abandonados narram suas dores e desesperos após a separação. Em “Desalento”, o choro, a morte, o rodar, o beber e o cair (“Que eu chorei / Que eu morri / . . . Que eu rodei / Que eu bebi / Que eu caí”) nos dão a noção do sofrimento e das reações do amante que, nota importante, implora que mesmo por caridade ela volte, como sugerem os versos “Que seja lá como for / Por amor / Por favor / É pra ela voltar”. Interessante observar também que, seja por receio (de ouvir um “não?”), seja por vergonha, já que existe a possibilidade do eu poético tanto ser vítima quanto protagonista de uma possível traição (“Que eu morri / De arrependimento” e “Diz a ela que estou louco / Pra perdoar”), a verdade é que o amante, de início, mostra-se bastante frágil—nada afim à tradicional representação do “sexo forte”—ao mandar um recado por uma outra pessoa que dirá à amada dos seus desalentos e desejos de reconciliação. Em “Atrás da porta”, temos também a angústia da mulher que se arrasta, agarra, arranha o amante (“Eu te estranhei / Me debrucei / Sobre teu corpo e duvidei / E me arrastei e te arranhei”) e acaba jogada, “sem carinho”, no tapete atrás da porta. Apesar da promessa de vingança declarada (“E me vingar a qualquer preço”), esta—como o amante de “Desalento”—, parece cantar suas dores como numa tentativa de reconquistar o amor perdido. Embora diferentemente expressos, existem nas duas canções o sofrimento da separação indesejada, o desespero, a humilhação e a confissão de todo o pesar igualmente nas vozes dos dois amantes.

Este paralelo fica ainda mais evidente em “A mulher em cada porto” (com Edu Lobo [1985]), onde as duas vozes cantam em coro, literalmente, o mesmo refrão (“Minha vida, querido [querida], não é nenhum mar de rosas”). Aqui é instigante ver a apropriação do discurso masculino (machista) pela mulher, que, utilizando-se das mesmas velhas e falsas desculpas do amante,

---

4 Verso da canção “Tanto amar” (1981).



apodera-se delas para, ela também, livrar-se daquele que não mais figura como objeto de seus desejos (“Se eu deixasse juntar de uma vez meus amores num porto / Transbordava a baía com todas as forças navais”). Observe-se que o homem parece não escutar o que lhe diz a amada daquele porto, numa bastante prepotente atitude (ele, nada acostumado que está a assumir o papel de preterido), enquanto continua a dizer-lhe que não chore, mesmo depois de ela já lhe ter pedido para ele não voltar (Ela: “Volta não” / . . . Ele: “Chora não” / Ela: “Segue em paz”).

Portanto, ao negar que transpareçam as mãos e salientem-se os gestos, não estou me referindo à existência de uma dualidade entre o real e a ficção como propôs Isabel Allegro na muito pontual leitura do poema de Fernando Pessoa. Ao negar as mãos, proponho um extirpar dos membros que, em se mostrando, estariam reproduzindo conceitos e padrões ideológica e socialmente construídos e, mais especificamente, conceitos que têm por tantos séculos relegado à mulher o papel de “sexo frágil”, de objeto, e não de sujeito. Na obra de Chico, percebemos que a “ordem” historicamente construída é abalada, e o excesso ou a transgressão (à ordem) se estabelece à medida que as personagens femininas vão tomando poder, mostrando-se complexas, autônomas, cabendo a elas e só a elas escolher se serão submissas e compreensivas ou tiranas e insensíveis. É na tomada de poder destas personagens que veremos surgir uma inscrição legítima do feminino na obra de Chico Buarque, mas isso não acontecerá sem haver, paralelamente, a neutralização dos discursos masculinos nas canções.

### **“Um dia ele chegou tão diferente”:<sup>5</sup> Da neutralização do discurso masculino à simbiose dos corpos**

Como já fora afirmado anteriormente, não são apenas as mulheres que recebem na obra de Chico uma releitura e uma reescrita. Os personagens masculinos ali presente também são peculiarmente delineados, fugindo aos padrões tradicionais de inscrição do “masculino”. Vale lembrar, além das canções já mencionadas, o exemplo de “Olha, Maria” (com Tom Jobim e Vinícius de Moraes [1971]), onde o sujeito da voz poética releva sua vulnerabilidade, descortina seus sentimentos e os revela sem pudor, deixando transparecer um nível de sentimentalismo que, em vez de ser representativo da “alma masculina” ou da “alma feminina”, traduz, antes, a “alma humana”. Santos e Amaral, no artigo já citado, sugerem que se reflita “sobre o fundamento e os processos imaginativos e ideológicos que presidem à construção desse feminino ou masculino no tecido poético” (3) e destacam o que chamam de “voz neutra de puro lirismo”, presente na obra de algumas

---

5 Verso da canção “Valsinha” (com Vinícius de Moraes [1970]).



poetas onde o gênero gramatical, mesmo que identifique o sexo da voz poética, extrapola especificações de gênero sexual.

Logo, torna-se pertinente discutir em mais detalhe a questão da criação poética no que diz respeito às escolhas feitas pelo autor-compositor, principalmente quanto à representação destes personagens. Há na obra de Chico Buarque a construção de uma relação mais igualitária, menos abusiva entre homens e mulheres. E se parece haver uma tendência em dar poder e autonomia ao sexo feminino ao mesmo tempo em que se percebe uma—suposta—fragilização do sexo masculino, esta resulta, acredito, de uma tentativa (deliberada ou não) por parte do poeta de reequilibrar as relações assimétricas que, desde sempre, favoreceram o sexo masculino. Não se trata, portanto, de mostrar umas melhores do que outros; trata-se, sim, de alcançar um equilíbrio. Afinal, conforme afirma Maria Gabriela Llansol em citação de Ana Luísa Amaral, “à medida que o texto adquire uma certa potência deixa de ser característico de homem, ou de mulher” (Amaral 89). É neste novo espaço—campo pretérito de lutas, diferenças e dicotomias—que veremos surgir a simbiose dos corpos.

No pré-prefácio de *Novas cartas portuguesas*, discorrendo sobre o impacto e a força daquela obra na sociedade da época, Maria de Lurdes Pintasilgo fala desta “revolta sem armas” que foram as *Novas cartas* e as define como “uma forma nova de dizer a pessoa humana e o seu modo de estar no mundo” (18). Neste processo, ou como parte desta guerra tácita, afirma haver uma “reivindicação obsessiva do corpo [feminino] como primeiro campo de batalha onde a revolta [das Marias] se manifesta” (28), já que é na “alienação do corpo” que as autoras das *Novas cartas* vão denunciar “a opressão e a revolta, a sujeição e a autonomia das mulheres” (29). A opressão do corpo funciona, pois, “como metáfora de todas as formas de opressão escondidas e ainda não vencidas”, afirma a autora (29).

Tanto as teorias feministas quanto a teoria *queer* têm reivindicado o lugar do corpo como o espaço para uma nova reescrita das mulheres na vida social e privada. A forma como muitas escritoras têm recuperado este domínio tem sido interpretada como um dos mais eficazes e impositivos meios de recusar a dominação masculina universalmente praticada. Dizem as três Marias:

A mão sobre o papel traça com precisão as ideias na carta que, mais do que para o outro, escrevemos para nosso próprio alimento: o doce alimento da ternura, da invenção do passado ou o envenenamento da acusação e da vingança, elas próprias principais elementos da paixão na reconstrução do nosso corpo sempre pronto a ceder à emoção inventada, mas não falsa. (4)

Pintasilgo ainda salienta que, apesar da inegável ousadia de *Novas cartas*, a denúncia da opressão sexista acontece num nível ainda mais profundo, delatando assim não apenas as relações assimétricas, mas, principalmente, estabelecendo novos parâmetros, matando de vez o “fantasma do homem-senhor”:

Acontece o excesso como qualificativo de tudo, mesmo do que na relação homem/mulher é tido como quotidiano. . . . Acontece o excesso na ousadia de serem mulheres a quebrar os limites, a inverter a situação sujeito/objecto universalmente adquirida (ao apropriarem-se de situações até hoje só ditas por homens, as autoras «matam» de facto alguém: matam o fantasma do homem-senhor que paira no horizonte afectivo das mulheres). (28)

Efetiva-se portanto, através da escrita, o primeiro ato a concretizar a tomada de poder, a declarar a conquista do espaço da mulher, dentro e fora da literatura, assim como já anunciado no subtítulo de *Novas cartas portuguesas*: “ou de como Maina Mendes pôs ambas as mãos sobre o corpo e deu um pontapé no cu dos outros legítimos superiores”. Comparando-se esta análise com a obra de Chico Buarque podemos facilmente encontrar algumas correspondências. Parece-me inegável haver nas canções buarquianas uma reconstrução da relação homem/mulher, muito mais simétrica e igualitária como já afirmei, donde observamos o questionamento e desafio constantes à ideia da superioridade masculina. Este movimento de ruptura com os padrões tradicionais de opressão sexista acontece, na obra buarquiana, na transferência do poder, que é passado de suas mãos de compositor-homem para as mãos das personagens-mulheres. Enquanto o excesso alcançado em *Novas cartas* se dá pela “ousadia de serem mulheres a quebrar os limites” (28), como afirma Pintasilgo, em Chico Buarque vemos um outro tipo de ousadia, no passar—no desdobramento do eu lírico—da sua pena/pênis às mãos de suas personagens.

Voltemos, assim, à intrigante pergunta feita por Gilbert e Gubar: “Com qual órgão podem as mulheres gerar textos?” (8). A princípio poderia parecer despropositado tentar responder esta questão quando considerando-se a obra de Chico Buarque, compositor do sexo masculino com plenos poderes sobre sua pena/pênis. Mas acredito que a resposta a esta pergunta seja mais uma pista a ajudar-nos a compreender de que forma o compositor alcança inscrever o feminino com tanta eficiência e legitimidade em sua obra.

Na obra de Chico Buarque, são muitas as canções em que vemos realizar-se a comunhão dos corpos. A entrega afetiva (figurativamente representada na “entrega do coração”) se concretiza no cenário lírico no entregar de muitos outros órgãos e membros que dão ao/à amante que os recebe um poder mais concreto de ação, uma maior autonomia. É assim que testemunhamos para além do reaver do poder da mulher sobre seu próprio corpo (“Olhos nos olhos” [1976]; “Terezinha” [1978]), ou da dominação e da posse sobre o corpo do amante (“Tatuagem”, com Ruy Gerra [1973]), um partilhar de corpos como prova ou concretização do sentimento amoroso. “Eu te amo” (com Tom Jobim [1980]) talvez seja o exemplo mais bem acabado desta simbiose:

Ah, se já perdemos a noção da hora  
 Se juntos já jogamos tudo fora  
 Me conta agora como hei de partir  
 Se, ao te conhecer, dei pra sonhar, fiz tantos desvarios

**Rompi com o mundo, queimei meus navios**

Me diz pra onde é que inda posso ir  
 Se nós, nas travessuras das noites eternas

**Já confundimos tanto as nossas pernas**

**Diz com que pernas eu devo seguir**

Se entornaste a nossa sorte pelo chão

**Se na bagunça do teu coração**

**Meu sangue errou de veia e se perdeu**

Como, se na desordem do armário embutido

**Meu paletó enlaça o teu vestido**

**E o meu sapato inda pisa no teu**

Como, se nos amamos feito dois pagãos

**Teus seios inda estão nas minhas mãos**

**Me explica com que cara eu vou sair**

Não, acho que estás te fazendo de tonta

**Te dei meus olhos pra tomares conta**

**Agora conta como hei de partir<sup>6</sup>**

Não casualmente, acredito, a mistura dos corpos se dá após o anúncio de haver o eu poético rompido “com o mundo” (com as regras e padrões sexistas do mundo?) e queimado “os meus navios” (referência bastante recorrente no imagético masculino), rupturas que são consequência, observe-se, de haver conhecido a amante (“Se, ao te conhecer, dei pra sonhar, fiz tantos desvarios”). No segundo verso da primeira estrofe, já havíamos sido informados de que os amantes *juntos* já haviam jogado “tudo fora”, no que seria a primeira sugestão de rompimento com as regras “do mundo”. A partir de então, tomamos conhecimento das trocas e entregas consumadas durante o relacionamento, no confundir das pernas, no partilhar do sangue, dos seios, das mãos, dos olhos. É portanto aí, arrisco-me a dizer, na simbiose, na união conquistada no momento da intimidade (física e emocional), é do confundir de órgãos e membros no momento da comunhão dos corpos que se dá o compartilhar também de forças e poderes dos sexos, não mais opostos, mas análogos.

A decisão do rompimento em “Eu te amo”, evidentemente dela, deixa o amante perdido, confuso e hesitante em partir, caracterizando o que talvez, em Chico Buarque, seja um outro excesso: a paralisia das ações, o emudecer da voz masculina, a abdicação absoluta do poder deste sobre a amada e sobre si mesmo. Excesso, talvez. Mas se assim não o fizesse, teríamos considerado Chico Buarque o compositor da alma feminina? Se todas as suas mulheres fossem como

---

6 Grifos meus aqui e abaixo.

aquelas de “Com açúcar, com afeto”, de “Atrás da porta”, de “A história de Lily Braun”, não o taxaríamos de sexista, como aliás foi acusado por aqueles/aquelas que não entenderam a ironia em “Mulheres de Atenas”?

Muito mais do que tomar partidos ou reverter velhas e desgastadas relações de poder, as canções de Chico Buarque nos convidam a reconsiderar nossas perspectivas, mostrando que, ao fim e ao cabo, somos todos iguais, no sentir, no amar, no sofrer. Ao fim e ao cabo, nos mostra Chico, não são os órgãos sexuais ou as mãos, não são nem mesmo as vozes que cantam que nos levam a identificar-nos com as/os personagens da canção; são as lágrimas, a dor, o prazer, o vazio da perda e a plenitude da realização amorosa, os gestos—assexuados—que nos tocam no imo do ser e nos convidam a cantar em uníssono.

É, como sugeri na introdução, na soma de todos estes olhares-experiências, no relato de gestos igualmente femininos e masculinos, que vai se inscrevendo o feminino na obra de Chico Buarque. É no reconhecimento que a completude do ser, o conhecer-se inteiro/a, não se dá independentemente destes outros/as. A proposta maior em todas estas canções é, acredito, o convite à união, à simbiose, para que possamos, assim como o casal da canção “Valsinha” (com Vinicius de Moraes [1970]), esquecer-nos das tradições e diferenças, das dicotomias sexistas já tão ultrapassadas e fazer, juntos, um novo dia amanhecer, em paz.

**Um dia ele chegou tão diferente** do seu jeito de sempre chegar  
Olhou-a dum jeito muito mais quente do que sempre costumava olhar  
E não maldisse a vida tanto quanto era seu jeito de sempre falar  
**E nem deixou-a só num canto, pra seu  
grande espanto convidou-a pra rodar**

**Então ela se fez bonita como há muito tempo não queria ousar**  
Com seu vestido decotado cheirando a guardado de tanto esperar  
Depois os dois deram-se os braços como há muito tempo não se usava dar  
**E cheios de ternura e graça foram para  
a praça e começaram a se abraçar**

E ali dançaram tanta dança que **a vizinhança toda despertou**  
E foi tanta felicidade que toda a cidade se iluminou  
E foram tantos beijos loucos  
Tantos gritos roucos como não se ouvia mais  
**Que o mundo compreendeu**  
**E o dia amanheceu**  
**Em paz**

**OBRAS CITADAS**

- Amaral, Ana Luísa. “Desconstruindo identidades: Ler *Novas Cartas Portuguesas* à luz da teoria queer”. *Corpo e Identidades: Cadernos de Literatura Comparada* 3/4 (2001): 77–91. Impresso.
- Barreno, Maria Isabel, Maria Teresa Horta, e Maria Velho da Costa. *Novas Cartas Portuguesas*. Ed. Ana Luísa Amaral. Lisboa: Dom Quixote, 2010. Impresso.
- Barrett Browning, Elizabeth. *The Letters of Elizabeth Barrett Browning*. Ed. Frederic G. Kenyon. 4th ed. Vol. 1. London: Smith, Elder, & Co, 1898. Impresso.
- Buarque de Hollanda, Chico. “Tanto Mar”. *Chico Buarque*. Cara Nova, 1975. LP.
- . “Uma Canção Desnaturada”. *Ópera do Malandro*. Marola, 1979. LP.
- Buarque de Hollanda, Chico, e Francis Hime. “Atrás da Porta”. *Caetano e Chico juntos e ao vivo*. Marola, 1972. LP.
- Buarque de Hollanda, Chico, e Vinicius Moraes. “Desalento”. *Construção*. Marola, 1971. LP.
- Gilbert, Sandra M., e Susan Gubar. *The Madwoman in the Attic: The Woman Writer in the Nineteenth-Century Literary Imagination*. New Haven: Yale UP, 1979. Impresso.
- Homem, Wagner. *Histórias de canções: Chico Buarque*. São Paulo: Leya, 2009. Impresso.
- Jobim, Tom, e Chico Buarque de Hollanda. “Eu Te Amo”. *Vida*. Marola, 1980. LP.
- Jobim, Tom, Vinicius Moraes, e Chico Buarque de Hollanda. “Olha Maria”. *Construção*. Marola, 1971. LP.
- Klobucka, Anna M. “Considerai, irmãs minhas: As negociações de parentesco e comunidade entre as *Lettres Portugaises* e as *Novas Cartas Portuguesas*”. *Cadernos de Literatura Comparada* 26–27 (2010): 41–61. Impresso.
- Lobo, Edu, e Chico Buarque de Hollanda. “A Mulher de Cada Porto”. *O Corsário do Rei*. Marola, 1984. LP.
- Moraes, Vinicius, e Chico Buarque de Hollanda. “Valsinha”. *Construção*. Marola, 1971. LP.
- Magalhães, Isabel A. “O gesto, e não as mãos. A figuração do feminino na obra de Fernando Pessoa: Uma gramática da mulher evanescente”. *Revista Colóquio/Letras* 140–41 (1996): 27–47. Impresso.
- . *O sexo dos textos e outras leituras*. Lisboa: Caminho, 1995. Impresso.
- Meneses, Adélia B. “Chico Buarque: Criador e revelador de sentimentos”. *Songbook Chico Buarque*. Vol. 3. Rio de Janeiro: Lumiar, 1999. Impresso.
- Pintasilgo, Maria de L. “Pré-prefácio”. *Novas Cartas Portuguesas*. Ed. Ana Luísa Amaral. Lisboa: Dom Quixote, 2010. 27–29. Impresso.
- Santos, Maria Irene Ramalho de Souza, e Ana Luísa Amaral. “Sobre a escrita feminina”. *Oficina do Centro de Estudos Sociais* 90 (1997). Web. 23 set. 2015.