

A REPRESENTAÇÃO DA MULHER NAS MÚSICAS DE CHICO BUARQUE DE HOLLANDA

THE REPRESENTATION OF WOMEN IN THE SONGS OF CHICO BUARQUE DE HOLLANDAE

Recebido em: 19/02/2025

Aceito em: 30/04/2025

Publicado em: 23/06/2025

Simone de Souza Silva Rocha¹ 
Instituto Federal Fluminense

Resumo: Em um momento no qual se discute bastante o lugar feminino na sociedade, este artigo pretende analisar o papel da mulher nas letras de Chico Buarque, caracterizadas por técnicas e construções do universo literário e impregnadas de reflexões sobre a sociedade e suas complexidades. O estudo busca entender as transformações nas representações femininas em suas canções e a sua relação com os diversos momentos ao longo da ditadura militar brasileira (1964-1985). Para isso, sem pretensão de esgotar a discussão, foram selecionadas algumas canções do autor a serem analisadas e interpretadas a partir da literatura relacionada ao tema, especialmente as obras de Marcos Napolitano, Ana Maria Clark Peres e Adélia Bezerra de Menezes. A partir da análise dos textos de algumas canções do compositor no período da ditadura, buscou-se, a partir da pesquisa bibliográfica e da análise de conteúdo, identificar a mudança do papel da mulher ao longo das décadas de 1960, 1970 e 1980.

Palavras-chave: Ditadura Militar; O Papel da Mulher; Chico Buarque de Hollanda.

Abstract: At a time when women's place in society is being discussed at length, this article aims to analyze the role of women in Chico Buarque's lyrics, characterized by techniques and constructions from the literary universe and imbued with reflections on society and its complexities. The study seeks to understand the transformations in the representations of women in his songs and their relationship with the various moments during the Brazilian military dictatorship (1964-1985). To this end, without intending to exhaust the discussion, some of the author's songs were selected to be analyzed and interpreted based on literature related to the theme, especially the works of Marcos Napolitano, Ana Maria Clark Peres and Adélia Bezerra de Menezes. Based on the analysis of the texts of some of the composer's songs during the dictatorship period, we sought, through bibliographic research and content analysis, to identify the change in the role of women throughout the 1960s, 1970s and 1980s. This document contains information on the preparation of the final version of a paper accepted for publication. Please carefully follow the instructions provided to ensure legibility and uniformity of accepted Papers.

Keywords: Military dictatorship; The role of women; Chico Buarque de Hollanda.

INTRODUÇÃO

Em um período de convulsões entre os movimentos sociais que visavam a defender os interesses dos grupos com representações minoritárias no poder, um estudo de como o feminino é representado nas letras de Chico Buarque de Hollanda, um dos maiores nomes da música brasileira, faz-se importante. O presente trabalho busca analisar a trajetória do papel da mulher no período ditatorial brasileiro, que compreende as décadas de 1960, de 1970 e de 1980. Trata-

¹ Mestre em educação profissional do Programa de Pós-graduação do Instituto Federal Fluminense. Brasil, Rio de Janeiro e Macaé. Integrante do Grupo de Estudos e Pesquisa em Juventudes e Educação (GEPEJE/CNPq/IFSul). Especialista em Literatura, Memória Cultural e Sociedade pelo Instituto Federal Fluminense. Graduada em História pela Universidade Salgado de Oliveira. Atuo como professora de história desde 2010 na SEEDUC/RJ. E-mail: si_cadoche@yahoo.com.br.

se de um momento histórico de grande opressão social, que contrasta com a conquista de direitos e liberdades alcançados pelas mulheres atualmente².

Percebe-se que o imaginário social relativo às mulheres ainda dialoga com antigas ideias de que elas nasceram para serem donas do lar. Nesse sentido, considerar-se-ão, para que se atinja o objetivo traçado, os diferentes discursos praticados ao longo do período da ditadura, quando surgiram os festivais de Música Popular Brasileira (MPB) e o movimento da Bossa Nova, e a composição da primeira canção do artista como marco temporal (década de 1960), escrita em um momento no qual o país vivia um período de repressão política, econômica, social e cultural. Isso porque a hipótese aqui levantada é a de que, possivelmente, ocorreram mudanças na representação da mulher nos registros do autor à medida que se passaram as décadas, ainda que na vigência da ditadura militar, já que fatos históricos como a sanção do estatuto da mulher casada, a criação do ano internacional da mulher, a sanção da Lei n.º 6.515/77 (lei do divórcio), a elaboração do conselho nacional dos direitos da mulher, entre outros, tudo isso pôs as mulheres em evidência e promoveu novas visões em relação a elas.³

BREVE CONTEXTO HISTÓRICO-SOCIAL DE COMPOSIÇÃO DAS CANÇÕES

Na década de 1960, a sociedade brasileira passava por inúmeras transformações nos campos, social, cultural e econômico, mas o imaginário social feminino ainda dialogava com ideias antigas “de que as mulheres nasceram para ser donas de casa, esposas e mães” (Giulani, 2008, p. 607). Também aparecem nesse cenário algumas participações minoritárias de mulheres que reivindicam direitos, contestam e participam de movimentos sociais, sendo que tais participações podem ser tomadas como um indício das rupturas iniciais com relação aos tradicionais papéis de gênero.

Esses rompimentos ocorreram com o “estereótipo da mulher estrita ao espaço privado e doméstico”, vivendo em função do marido e dos filhos (Ridenti, 1990, p. 114). Nesse contexto, no qual se pretendia, por meio da repressão, silenciar as vozes, como o próprio Chico cantava “afasta de mim esse cálice”, permanecia velado o grito de contestação das mulheres, clamando por autonomia e igualdade de direitos. A mudança no comportamento feminino se intensificou

² Liberdade sexual proporcionado pelo uso das pílulas anticoncepcionais, participação das mulheres no mercado de trabalho, presença atuante no espaço público, maior escolarização.

³ O ano internacional da mulher foi criado pela ONU em 1975, com objetivo de eliminar o preconceito contra mulher, já a Lei n.º 6.515/77 (Lei do divórcio) trazia em seu texto que a dissolução do casamento poderia ser feito por qualquer um dos cônjuges e em 1985 o conselho nacional dos direitos da mulher tinha como objetivos eliminar a discriminação contra mulher e assegurar a participação da mulher na política na economia e também na cultura de nosso país.

durante o período da ditadura militar a partir de movimentos feministas que começaram a abordar as questões de gênero, cuja ideia “recusou que a anatomia da mulher era o seu destino insistindo ao contrário, que os papéis alocados para as mulheres eram convenções sociais, não ditames biológicos” (Scott, 2012, p. 333).

Nos anos seguintes, sobretudo no período de 1968 a 1975, o país passou pelo que se costuma denominar como “os anos de chumbo” (Fausto, 2006, p. 265). Foi nesse ambiente de ditadura militar que as primeiras manifestações feministas ocorreram. Para Pinto (2010, p. 16), “o regime militar via com grande desconfiança qualquer manifestação feminista, por entendê-la como política e moralmente perigosa”. Apesar da censura imposta pelos militares, algumas obras que ressaltavam questões feministas foram publicadas nos Estados Unidos e na Europa, traduzidas e lidas no Brasil, além de outras publicadas por mulheres brasileiras.

Segundo Sarti (2004, p. 36), “embora influenciado pelas experiências europeia e norte-americana, o início do feminismo brasileiro dos anos de 1970 foi significativamente marcado pela contestação à ordem política instituída no país desde o golpe militar”.

Naquela época, o ato repressor tinha a intenção de “corrigir” excessos cometidos e potencialmente perigosos, por isso “havia uma preocupação com tudo o que transitava pelos meios de comunicação. Eram censurados livros, artigos de jornais, filmes, peças de teatro, letras de música, matérias de revistas, programas de televisão, emissões radiofônicas” (Ortiz, 2014, p. 117), atingindo indistintamente autores nacionais e estrangeiros. Muitos cantores foram alvo de repressão, como resalta Marcos Napolitano (2014), dentre eles Caetano Veloso, Gil, Geraldo Vandré e Chico Buarque de Hollanda.

Entre 1978 e 1980, “o processo de abertura política é consolidado, sendo suspensa a censura e decretada a anistia aos presos políticos” (Del Priore; Venâncio, 2010, p. 286). Nesse período, o movimento feminista ganha força, as mulheres começam a reivindicar o protagonismo na contestação do regime, uma vez que saíram dos bastidores da luta. Inicialmente forjados na classe média, esses movimentos foram se fortalecendo e foram aparecendo novos núcleos feministas em diversas partes do país, os quais reivindicavam diferentes pontos⁴ e tinham em comum um princípio de ganho de autonomia pelas mulheres. Dentre as reivindicações, a igualdade de gênero era pleiteada.

Gênero tem duas partes e diversos subconjuntos, que estão interrelacionados, mas devem ser analiticamente diferenciados. O núcleo da definição repousa numa conexão integral

⁴ Liberdade política, sexual e social, combate à violência doméstica, direito ao aborto, bem como maior acesso ao mercado de trabalho.

entre duas proposições: “(1) o gênero é um elemento constitutivo de relações sociais baseadas nas diferenças percebidas entre os sexos e (2) o gênero é uma forma primária de dar significado às relações de poder” (Scott, 2010, p. 86).

Com isso, é possível observar que, nas relações de gênero da sociedade patriarcal, os órgãos sexuais determinavam (e talvez ainda determinem) as funções sociais, atribuindo papéis distintos a homens e mulheres. Para a repressão, a mulher assumir um papel que era eminentemente masculino era considerado ato subversivo. Como realça Ana Maria Colling (2004), o fato de a mulher que “se meter” em atividades políticas poderia significar que “é uma à procura de homens”, já que os partidos políticos “são espaços de atuação masculina; ou, então, ela é homossexual, ocupando espaços masculinos”. Portanto, sempre um sujeito desviante dos padrões e dos lugares pré-determinados ao feminino.

PROCEDIMENTOS METODOLÓGICOS

Dessa forma, este trabalho estrutura-se como um artigo de análise, em conformidade com Lakatos e Marconi (2007), já que se pretende examinar os elementos constitutivos das canções selecionadas em relação com o todo, por meio da análise de conteúdo e da pesquisa bibliográfica. Foram selecionadas duas músicas para cada década do período ditatorial a partir do livro *Tantas Palavras*, de Chico Buarque (2006). São elas: Com açúcar e com afeto (1966), Carolina (1967), Bárbara (1972), Mambordel (1975), As Vitrines (1981) e Tango de Nancy (1985). Note-se que a escolha da música Com açúcar e com afeto se deu por pertencer ao primeiro disco e por abordar a temática da mulher; as demais foram escolhidas duas por década, contanto que retratassem a questão do feminino.

Dessa forma, dado o tamanho do corpus selecionado, não se pretende esgotar o assunto nem fechar as possibilidades de análise a respeito do tema, visto que, se fosse ampliada a amostra de canções, o resultado da pesquisa poderia apresentar nuances diversas sobre a representação do feminino na obra de Chico.

RESULTADOS

A música ocupa um lugar na sociedade brasileira. Ela “tem sido, ao menos em boa parte do século XX, a tradução dos nossos dilemas nacionais e veículos utópicos sociais” (Napolitano, 2016, p. 8). Pode-se acompanhar o que aconteceu no período da ditadura por meio das músicas. Ela, “além de ser um veículo para uma boa ideia (e a música como um todo), também ajuda pensar a sociedade e a história” (Napolitano, 2016, p. 11).

Como *corpus* deste trabalho, foram selecionadas músicas do compositor Chico Buarque de Hollanda, especialmente as que retratam o feminino, considerando as décadas de 1960, 1970 e 1980, respeitando o vínculo temático, sendo duas canções por década, quais sejam: *Com açúcar e com afeto* (1966), *Carolina* (1967), *Bárbara* (1972-73), *Mambordel* (1975), *As Vitrines* (1981), e *Tango de Nancy* (1985). Assim, acredita-se ser possível perceber, de forma inicial, a forma como a mulher era nas composições do artista com o passar das décadas.

A princípio, notam-se mudanças ocorridas nos papéis femininos, uma vez que é possível observar que, nas suas composições da década de 1960, a mulher está restrita ao espaço doméstico; já na década de 1970, há uma mescla entre mulheres do lar e autônomas; na década de 1980, por seu turno, não haverá mais, nas composições analisadas, letras que apresentam mulheres em seus espaços domésticos.

Com efeito, é possível observar que são variadas as figurações do comum nas canções de Chico, tais como: a gente sofrida, a mulher, a mulata, o pedreiro, entre outros⁵. Na verdade, Chico “dá voz àqueles que em geral não têm voz” (Meneses, 2001, p. 41), característica marcante do autor que é comprovada na citação de Meneses (2001, p. 45), segundo a qual, “em 1966, Chico lançou o primeiro LP [...] que fez para Nara gravar *Com açúcar e com afeto*”. Na obra, o compositor faz um retrato e uma crítica ao papel da mulher na sociedade daquela época.

Com açúcar, com afeto (1966)

Parte I

“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 se sustentar
Qual o quê
No caminho da oficina
Há um bar em cada esquina
Pra você comemorar
Sei lá o quê”
(Hollanda, 2006, p. 148).

⁵ Por exemplo: *Pedro Pedreiro* (1965), *Notícia de Jornal* (1975), *Construção* (1980), *Morena de Angola* (1980).

Nessa parte da canção, é possível observar que o homem é a única fonte de sustento da família, sendo a mulher uma participante indireta do universo do trabalho, que, na verdade, acaba compondo a sociedade nos moldes patriarcais através do marido. Dessa forma, retrata-se a submissão da mulher, presa ao espaço e às obrigações tradicionais do lar, com o intuito de agradar o marido a fim de que ele pare com a vida boêmia. Percebe-se uma sequência de frustrações da esposa, expressas no verso “qual quê!”, repetido sempre que há a negação daquilo que se esperava.

Esse homem boêmio, malandro, representado pelo personagem que deixa a esposa em casa a fim de viver a vida e os prazeres da rua e dos bares, é visto como o símbolo da vida carioca, sem encontrar seu equivalente no lado feminino. Desse modo, percebe-se que o espaço destinado à mulher é restrito – limitado pelas paredes de sua casa, enquanto que o marido tem o domínio da liberdade, simbolizado pelo espaço da rua. Dentro de um contexto machista, o homem deve sair para garantir o sustento de sua família, não mais que isso, enquanto a mulher deve esperá-lo e cumprir suas funções domésticas segundo o modelo patriarcal. Assim, enquanto a mulher fica em casa, o homem desfruta de boemia.

Parte 2

“Sei que alguém vai sentar junto
Você vai puxar assunto
Discutir futebol
E ficar olhando a saias
De quem vive pelas praias
Coloridas pelo sol
Vem a noite
Sei que alegre ma non troppo
Você vai querer cantar
Na caixinha um novo amigo
Vai bater um samba antigo”
(Hollanda, 2006, p. 148).

Na segunda estrofe, a mulher revela conhecimento do ambiente em que seu companheiro frequenta, bem como funcionam as coisas nesse ambiente. Isso demonstra que, embora não participe fisicamente desse contexto, ela não desconhece a verdade. Essa visão da realidade vivida por ele encaminha para a conclusão da história, ou do dia do malandro, na terceira estrofe.

Parte 3

“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 braços pra você”
(Hollanda, 2006, p. 148).

Nesta estrofe, observa-se que a mulher segue comentando as mentiras do marido, porém ela, de maneira submissa e sem questionar, vai preparar o prato do marido. É perceptível a resignação feminina no trecho “ainda quis me aborrecer”. E esse parece ser o retrato do papel feminino na década de 1960, no qual a mulher bem vista era aquela que restringia seu espaço ao ambiente familiar, cuidando do homem amado. Miguel e Rial (2016) destacam que, à época, havia alguns lazeres interditados às mulheres, que se preocupavam com o que se falaria sobre elas, no ambiente social ou familiar em que vivam. Assim, a mulher é descrita como acolhedora e sensível aos deslizes do marido, os quais são considerados “normais”, tanto que é ignorado e esquecido no momento em que ela (a mulher) abre os braços para o ele em sinal de perdão e recebe “com comida, e da forma trivial, o amado que retorna” (Peres, 2016, p. 2016).

Para Ana Maria Clark Peres (2016, p. 123), na clássica *Com açúcar e com afeto*, “os desvelos da mulher comum para com o seu amado incluem o doce”. A música, que na primeira parte inicia-se com o doce em “fiz seu doce predileto”, segue o fluxo da representação da mulher na segunda estrofe analisada, visto que, mais uma vez, ela ao marido serve algo de comer, como em “logo vou preparar seu prato”. Aliás, nas palavras de Meneses (2001, p. 89), “a alienação é uma palavra chave na análise do comportamento da mulher dessa época. Quanto a isso, pode-se acompanhar uma nítida evolução feminina na canção de Chico Buarque”.

Carolina (1967)

Nessa música, tal como em *Com açúcar e com afeto*, é possível observar uma mulher emocionalmente dependente do marido. Vide os versos da primeira estrofe:

Parte 1

“Carolina

Nos seus olhos fundos

Guarda tanta dor

A dor de todo esse mundo

Eu já lhe expliquei que não vai dar

Seu pranto não vai nada mudar

Eu já convidei para dançar

É hora, já sei, de aproveitar

Lá fora, amor

Uma rosa nasceu

Todo mundo sambou

Uma estrela caiu

Eu bem que mostrei sorrindo

Pela janela, ói que lindo

Mas Carolina não viu”

(Hollanda, 2006, p. 156).

A segunda estrofe aponta para um amor que Carolina manteve guardado e vivo, o que pode ser percebido em seus olhos, ainda que tal sentimento já não exista mais por parte do parceiro. Os versos da canção expõem, em sequência, uma tentativa do parceiro de fazer com que Carolina visse algo que, para ele, já estava claro: o fim de um amor difícil de ser explicado. O trecho “o tempo passou na janela, mas Carolina não viu” marca o fim do sentimento sem que ela tivesse reparado.

Além disso, na estrofe da música, ocorre a repetição dos versos “eu bem que mostrei a ela”, demonstrando uma mulher passiva diante de um homem como principal agente da relação, parceiro este que tenta deixá-la feliz, mostrando-lhe o que se passava. A repetição do verso, ao que parece, também aponta para a mulher como sensível e mantenedora do amor, como alguém cuja dificuldade de se desvincular de um sentimento é resultado de uma sensibilidade exacerbada, incapaz de perceber as várias pistas que a ela foram dadas.

Até o final da década de 1960, o compositor Chico Buarque pôde escrever suas canções livremente sem passar pelo crivo do Estado, motivo pelo qual as letras das duas músicas já analisadas foram compostas com certa liberdade. Porém, segundo Zappa (2000, p. 64), Chico, à época, ainda não havia sofrido muito com a ação da censura, que “só apareceu institucionalmente a partir do AI-5, em 1969”. Chico só foi tomar consciência de fato após seu retorno para Itália em 1970, quando precisou começar a enviar as letras de suas músicas para aprovação em Brasília.

Na década de 70, o compositor romperia com o discurso habitual sobre o feminino, mostrando outras formas, incluindo amores entre duas mulheres. Pode-se considerar, nesse

modelo, que Carolina seria a mulher da transição, aquela que começa a ganhar a liberdade, mas ainda não sabe o que fazer com ela. No período entre de 1969 a 1975, é possível observar, nas músicas (analisadas) de Chico, que as mulheres cantadas por ele, saíram da janela, deixando de ser observadoras passivas presas ao espaço do lar. Segundo Meneses (2001, p. 92), “a mulher sai do interior do lar, do recesso da casa, espaço a ela reservado pelos cânones convencionais de certa sociedade, e se projeta no espaço aberto”.

A próxima música analisada será *Bárbara*, que demonstra a ocorrência de uma progressiva gradação da atitude feminina.

Bárbara (1972-1973)

“Bárbara, Bárbara

Nunca é tarde, nunca é demais

Onde estou, onde estás

Meu amor, vem me buscar

O meu destino é caminhar assim

Desesperada e nua

Sabendo que no fim da noite serei tua

Deixa eu te proteger do mal, dos medos e da chuva

Cumulando de prazeres teu leito de viúva.

Vamos ceder enfim à tentação

Das nossas bocas cruas

E mergulhar no poço escuro de nós duas

Vamos viver agonizando uma paixão vadia

Maravilhosa e transbordante, como uma hemorragia”

(Hollanda, 2006, p. 203).

A música acima retrata duas mulheres que querem viver um relacionamento homoafetivo, o que pode ser verificado por meio da leitura dos cinco últimos versos. Como a temática homossexual era um tabu na década de 1970, a música foi censurada e pediu-se que o trecho “de nós duas” fosse alterado. De acordo com Meneses (2001, p. 80), isso ocorreu devido a uma “ruptura com o discurso habitual sobre a mulher”, que era vista, conforme já exposto anteriormente, de forma passiva, como receptáculo de amor e dona de casa. *Bárbara* foi composta na década de 1970, época que, de acordo com José Murilo de Carvalho (2012, p. 158), foram “os anos mais sombrios da história do país, do ponto de vista dos direitos civis e políticos”. Foi nesse período que Chico Buarque de Hollanda retornou do exílio voluntário e começou a fazer música com crítica social.

A música retrata uma temática bastante complexa para a época da ditadura militar. O amor entre duas mulheres não era fácil de ser abordado, devido à estrutura social da época. A relação entre duas mulheres ainda era um tabu. Segundo Carla Pinsky (2016, p. 31), tabu

porque “a família monógama e heterossexual [...] continua a ser o único modelo aceito pela igreja”. É possível observar, no trecho “Vamos viver agonizando uma paixão vadia”, que esse tipo de relacionamento era visto socialmente como algum tipo de perversão moral, colocado como sofrimento a quem o vivia. Para Pinsky (2016, p. 521), “a fórmula 'vadia' é mais corrente, provando que as mulheres, mesmo com maior possibilidade de escolhas eróticas e um individualismo acentuado, ainda têm que considerar os efeitos em sua reputação”. Paixão vadia, no contexto em que se apresenta, indica essa visão do “errado”, do que é típico de quem não merece respeito.

Mambordel (1975)

“O rei pediu quartel
Foi proclamada a república
Neste bordel
Eu vou virar artista
Ficar famosa, falar francês
Autografar com as unhas
Eu vou nas costas do meu freguês
Eu cobro meia entrada
Da estudantada que não tem vez
Aqui no meu teatro
Grupo de quatro paga por três
O rei pediu quartel...
Faço qualquer negócio
Passo recibo, aceito cartão
Faço facilitado, financiado
E sem correção
Ao povo nossas carícias
Ao povo nossas querências
Ao povo nossas delícias
E as nossas doenças...
O rei pediu quartel...”
(Hollanda, 2006, p. 221).

Em *Mambordel*, gravada em 1975, a mulher é retratada de forma independente e autônoma. No momento em que o “rei pediu quartel”, ou seja, a prostituta expulsa o dono do bordel, ela ganha sua independência e passa a ser dona de suas vontades, de seu corpo e do lucro que vier a obter com ele. Nessa canção, a mulher se coloca como grande artista do bordel, lugar onde ela ficará famosa entre seus clientes por meio da exibição de sua arte, deixando seu autógrafo “nas costas do freguês”. Tem-se aqui a colocação por parte de sua atividade como sendo uma arte, um evento cultural que deve ser apreciado por todos, o que ameniza o peso negativo da prática da prostituição e da autonomia da mulher, que ganha dinheiro por

meio da exploração de seu corpo.

Nesse sentido, pode-se fazer um paralelo entre a situação do rei que pede quartel e o período da distensão por que passava o Brasil na época. Nesses anos, o país experimentava um processo de promessa de redemocratização, proposto pelo presidente Geisel. Para Carvalho (2012, p. 158), iniciou-se pela tentativa de o Presidente liberalizar o sistema contra a forte oposição dos órgãos repressores. Ao fazer-se esse paralelo, pode-se considerar o Brasil como um prostíbulo; a liberdade da prostituta da música, reflexo da expectativa por que passava a sociedade brasileira à época. Desse modo, pode-se compreender a prostituta como símbolo de quem é forçado a fazer aquilo que não deseja por alguém que controla sua liberdade com “mão de ferro”.

E, após a libertação ocasionada pela queda do governante do bordel, começar-se-á a dar privilégios àqueles que não tinham espaço durante o governo opressor. Nesse período, o marido ia, gradualmente, perdendo o poder sobre a mulher, a quem passava a ser permitido tomar um pouco as “rédeas de sua vida”, trabalhando, por exemplo. Assim, na letra da canção, a mulher ganha papel de grande responsável por essa vitória, o que pode fazer referência aos movimentos de representação política feminina que ganhavam força durante os anos 70 neste país, “revelando insatisfação e o desejo de organizações de bairro, favela, dona de casa, negros, mães e mulheres contra a carestia, comissões de saúde” (Ridenti, 2014, p. 40).

As vitrines (1981)

Parte 1

“Eu te vejo sumir por ai
Te avisei que a cidade era um vão
- Dá tua mão
Não faz assim
Não vai lá não
Os letreiros a te colorir
Embaraçam a minha visão
Eu te vi suspirar de aflição
E sair da sessão, frouxa de rir
Já te vejo
Brincando, gostando de ser
Sua sombra a se multiplicar
Nos teus olhos também posso ver
As vitrines te vendo passar
Na galeria
Cada clarão
É como um dia depois de outro dia
Abrindo um salão
Passas em exposição
Passas sem ver teu vigia

Cantando a poesia
Que entornas no chão
(Hollanda, 2006, p. 325).

Essa autonomia angustia o homem, seu vigia, uma vez que a mulher ganha de fato o espaço extrafamiliar, passa a ser dona de sua vida. Esse homem, que tentou demovê-la dessa liberdade, protegendo-a do mundo, sente-se ameaçado ao ver que ela transita com tamanha segurança pelas vitrines, ou seja, pelo espaço em que ela poderia se exhibir, deixando de ser somente dele. Essa mulher que, inicialmente, era mera observadora do mundo, que se oferecia ao masculino, passa a ser aqui dona do seu caminho e de suas emoções.

Esse novo quadro pelo qual transitava a mulher nesse período só se construiu devido à necessidade de a mulher também assumir a posição de provedora do lar. O período de carestia pelo qual passou o Brasil no final dos anos de 1970 reduziu o poder aquisitivo da família, tornando premente que a mulher entrasse no mercado de trabalho. Essa nova mulher, que desempenha papel social, vive o mundo, colocando o homem como expectador de seus sucessos, após o período de libertação sexual, vivenciado ao longo dos anos de 1970.

Tango de Nancy (1985)

“Quem sou eu para falar de amor
Se o amor me consumiu até a espinha
Dos meus beijos que falar
Dos desejos de queimar
E dos beijos que apagaram os desejos que eu tinha
Quem sou eu para falar de amor
Se de tanto me entregar nunca fui minha
O amor jamais foi meu
O amor me conheceu
Se esfregou na minha vida
E me deixou assim
Homens, eu nem fiz a soma
De quantos rolaram no meu camarim
Bocas chegavam a Roma passando por mim
Ela de braços abertos
Fazendo promessas
Meus deuses, enfim!
Eles gozando depressa
E cheirando a gim
Eles querendo na hora
Por dentro, por fora Por cima e por trás
Juro por Deus, de pés juntos
Que nunca mais”
(Hollanda, 2006, p. 374).

Aqui se vê Nancy, uma prostituta refletindo sobre a relação que teve com seus incontáveis parceiros. Feita sob encomenda para a peça *O Corsário do Rei*, trata-se de uma canção que expressa toda a revolta triste de alguém que se vê forçada a satisfazer vários homens sem, no entanto, satisfazer-se a si mesma. É uma tomada de voz por uma mulher tida por objeto de prazer, destacando que também aquelas que se encontram nessa posição têm seus sentimentos usados e seus desejos frustrados pela vontade masculina.

Nesse sentido, Guilani (2008) afirma que teria ocorrido uma revisão da imagem da feminilidade ao longo dos anos 80, tendo-se difundido ideias de reafirmação do princípio de equidade entre os sexos, trazendo para o debate possibilidades de modificações nas organizações culturais e política. A partir desse cenário de mudança do papel social da mulher na sociedade, é que o compositor Chico irá cantar não mais as mulheres a partir de suas janelas, mas sim a partir da alternância entre a mulher que é submissa e aquelas que são independentes, donas de si.

Com o crescimento do comércio e setores de serviços, abriram-se novas vagas de trabalho para a mulher, como no setor bancário. Matos e Boreli (2016, p. 144) salientam que, em 1986, houve a criação da “Comissão da questão da mulher trabalhadora na CUT, que visava discutir as condições de trabalho, o cotidiano feminino e as práticas familiares”.

Assim, diferentemente das outras épocas, quando as mulheres eram criadas para serem esposas dedicadas e mães, agora seu principal alvo é sua realização profissional com ideais bem definidos e com mais autonomia para a tomada de decisão. Para Meneses (2001, p. 96), “não podemos afirmar que houve uma evolução linear da passagem feminina, ao longo da obra de Chico”, mas “poderíamos aqui falar que houve uma evolução em espiral, em que há uma expansão, e uma retomada de temas fulcrais”.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Após a reflexão sobre o papel da mulher na sociedade brasileira no decorrer da ditadura militar e a análise de algumas músicas de Chico Buarque de Hollanda, percebe-se que as conquistas sociais das mulheres se deram de forma gradual.

Na leitura das letras, nota-se essa evolução não de maneira linear, mas sim uma evolução na qual se intercalam, a partir da década de 70, mulheres mais autônomas e independentes com mulheres emocionalmente dependentes do marido. Autônomas por conta das possibilidades de inserção no mercado de trabalho, além de algumas mulheres se aliarem aos grupos de resistência em favor das chamadas lutas gerais (anistia, redemocratização, etc.).

O artista conseguiu também retratar a forma como as mulheres viviam na década de 60, apesar das conquistas e dos movimentos pelos direitos até então negados, bem como os avanços e retrocessos na década de 70, como a liberdade sexual e o avanço de autonomia, conforme retratado nas canções desse período, sem contar as mudanças da organização familiar na década de 80, de acordo com o que se viu na análise da canção *Tango de Nancy*.

Na década de 80 o conceito de gênero chega ao Brasil, esse conceito passou a circular entre os demais grupos de pesquisadores brasileiros, vindos dos contextos francês e americano, apoiado nos estudos da historiadora Jean Wallach Scott. Essas oscilações representam o quanto permeava na sociedade uma visão machista, além da pouca mudança quanto ao entendimento social de que a mulher foi criada para ser dona do lar, submissa ao marido. As músicas de Chico Buarque foram muito importantes no período da ditadura, já que era uma forma de o compositor expor suas ideias, muitas vezes atreladas a fatos sócio-históricos, atraindo de alguma forma as pessoas a partir da canção. Apesar de muitas delas terem sido modeladas pela censura, como é o caso de *Bárbara*, por se tratar de uma relação homoafetiva, o cantor e compositor trouxe à tona um tema que, para época, era visto como um tabu. E o é até hoje sob certos pontos de vista.

Portanto, é inegável que essas canções contribuíram e ainda contribuem para uma discussão mais ampla quanto ao papel da mulher na sociedade brasileira, naturalizada a divisão por gênero dos papéis da sociedade, na qual o homem ainda apresenta um lugar de prestígio e de superioridade em relação a ela. Chico retrata, através das letras de suas músicas, várias mulheres em diferentes momentos, mostrando seu modo de vida, sua concepção de família e seu papel social, muitas vezes pautado em uma visão patriarcal.

REFERÊNCIAS

CARVALHO, José Murilo de. **1939 - Cidadania no Brasil: o longo caminho**. 15. ed. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 2012.

COLLING, Ana Maria. As Mulheres e a Ditadura Militar no Brasil. **História em Revista**, v. 10, p. 1-10, 2004.

DEL PRIORE, Mary; VENÂNCIO, Renato. **Uma breve história do Brasil**. São Paulo: Planeta do Brasil, 2010.

FAUSTO, Boris. **História concisa do Brasil**. 2. ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2006.

GIULANI, Paola Cappelin. Os movimentos de trabalhadoras e a sociedade brasileira. In: PRIORE, Del Mary; BESSANEZI, Carla (Orgs.). **História das mulheres no Brasil**. 9. ed.

São Paulo. Contexto: 2008.

HOLLANDA, Chico Buarque de. **Tantas palavras**. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

MARCONI, Marina Andrade; LAKATOS, Eva Maria. **Metodologia Científica**. 4. ed. São Paulo: Atlas, 2004.

MATOS, Maria Izilda; BORELLI, Andrea. Espaço Feminino no Mercado Produtivo. *In*: PINSKY, Carla Bessanezi; PEDRO, Joana Maria (Orgs.). **Nova história das mulheres no Brasil**. São Paulo: Contexto, 2016.

MENESES, Adélia Bezerra de. **Figuras do feminino na canção de Chico Buarque**. 2. ed. São Paulo: Ateliê Editorial, 2001.

MIGUEL, Raquel de Barros; RIAL, Carmen. Programa de mulher. *In*: NAPOLITANO, Marcos. **1964: História do regime militar brasileiro**. São Paulo: Contexto, 2014.

NAPOLITANO, Marcos. **1964: História do regime militar brasileiro**. São Paulo: Contexto, 2014.

NAPOLITANO, Marcos. **História & música**. Belo Horizonte: Autêntica, 2016.

ORTIZ, Renato. Revisitando o tempo dos militares. *In*: REIS, Daniel Aarão; RIDENTI, Marcelo; MOTTA, Rodrigo Patto Sá (Orgs.). **A ditadura que mudou o Brasil: 50 anos do golpe de 1964**. Rio de Janeiro: Zahar, 2014.

PERES, Ana Maria Clark. **Chico Buarque: recortes e passagens**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2016.

PINSKY, Carla Bessanezi; PEDRO, Joana Maria (Orgs.). **Nova história das mulheres no Brasil**. São Paulo: Contexto, 2016.

PINTO, Célia Regina Jardim. Feminismo, História e Poder. **Revista de Sociologia e Política**, v. 18, n. 36, p. 15-23, jun. 2010.

RIDENTI, Marcelo Siqueira. As mulheres na política brasileira: anos de chumbo. **Tempo Social**, São Paulo, v. 2, n. 2, p. 113-128, 1990.

SARTI, Cynthia Andersen. **O feminismo brasileiro desde os anos 1970**: revisitando uma trajetória. São Paulo: Universidade Federal de São Paulo, 2004.

SCOTT, Joan Wallach. Os usos e abusos do gênero. **Projeto História**, São Paulo, n. 45, p. 327-351, dez. 2012.

ZAPPA, Regina. **Chico Buarque para todos**. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2000.