



A Representação da Mulher nas Canções de Chico Buarque: Uma Análise do Eu-Lírico Feminino¹

Kácia Guedes de OLIVEIRA²

Cristina Teixeira Vieira de MELO³

Universidade Federal de Pernambuco, Pernambuco, PE

Resumo

O artigo aborda a representação da mulher nas músicas, com o eu-lírico feminino, compostas por Chico Buarque, entre as décadas de 60 e 80. A análise ocorreu a partir de conceitos da Análise do Discurso, principalmente, o de interpretação e a noção de ethos discursivo. O questionamento norteador da pesquisa foi como tais composições representam o gênero feminino, se acompanham ou não o contexto de vitórias sociais relacionadas à mulher brasileira durante o mesmo período. A pesquisa mostra que as diferentes condições de produção influenciaram bastante e de maneira direta a formação de cada ethos discursivo e, conseqüentemente, a própria representação feminina nas canções. Entretanto, isso não descarta a importância das questões abordadas nessas composições que ainda provocam a discussão sobre as diferenças de gêneros na sociedade atual.

Palavras- chaves: Representação feminina; Análise do discurso; ethos discursivo; Chico Buarque

Introdução

Nos últimos anos, ocorreram diversos protestos relacionados a questões de gênero na sociedade brasileira. As mulheres, principalmente, não pararam de lutar por seus ideais e pelo espaço no âmbito social. Como um exemplo da atualidade, um erro na divulgação dos dados da pesquisa “Tolerância social à violência contra as mulheres”, promovida pelo Instituto de Pesquisa Econômica Aplicada (Ipea) e divulgada em 27 de março de 2014, ocasionou manifestações sociais tanto no mundo virtual quanto nos espaços públicos.

A pesquisa perguntava aos entrevistados se concordavam ou não com a frase “mulheres que usam roupas que mostram o corpo merecem ser atacadas”, como foi exposto na matéria online publicada pela Exame.com em 4 de abril de 2014. Houve um erro na divulgação que apontou que 65% dos participantes – todos brasileiros- concordavam total ou parcialmente com a frase (quando o dado correto seria 26%, ainda assim um valor

¹ Trabalho apresentado no Intercom Júnior – Estudos Interdisciplinares do XVII Congresso de Ciências da Comunicação na Região Nordeste realizado de 2 a 4 de julho de 2015.

² Recém- graduada em Comunicação Social/Jornalismo da Universidade Federal de Pernambuco. Email: kaciaguedes1@gmail.com

³ Orientadora do trabalho. Professora Adjunto 1 do Dept. de Comunicação Social e da Pós-graduação em Comunicação da Universidade Federal de Pernambuco. E-mail: cristinateixeiravm@gmail.com



preocupante), o que repercutiu nacional e internacionalmente.

Outro exemplo de manifestação é a “Marcha das Vadias”, presente em vários estados brasileiros que, de maneira geral, procura reivindicar a autonomia da mulher em diversos assuntos no espaço social.

A representação da mulher, um dos pontos mais discutidos nos dias atuais, pode ser realizada de várias maneiras na sociedade, principalmente através de produtos elaborados no meio social, como as composições musicais. A música geralmente reflete aspectos do período e do contexto social em que vivemos e, além disso, é uma das expressões mais atuantes na transmissão de mensagens aos seres humanos. Ela é um dos produtos culturais mais consumidos pelas pessoas, representa os gêneros masculino e feminino, e contribui às vezes para a ruptura do pensamento machista (e patriarcal) e às vezes para a reprodução deste.

Nos anos 60, a Música Popular Brasileira começou a formar sua própria identidade. Ao mesmo tempo, entre as décadas de 60 e 80, as mulheres ganharam mais destaque no cenário social. Desde a Antiguidade, o gênero feminino vem sendo tratado e representado em diversos meios como inferior ao homem em vários aspectos, tanto física quanto intelectualmente, sendo subjugado a satisfazer a figura masculina de muitas maneiras, principalmente a sexual. A ela, eram negados direitos sociais, como educação, voto, liberdade de sair às ruas desacompanhada entre tantos outros. Até hoje, no século XXI, regras, por vezes já naturalizadas, rodeiam a figura feminina, controlando seus comportamentos e desejos.

A partir dos anos 60, as mulheres começaram a conquistar direitos na sociedade e a mudar o panorama constituído por séculos de repressão social. Um dos exemplos foi o controle da reprodução que o gênero feminino conquistou após a invenção da pílula anticoncepcional que chegou ao Brasil em 1960 e ganhou popularidade rapidamente. Os movimentos que buscavam conquistas sociais para o gênero feminino tiveram grandes avanços e ganhos entre as décadas de 60 e de 80.

Mas será que a música, como produção cultural, acompanhou tais conquistas no âmbito social? Uma mulher mais independente e autônoma começa a aparecer nas composições musicais durante o período 60-80? Tais questionamentos nortearam a pesquisa de monografia que serviu como base para a elaboração desse artigo.

Compor letras musicais implica ao artista expor suas impressões sobre determinados assuntos presentes na humanidade. Ela é uma reprodução de opiniões, conceitos e até mesmo de violências simbólicas já naturalizadas na sociedade com o tempo.

Na pesquisa, as músicas selecionadas para a observação da representação da mulher foram criadas por Chico Buarque, um dos primeiros compositores (do gênero masculino) de



sua geração a criarem canções com o eu-lírico feminino. Dessa maneira, os eu-líricos femininos configuram-se como uma “mulher” falando sobre si mesma, sobre sua história - o que facilita a identificação do público feminino com as músicas - , mas sob uma perspectiva masculina, a do autor.

A maioria das composições selecionadas foi criada a partir de encomendas para peças, filmes, minisséries e balés, o que influencia diretamente na representação do gênero feminino na música, devido às diferentes condições de produção (distintos contextos sociais criados por esses produtos culturais). Apesar de não partirem diretamente do contexto social da realidade em que foram elaboradas, as músicas trazem à tona questões de gênero que estavam presentes na época e que continuam ainda hoje - como a dependência financeira da mulher, a sua submissão à figura masculina, a sua marginalização entre outras situações - em pleno século XXI, mesmo depois de várias batalhas do gênero feminino em busca de melhorias sociais.

Assim, o questionamento que norteou a pesquisa foi como as músicas do gênero MPB compostas por Chico Buarque durante o período da década de 60 a 80, marcado pelas lutas e conquistas das mulheres, representam o gênero feminino. As condições de produção foram levadas em consideração para que fosse possível analisar tais representações de maneira coerente.

O objetivo geral foi observar e compreender essa representação da figura feminina nas composições musicais (a maioria com o eu-lírico feminino) e os objetivos específicos foram: observar os detalhes que influenciavam na representação da figura feminina nas músicas e identificar o ethos discursivo de cada composição musical.

Ao todo, na pesquisa de monografia, 22 músicas foram analisadas sob conceitos e ferramentas da Análise de Discurso de Linha Francesa, especialmente os parâmetros de interpretação e da noção de ethos discursivo. Para esse artigo, será mostrado somente um exemplo de análise para visualização dos métodos utilizados.

A Análise do Discurso e o Ethos Discursivo

Antes do estudo das letras musicais, é preciso compreender o que pode ser considerado como um discurso e como a música se enquadra em relação a isso. De acordo com Helena Nagamine Brandão, o discurso pode ser definido “como toda atividade comunicativa entre interlocutores; atividade produtora de sentidos que se dá na interação entre falantes” (BRANDÃO, s/d, p.2), não existindo um discurso neutro, pois os sentidos produzidos remetem a “posições sociais, culturais, ideológicas dos sujeitos da linguagem”.



Para a pesquisa, como na música existe uma interação indireta entre o compositor e os ouvintes, partiu-se do pressuposto de que esse produto cultural também se configura como um discurso e toda a sua complexidade.

Assim, os discursos construídos pelas letras musicais expõem os aspectos da relação compositor - público, levando em consideração o contexto social em que ambos estão no momento em que foram criadas as composições. O objeto de análise dessa pesquisa (as letras musicais), também não é neutro e possui como interlocutores do discurso o compositor (criador das canções, Chico Buarque) e o público ouvinte.

Nas músicas, os próprios ouvintes constroem diferentes sentidos (apoiados pelas estruturas linguísticas e pelos traços da ideologia dominante presentes na canção) para os trechos musicais. O eixo central para o estudo na Análise do Discurso, segundo Eni P. Orlandi (2009), é relação língua-discurso-ideologia, que expõe a importância da capacidade do ser humano de significar e de significar-se (se reconhecer como sujeito) e que busca compreender como a língua constrói sentidos.

O sujeito do discurso, segundo Brandão (s/d), é um sujeito “situado na história da sua comunidade, num tempo e num espaço concreto”; “é um sujeito ideológico, isto é, sua fala reflete os valores, as crenças de um momento histórico e de um grupo social”; não é único, pois “divide o espaço do seu discurso com o outro” e “se reconhece como tendo uma determinada identidade na relação com outros discursos produzidos” (BRANDÃO, s/d, p.9).

Os sujeitos criam os discursos e, através deles, projetam imagens para o público que, por sua vez, atribuem sentidos ao discurso que estão observando. Essas imagens configuram justamente o ethos discursivo.

O sujeito, dentro de um discurso, desempenha diversas funções, segundo Orlandi (2009), como a função discursiva de autoria e as enunciativas de locução e de enunciação. A autora explica, citando Ducrot, essas duas últimas como: “o locutor é aquele que se representa como "eu" no discurso e o enunciador é a perspectiva que esse "eu" constrói.” (ORLANDI, 2009, p 74).

A partir disso, pode-se observar que os discursos elaborados pelas letras musicais estudadas possuem o mesmo sujeito, o compositor Chico Buarque, responsável pela criação das canções e, conseqüentemente, pelos discursos que elas constroem.

Os sentidos atribuídos às suas composições pelos ouvintes, por sua vez, podem não estar em conformidade com as intenções e objetivos iniciais de expressão do autor – nesse caso, do compositor. Ou seja, o compositor não tem total domínio dos sentidos criados



durante a enunciação de suas composições.

Sobre as funções desempenhadas pelo sujeito (de autoria, de locução e de enunciação), Chico Buarque pratica, de maneira clara e direta, a função discursiva de autoria. As funções enunciativas são praticadas, por sua vez, pelo eu-lírico da canção construído pelo artista. Assim, o sujeito desempenha as funções de enunciação de maneira indireta nos discursos estudados.

Como a diferente noção de ideologia (definida, na perspectiva da linguagem, como um “mecanismo estruturante do processo de significação” (ORLANDI, 2009, p.95)), as condições de produção influenciam diretamente nas análises, pois Orlandi (2009) destaca que a Análise do Discurso “levando em conta o homem na sua história, considera os processos e as condições de produção da linguagem, pela análise da relação estabelecida pela língua com os sujeitos que a falam e as situações em que se produz o dizer” (ORLANDI, 2009, p.16).

Dessa forma, um conceito essencial para a aplicação da AD é justamente o das condições de produção que, definido por Brandão (s/d), é “o conjunto dos elementos que cerca a produção de um discurso: o contexto histórico-social, os interlocutores, o lugar de onde falam, a imagem que fazem de si, do outro e do assunto de que estão tratando” (BRANDÃO, s/d, p.6).

Isso é extremamente importante para a análise das musicais criadas por Chico Buarque, já que a maioria foi feita a partir de encomendas e precisaram se enquadrar em suas respectivas condições de produção (da peça, do filme e etc). Assim, as letras musicais nos permitem visualizar a representatividade da mulher no contexto em que foram produzidas, contextos ficcionais, mas que trazem à tona questões relacionadas ao gênero feminino na sociedade que durante séculos priorizou a imagem do homem.

Sobre o funcionamento do discurso, a interpretação, de acordo com Orlandi (2009), também faz parte da AD, aparecendo por dois momentos no decorrer da análise.

a. em um primeiro momento, é preciso considerar que a interpretação faz parte do objeto da análise, isto é, o sujeito que fala interpreta e o analista deve procurar descrever esse gesto de interpretação do sujeito que constitui o sentido submetido à análise; b. em um segundo momento, é preciso compreender que não há descrição sem interpretação, então o próprio analista está envolvido na interpretação (ORLANDI, 2009, p. 60-61).

Assim, a interpretação é parte integrante da análise, mas o pesquisador, além de interpretar, também identifica outros discursos dentro de uma mesma enunciação, de uma mesma canção - como o discurso da dependência financeira da mulher em relação ao homem,



da mulher como objeto sexual da figura masculina entre outros – que demonstram as imagens predominantes da mulher nas composições musicais.

A principal noção explorada na pesquisa, a de *ethos*, a princípio, foi desenvolvida pelos estudos da Retórica, por Aristóteles, em conjunto com os conceitos de *logos* e *pathos*. As semelhanças do conceito aristotélico com aquele utilizado na Análise do Discurso de Linha Francesa são, de acordo com Rodrigues (2008), a compreensão do conceito como uma noção discursiva e sóciodescursiva - “um comportamento social que só faz sentido se situado em uma conjuntura sócio-histórica” - e como “processo fundamentalmente interativo de influências mútuas entre orador/ locutor e auditório/destinatário” (RODRIGUES, 2008,p.203).

Na definição utilizada pela AD, como explica Palmira Heine, o *ethos* configura-se como “a imagem do enunciador no discurso, enunciador esse que carrega as marcas sociais e históricas que o constituem e que aparecem, na sua enunciação, identificadas, principalmente, através dos estereótipos” (HEINE, 2012, p. 3).

Assim, como a pesquisa se baseia na análise do discurso de letras musicais, o enunciador, nesse caso, se configura como o eu-lírico da canção e não o compositor Chico Buarque (sujeito do discurso musical). Tal eu-lírico é o responsável direto pela criação da sua imagem (*ethos* discursivo) durante o ato enunciativo. “Assim, o *ethos* é a imagem do autor, o que significa dizer que ele não corresponde ao caráter real do enunciador, mas a uma imagem discursiva da forma sujeito que este enunciador encarna através do texto” (HEINE, 2012, p.5). Como na maioria das músicas, o eu-lírico é do gênero feminino, os estereótipos relacionados à mulher são os fatores que influenciaram diretamente a formação de cada *ethos* discursivo (das imagens), sendo o foco das análises dessa pesquisa.

O conceito de *ethos* se divide ainda entre *ethos* discursivo e pré-discursivo. O pré-discursivo, como a própria denominação aponta, é a imagem que o público cria do enunciador antes do discurso, a partir de sua postura, comportamento, posição social entre outros fatores. Como, nessa pesquisa, o enunciador e o sujeito não são o mesmo indivíduo – o primeiro constitui-se no eu-lírico e o segundo no sujeito compositor Chico Buarque - , tal conceito teria uma aplicabilidade infinita.

O público não possui contato prévio com o enunciador (o eu-lírico) antes que a canção seja interpretada musicalmente, pois só existe o eu-lírico quando a letra é cantada ou lida. Então, cada cantor que entoasse as músicas e que desse voz ao respectivo eu-lírico elaboraria um *ethos* pré-discursivo distinto de todos os outros intérpretes. Já o *ethos* discursivo, o



próprio eu-lírico da canção, permanece inalterado com as diferentes interpretações musicais. Isso mune os pesquisadores para futuras análises sobre o ethos pre-discursivo em produtos culturais, como as letras musicais.

A Trajetória de Chico Buarque no Contexto da Música Popular Brasileira

A música popular brasileira, num conceito mais geral, como música criada e reproduzida no Brasil, começou com os lundus, as modinhas e outras composições que ainda possuíam influências diretas de gêneros estrangeiros, mas que começavam a oferecer aspectos únicos do país em suas variações. Posteriormente, nos anos 40, veio o samba que se consolidou como símbolo nacional.

De acordo com Ghezzi (2011), na década de 50, o samba era o gênero musical que estava em melhor posição cultural e mercadológica, o que dificultava mudanças muito bruscas em sua elaboração pelo receio de não atender ao mercado. Havia, então, dois grandes grupos no cenário musical: os compositores ligados ao regionalismo (incluindo o samba) e os compositores que queriam inovações na estrutura das músicas. Assim, os músicos que estavam interessados na renovação do repertório começaram a se aproximar da música estrangeira, principalmente do jazz, e a elaborarem composições experimentais, não tão engessadas em suas transformações como estava o samba naquele momento.

Foi desses experimentos musicais e de pesquisas formais sobre influências estrangeiras, que surgiu a ideia de uma música essencialmente brasileira. Segundo Ghezzi (2011):

A geração de músicos comprometidos com a renovação musical, que se orientava culturalmente por uma nova sociabilidade, dedicou-se ao trabalho de pesquisa formal após a influência do jazz, encontrando na tradição do samba seu espaço primordial de experimentação. É aqui que surge a ideia de autonomia artística na música popular brasileira (GHEZZI, 2011, p. 18-19).

No começo dos anos 60, João Gilberto interpreta a canção “Chega de Saudade”, de autoria de Vinícius de Moraes e Tom Jobim, já gravada por Elizeth Cardoso em 1958. Em sua interpretação, de acordo com Alexandre Petilho, no livro “Curtindo Música Brasileira”, publicado em 2013, “percebia-se uma sonoridade serena e cristalina, e um cuidado com arranjos jamais vistos na música popular brasileira. A batida do violão de João e seu virtuosismo criavam uma atmosfera que diluía as fronteiras entre o jazz e o samba, e se mostra um produto genuinamente novo”. Assim, o gênero bossa-nova surge oficialmente.

Dessa forma, a partir da década de 60, com o movimento da bossa-nova, as



composições brasileiras começaram a ganhar características únicas que impediam de classificá-las como as canções anteriormente criadas e chamadas de música popular, então surgiu a sigla MPB – por extenso “Música Popular Brasileira”, uma expressão que passou a ser utilizada sob uma nova perspectiva. Segundo Ghezzi (2011):

a música popular nesse período começa se autodefinir e a ser definida de uma maneira diferente em relação às décadas anteriores. A partir dessas tendências, a música popular cria para si uma identidade distinta daquela em que o samba era a tendência hegemônica, forjando legitimidades e ilegitimidades a partir dessa nova identidade (GHEZZI, 2011, p.12).

Com a bossa-nova, vieram os festivais de MPB exibidos pela TV Excelsior e TV Record. Foi a partir desse momento que a MPB ganhou significado próprio, ganhou uma identidade. É nesse contexto musical de mudanças e descobertas que surge Chico Buarque.

Após alguns trabalhos musicais já apresentados, com os festivais de Música Popular Brasileira, realizados primeiramente pela TV Excelsior e depois pela TV Record, Chico ganha mais visibilidade no cenário musical do país, ficando entre os três primeiros lugares nas edições de 1966, 1967, 1968.

De acordo com Graziela Salomão, autora do artigo “A vida de Chico Buarque de Hollanda”, publicado em 2004, durante o exílio em Roma (no período da ditadura militar brasileira), Chico Buarque lançou dois discos sem muitos sucessos e voltou ao Brasil na década de 70, lançando seu quarto LP. Sobre esse último trabalho, a autora afirma que:

Chico deixou de lado o lirismo nostálgico e descompromissado que antes o identificava, e suas letras passaram a transmitir um protesto político mais duro ao regime ditatorial em que o Brasil estava imerso. 'Apesar de você' registra essa nova fase do compositor. 'Apesar de você/Amanhã a de ser outro dia' dizia a canção em uma referência implícita ao general Emílio Garrastazu Médici, então presidente da República, cujo governo foi marcado pelas mais atrozes barbaridades cometidas contra os opositores do regime (SALOMÃO, 2004).

Para burlar a censura do período – intensificada após o decreto do Ato Institucional Número Cinco (AI-5) -, o artista cria o pseudônimo Julinho de Adelaide e compõem as canções “Acorda amor”, “Jorge maravilha” e “Milagre brasileiro” que passaram, a princípio, despercebidas pela censura.

Além de boas composições, Chico Buarque também se destaca pelas diferentes maneiras de como trata as mulheres em seu repertório, criando várias canções de sucesso em sua carreira.

Análise do Corpus



Para a seleção das músicas (22 canções, criadas durante as décadas de 60 e 80), deu-se prioridade àquelas que possuíam o eu-lírico feminino, devido à riqueza proporcionada à análise, pois na maioria dessas canções uma “mulher” fala sobre sua própria história e sentimentos (facilitando assim a identificação do público feminino com as músicas), mas as letras foram criadas sob uma perspectiva masculina, a do compositor Chico Buarque. Dessa forma, há uma mistura de duas perspectivas (a do autor, sendo a masculina, e a que ele propõe, recebida pelo público como uma perspectiva feminina) que enriquecem o ato de enunciação das composições.

Além das músicas que apresentam a mulher como eu-lírico, foram ainda analisadas algumas canções que, apesar de não possuírem a predominância da voz feminina, possibilitam a discussão da posição e do comportamento das mulheres na sociedade brasileira.

As composições musicais analisadas na pesquisa de monografia foram : Com Açúcar e Com Afeto (1966); Ela e sua janela (1966); Sem fantasia (1967); Atrás da Porta (1972); Soneto (1972); Bárbara (1972-73); Ana de Amsterdam (1972-1973); Sem Açúcar (1975); Mambordel (1975); Mulheres de Atenas (1976); Olhos nos olhos (1976); Se eu fosse o seu patrão (1977-1978); Folhetim (1977- 1978); Terezinha (1977-1978); O Meu amor (1978); Bastidores” (1979); A História de Lilian Braun (1982); Mil perdões (1983); Tango de Nancy (1985); Palavra de mulher (1985); Anos Dourados (1986) e A mais bonita (1989).

Para efeito de visualização dos métodos utilizados, tem-se a seguinte análise da canção Com Açúcar e Com Afeto (1966) como exemplo:

1. Com Açúcar e Com Afeto (1966):

A música “Com Açúcar e Com Afeto”, de 1966, foi a primeira composição que Chico Buarque criou com um eu-lírico feminino. De acordo com Wagner Homem (2009), a canção foi encomendada por Nara Leão e “em 1966 era inconcebível um homem, mesmo sendo Chico Buarque, interpretar uma mulher” (HOMEM, 2009, p. 38). O simples fato de um cantor não poder interpretar uma música com o eu-lírico feminino já mostra um pouco as diferenças sociais entre homens e mulheres na época – e que ainda influenciam a sociedade brasileira atual. Segundo o autor, essa música acabou sendo utilizada numa propaganda de bombom.

Na primeira estrofe da canção – “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 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” - a mulher já se apresenta como uma dona do lar que se encontra à espera do marido enquanto ele desfruta da vida boêmia, frequentando bares – nem o doce predileto do homem faz com que ele permaneça mais tempo na residência do casal. De acordo com Adélia Bezerra de Meneses, autora do livro “As Figuras do Feminino de Chico Buarque”, publicado em 2000, “essa canção mostra que o campo de ação da mulher se estende até onde vão as paredes de sua casa, enquanto o domínio do homem é a rua” (MENESES, 2000, p.46).

A estrofe também expõe a desconfiança entre o casal através do trecho “Você sai, não acredito/ Quando diz que não se atrasa”. A possibilidade do adultério realizado pelo homem é aceito de maneira passiva pela mulher e pela sociedade, pois é o gênero masculino que realiza a traição. Se o adultério fosse feito pela figura feminina, esta seria alvo de mais discriminação do meio em que vive, sendo marginalizada até por outras mulheres.

Além disso, a primeira parte da canção já esclarece que o homem é a única fonte de renda da família, e, conseqüentemente, que a mulher é dependente tanto emocional quanto financeiramente da figura masculina.

Na segunda estrofe - 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 -, a música descreve como será o divertimento do homem no bar. Irá conversar sobre futebol, olhar as saias de mulheres e cantar um samba, relembrando antigas experiências.

Na frase “E ficar olhando as saias/ De quem vive pelas praias/Coloridas pelo sol”, além de explicitar o ciúme da esposa, a canção também expõe o preconceito da mulher “do lar”, (estereótipo que a composição adota), que permanece em casa à espera de seu marido, com as mulheres que possuem um comportamento mais livre, não condizentes com os hábitos pré-determinados pela sociedade da época como adequados para uma mulher “de respeito” – aliás, hábitos ainda influenciam a maneira como a sociedade atual enxerga a mulher.

Na última estrofe da canção – 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/ Ainda quis me aborrecer/ Qual o quê/ Logo vou esquentar seu prato/ Dou um beijo em seu retrato/ E abro os meus braços pra você - , a mulher se mostra como disponível para o homem quando este se cansar da boemia. Ela ouve promessas, perdoa os deslizes e acalenta o marido. Contudo,



como a música passa a impressão de ser uma situação rotineira, comum ao dia a dia do casal, toda a história acontecerá de novamente. É um ciclo.

Discussão Sobre os Ethos Identificados

Ao todo, nas canções analisadas, a mulher foi retratada de diversas maneiras para atender ao contexto social de peças, filmes, balés e minisséries para onde as composições foram criadas. Numa ordem cronológica, houve a possibilidade de identificar os seguintes ethos discursivos:

1. Com Açúcar e Com Afeto (1966): Mulher submissa, dona do lar, passiva, dependente emocional e financeiramente da figura masculina e sem perspectivas de mudanças. A mulher não comenta sobre os seus anseios e vivem em função do homem.
2. Ela e sua janela (1966): Mulher com falsa independência, já que seus impulsos são ocasionados por ações da figura masculina.
3. Sem fantasia (1967): Mulher madura e independente, mas ainda representada como um prêmio para o homem.
4. Atrás da Porta (1972): Mulher passiva, submissa, dependente emocionalmente do homem, vingativa e dissimulada. Ela quer ser uma posse do gênero masculino.
5. Soneto (1972): Mulher imatura que reafirma a ideia do gênero feminino não precisar sentir desejo ou ter conhecimento sobre os fatos recorrentes na sociedade.
6. Bárbara (1972-73): Mulheres homossexuais responsáveis por mudanças em suas vidas. Há traços da repressão social vivida pelos eu-líricos.
7. Ana de Amsterdam (1972-1973): Mulher autônoma, independente, dona de seu próprio corpo que se autoafirma como prostituta, mas reconhece que não possui uma boa imagem perante a sociedade.
8. Sem Açúcar (1975): Mulher submissa, dona do lar, dependente emocional e financeiramente do marido, passiva e que sofre violência doméstica. Ela é vista como objeto sexual do homem e em uma posição inferior na sociedade.
9. Mambordel (1975): Mulher independente e autônoma. Nessa canção, o eu-lírico é uma prostituta que pode ter doenças sexualmente transmissíveis.
10. Mulheres de Atenas (1976): A música demonstra, de maneira sutil e irônica, que a mulher não deve ser passiva, dependente ou ser vista como objeto sexual do gênero masculino.



11. Olhos nos olhos (1976): Mulher madura que se mostra equilibrada emocionalmente, independente e autônoma da figura masculina.
12. Se eu fosse o seu patrão (1977-1978): O eu-lírico masculino se mostra como o possuidor, retratando a mulher como um objeto sexual. O eu-lírico feminino retrata a mulher como autônoma, mas completamente dissimulada e vingativa.
13. Folhetim (1977- 1978): Mulher que muda sua postura no decorrer da canção, se mostrando como independente, autônoma e com liberdade sexual. Entretanto, ela é tratada como interesseira.
14. Terezinha (1977-1978): Mulher que descreve sua vida amorosa e o desabrochar de sua sexualidade.
15. O Meu amor (1978): Os dois eu-líricos femininos se mostram como mulheres passivas, dependentes emocionalmente do homem e como objetos de prazer do gênero masculino. Elas também expõem que sentem prazer.
16. Bastidores” (1979): Mulher que desempenha atividade autônoma, mas que não possui o poder de decisão dentro do relacionamento.
17. A História de Lilian Braun (1982): Mulher que abdica de sua autonomia, independência e de um lugar de destaque na sociedade para manter o relacionamento conjugal.
18. Mil perdões (1983): A transformação de uma mulher passiva para uma mulher independente.
19. Tango de Nancy (1985): Mulher desacreditada que por ser tratada como objeto sexual decide não mais ser prostituta. Ela muda a sua própria história
20. Palavra de mulher (1985): Mulher independente, mas sem credibilidade.
21. Anos Dourados (1986): Mulher independente com poder de decisão no relacionamento.
22. A mais bonita (1989): A mulher como uma figura complexa

Esses resumos dos ethos discursivos identificados nas análises reafirmam que a figura feminina na produção de Chico Buarque não possui uma evolução linear em relação aos direitos conquistados na sociedade.

Isso pode ser explicado pelas diferentes condições de produção que as composições possuíam, lembrando que a maioria das canções foi criada para outros produtos culturais. Dessa maneira, as músicas não acompanharam de maneira direta e linear as vitórias conquistadas pela luta do gênero feminino entre as décadas de 60 e 80. Nas músicas, existe



tanto a mulher passiva, submissa e dependente (emocional e financeiramente) do marido quanto a mulher autônoma, independente e dona de seu próprio corpo.

Ao observar a constituição dos *ethos* discursivos no decorrer das composições, nota-se que até 1972, mesmo com as oscilações na representação da mulher, o poder de decisão - na sociedade ou no relacionamento- estava sempre com a figura masculina.

Outra questão interessante para se ressaltar é que, na maioria das composições em que a mulher possui mais independência, também existem fatores negativos, como se fossem consequências desse comportamento feminino: as mulheres são retratadas como vingativas, dissimuladas, interesseiras ou são necessariamente prostitutas. Segundo Meneses (2000), citando Marcuse “a moralidade castradora interditou de tal maneira o uso do corpo como instrumento de prazer, que esse uso se manteve 'como infeliz privilégio de prostitutas, degenerados e pervertidos’”. (MENESES, 2000, p. 75). Pela ordem cronológica, a primeira canção que retratou a mulher como alguém independente sem essas características foi “Bárbara”, feita entre 1972 e 1973.

Então, seguindo a perspectivas das letras musicais, para ser uma mulher mais atuante no cenário social, na maioria das vezes algumas dessas características estariam consequentemente presentes. Isso recorda outros discursos difundidos pela sociedade, principalmente aqueles que generalizam a mulher, por exemplo, como extremamente consumista ou emocional.

Nas análises, poucas canções retrataram as mulheres como independentes sem os fatores negativos citados: “Bárbara” (1972-73), “Olhos nos olhos” (1976), “Mil perdões” (1983), “Anos Dourados” (1986) e “A mais bonita” (1989). Em particular, mais três composições contribuíram para as mudanças nessa representação feminina: a canção “Mulheres de Atenas” (1976) que expõe o contraexemplo da mulher independente; a composição “Terezinha” (1977-1978) que possui como fator principal o desabrochar da sexualidade feminina e o “Tango de Nancy” (1985) que mostra a mulher como protagonista de mudanças em sua vida.

Considerações Finais

Após a reflexão sobre a imagem da mulher na sociedade no decorrer dos séculos, a compreensão das diferentes condições de produção que inspiraram a criação das músicas analisadas, da interpretação das letras musicais e dos *ethos* discursivos identificados, percebe-se que a representação da mulher em produtos culturais, principalmente nas músicas de Chico



Buarque, não seguem de maneira rigorosa as vitórias conquistadas pelos movimentos na realidade. O artista não estava diretamente ligado às conquistas sociais do gênero feminino durante as décadas de 60 e 80, por isso nem todas as vitórias da luta de mulher foram reproduzidas pelas canções selecionadas.

A oscilação na representação feminina no decorrer do corpus expõe a herança dos pensamentos machistas que aparecem mais marcados em algumas canções do que em outras. A mulher, em termos gerais, ainda não é vista pelas composições musicais, e conseqüentemente pela sociedade da época, como um ser humano em igual patamar ao do homem, algo que perdura ainda no século XXI. Poucas das composições analisadas mostram mudanças significativas no comportamento feminino. Além disso, nas canções que retratam uma mulher mais independente, o gênero feminino quase sempre vem acompanhado de características negativas.

Entretanto é inegável que essas canções (e os outros produtos culturais para onde foram criadas) promovem uma discussão sobre a representação da mulher na sociedade brasileira, do que já está naturalizado pela população em relação aos papéis sociais do homem e da mulher, de suas posições sociais num relacionamento amoroso e em outros aspectos. Chico retrata várias mulheres em diferentes momentos na vida e na sociedade, preservando, na maioria das vezes, pensamentos patriarcais porque estavam presentes no contexto social em que o compositor vivia.

Referências Bibliográficas

BRANDÃO, Helena Hathsue Nagamine. **Analisando o discurso**. In: Museu da Língua Portuguesa, São Paulo. Disponível em:

<http://www.museudalinguaportuguesa.org.br/colunas_interna.php?id_coluna=1>

Acesso em: 30 de jan. de 2015

CHICO BUARQUE. Disponível em : < <http://www.chicobuarque.com.br/>>. Acesso em: 01 de fev. de 2015

GHEZZI, Daniela Ribas. **Música em transe: o movimento crítico da emergência da MPB (1958-1968)**. In: Biblioteca Digital da UNICAMP, 2011. Disponível em:

<<http://www.bibliotecadigital.unicamp.br/document/?code=000787379>>

Acesso em: 01 de fev. de 2015

HEINE, Palmira. **O Ethos Feminino em Propagandas de Cerveja**. In: Revista Pandora *Brasil* Nº 47, 2012. Disponível em: <http://revistapandorabrasil.com/revista_pandora/ethos/palmira.pdf>. Acesso em: 30 de jan. de 2015

HOMEM, Wagner. **Histórias de canções**: Chico Buarque. São Paulo: Leya, 2009.



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

ORLANDI, Eni P. **Análise do discurso: princípios e procedimentos**. 8 ed. Campinas, SP: Pontes, 2009.

PETILLO, Alexandre. **Curtindo Música Brasileira : um guia para entender e ouvir o melhor da nossa arte**. Caxias do Sul, RS: Belas Letras, 2013.

PRATES, Marco. **Ipea reconhece erro em pesquisa de estupro - 65% era 26%**. In: Exame.com, 2014. Disponível em: <<http://exame.abril.com.br/brasil/noticias/ipea-reconhece-erro-em-pesquisa-de-estupro-65-era-26>>. Acesso em: 30 de jan. de 2015

RODRIGUES, Kelen Cristina. **Em pauta o conceito de ethos: a movência do conceito da retórica aristotélica à sua ressignificação no campo da Análise do Discurso por Dominique Maingueneau**. In: Signum: Estudos da Linguagem, 2008, Londrina. Disponível em: <<http://www.uel.br/revistas/uel/index.php/signum/article/view/3056/4674>> Acesso em: 30 de jan. de 2015

SALOMÃO Graziela. **A vida de Chico Buarque de Hollanda**. In: Chico Buarque, 2004. Disponível em: <http://www.chicobuarque.com.br/texto/artigos/mestre.asp?pg=artigo_epoca1_0604.htm> Acesso em: 01 de fev. de 2015