

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL  
INSTITUTO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS  
DEPARTAMENTO DE HISTÓRIA

MARCELO DANTAS DE OLIVEIRA

**AS CANÇÕES DE CHICO BUARQUE DE HOLLANDA E AS  
CONSTRUÇÕES DO MASCULINO E DO FEMININO NO BRASIL DA  
DÉCADA DE 1970**

PORTO ALEGRE  
2011

MARCELO DANTAS DE OLIVEIRA

**AS CANÇÕES DE CHICO BUARQUE DE HOLLANDA E AS CONSTRUÇÕES  
DO MASCULINO E DO FEMININO NO BRASIL DA DÉCADA DE 1970**

Trabalho de conclusão de curso de graduação apresentado junto ao Departamento de História da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, como requisito parcial para a obtenção do grau de licenciado em História.

Orientador: Prof. Esp. Adolar Koch

Porto Alegre  
2011

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL**

Reitor: Prof. Dr. Carlos Alexandre Netto

Vice Reitor: Prof. Dr. Rui Vicente Oppermann

**INSTITUTO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS**

Diretor: Prof. Dr. Temístocles Cezar

Vice-diretora: Prof<sup>ª</sup>. Dr<sup>ª</sup>. Silvia Altmann

**DEPARTAMENTO DE HISTÓRIA**

Chefe: Prof. Eduardo Neuman

Vice-chefe: Prof. Anderson Zalewski Vargas

**COMISSÃO DE GRADUAÇÃO DE HISTÓRIA**

Coordenador: Prof. Luiz Dario Teixeira Ribeiro

CIP. Brasil. Dados Internacionais de Catalogação na Publicação

O48c Oliveira, Marcelo Dantas de

As canções de Chico Buarque de Hollanda e a construção do masculino e do feminino no Brasil da década de 1970 / Marcelo Dantas de Oliveira – 2011.

59 f. ; 30cm.

Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação) - Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Departamento de História. Curso de História, 2011.

Orientador: Prof. Esp. Adolar Koch.

1. Música popular brasileira 2. Chico Buarque de Hollanda 3. Gênero  
I. Koch, Adolar II. Título.

CDU 78.03

**Departamento de História**

Av. Bento Gonçalves, 9500 / Campus do Vale

Instituto de Filosofia e Ciências Humanas – Prédio A1 – Sala 116

Porto Alegre/RS

Tel: (51) 3308.6625

E-mail: deptoHis@ufrgs.br

**Marcelo Dantas de Oliveira**

**AS CANÇÕES DE CHICO BUARQUE DE HOLLANDA E AS CONSTRUÇÕES  
DO MASCULINO E DO FEMININO NO BRASIL DA DÉCADA DE 1970**

Monografia apresentada como requisito parcial para a obtenção do título de  
Licenciado em História, do Departamento de História da  
Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

**BANCA EXAMINADORA**

---

Prof. Esp. Adolar Koch

---

Profa. Dra. Maria Luiza Filippozzi Martini

---

Prof. Dr. Vanderlei Machado

*Apuestos galanes la cortejan  
Y aquellos que la han conseguido  
Con el paso del tiempo la dejan  
Y ella llorando, escoge el olvido.*

**El cantar de la Luna Oscura – Mägo de Oz**

## AGRADECIMENTOS

Meus agradecimentos se estendem a todos aqueles que cruzaram minha vida e, para mim, fizeram diferença significativa. Listo alguns deles.

Ao Daniel Coelho e família (muito jogamos *videogame*, música e *Dragon Ball* nos tempos do Santa Fé), Samuel Dario e família (muita guitarra e tentativas de deixar o cabelo crescer), Daniel Moser e família (muito jogamos *RPG*, filmes de madrugada, jogos e bebida), Daniel Borda e família (muito *RPG*, bebida, filmes, jogos e “flertes”), Bruna Delgado (muito RU e bobagem na hora do almoço). Vocês me aturam, dão risada das minhas piadas, brigam, ficam bêbados, racham a conta da cerveja com batata frita, criticam meu “jeito lenhador de ser” e ainda continuam ao meu lado.

Ao Perez *Sensei* e à Dona Maria Olímpia, grandes amigos e figuras alegres que muito me ensinam sobre a vida e carinho demais por eles eu nutro. *Arigatougozaimasu* a todos aqueles que alguma vez puseram os pés no *dojo* da Filial Cristo Redentor e sofreram com socos, chutes, torções e quedas: Cadinho, Gustavo, Rodrigo Garcia, Rodrigo Hennies, Renan, Rafael, Joni, Jones, Márcio, Eduardo, Paulo, Marcus, Joel, Walter.

Aos meus amados amigos e ex-colegas do Departamento do Teleatendimento da CEEE-D (saudades de vocês, mas não do trabalho), em especial: Roberto Litel, Luciano, Leandro, Débora, Liége, Andressa, Cacau, Milena, Cristiana, Ana (e seus sanduíches), Bruno, César, Celsão (altas conversas sobre educação e ciência), Cristiano, Vinícius, Pâmela, Daniela Barcellos, Carol, Leonardo (um dos poucos que ouve Mago de Oz), Rodrigo, Wilson, Dimiters, Fernanda Lemos, Fernanda Gonzaga, Luísa. À galera da noite que me fez jogar *WOW*: Alexandre, Ricardo e Natália, Marcelo, Pedro, Pastório. A todos vocês, meu obrigado pelo carinho, companheirismo, apelidos inúmeros e cervejadas na Rodoviária.

Aos meus colegas desta Universidade, que passaram pelos mesmos sufocos, muito conversaram no almoço, se vestiram de prenda e encenaram Lisístrata, fizeram resumos para as provas (e passavam tudo por *e-mail*), em especial Ricardo, Jonathan, Renata (*salut*, Renatá!), Raquel Endres, Caroline (muitas conversas, choros e risos sobre gênero), Débora Paixão, Ernani, Justino, Juliano, Luciano, Davi, Ivan, Tiego, André e todos aqueles que comemorarão após a entrega das monografias.

Meus agradecimentos àqueles que possibilitaram a produção deste material, em especial ao meu orientador Adolar Koch (obrigado pelas conversas, livros e discussões sobre

a pesquisa), ao Benito Schmidt (que me ajudou com o projeto deste trabalho e com os textos sobre estudos de gênero), ao professor Fernando Seffner (que me ajudou com textos sobre gênero e masculinidade). Agradecimento ao Colégio de Aplicação, onde fui monitor da disciplina de História e pude ser chamado de “sor” pela primeira vez, e aos professores como Antonio Carlos Castrogiovanni, Tadeu Bisognin (que muito me chamou de “o huno”), Cláudia Campos e Dora Lagrotta (minhas professoras que me orientaram nos estágios), Evandro, Diamar, João, Natália, Leonardo. Agradecimento especial ao professor Vanderlei Machado, meu grande e querido amigo – com quem pude participar como bolsista voluntário na pesquisa *A história das mulheres que os livros didáticos não contam: as lutas femininas contra a ditadura militar no Brasil* - e que muito me ensina dentro e fora da sala de aula e, assim como os outros do colégio, me fez sentir vontade de ser professor.

Aos meus familiares, que estão sempre ao meu lado, na alegria e na tristeza, e me conhecem desde o dia em que nasci, em especial: Tia Dina, tio Ezaú, tia Márcia, Pâmela, Paloma, tia Lourdes, Alemão, Lucas, Beto, Liane e Belinha.

Agradecimentos especiais ao Murilo Dantas de Oliveira (meu irmão) e Francisca Dantas de Oliveira (minha mãe) por todos os anos vividos e aprendidos, da manhã à noite, comendo calzone e assando pão-de-queijo, brincando com a Ika (nossa cachorra), vendo televisão, rindo e chorando com tudo o que a vida nos oferece. Desejo a vocês muita alegria, paz e o melhor que o mundo tem a lhes oferecer.

E ao meu pai, que, infelizmente, me viu entrando nesta Universidade, porém não me vê saindo dela com o diploma. Ao homem que me muitas vezes me disse para usar camisa (e hoje eu uso), meu mais sincero, doloroso e saudoso obrigado. Dedico o meu título de professor de História a ti.

## RESUMO

Este trabalho está inserido nos estudos de gênero e buscou perceber como as construções sobre o feminino e o masculino, presentes nas canções de Chico Buarque de Hollanda, se referem às relações de gênero vigentes na década de 1970. Para isso, foram analisadas obras que permitissem perceber a constituição dos padrões dos sexos neste período, verificando valores sociais já estabelecidos que se confrontam com as ideias amadurecidas a partir da década de 1960, mas fortalecidas na década de 1970. Com as canções do artista, buscou-se averiguar suas concepções sobre os sexos neste período. O compositor é destacado pelas suas canções que tratam sobre as figuras femininas, todavia há poucos trabalhos que abordam questões diversas. Por meio das fontes selecionadas deste período, foram abordados três temas: a esfera pública, a esfera privada e homossexualidade.

**PALAVRAS-CHAVE:** Música Popular Brasileira. Chico Buarque de Hollanda. Masculino. Feminino. Gênero.

## SUMÁRIO

<b>1. INTRODUÇÃO .....</b>	<b>10</b>
<b>2. UM DISCO JÁ GRAVADO: CONTEXTUALIZAÇÃO.....</b>	<b>20</b>
<b>2.1. A MÚSICA POPULAR BRASILEIRA E CHICO BUARQUE DE HOLLANDA...20</b>	
<b>2.2. A SOCIEDADE BRASILEIRA E AS RELAÇÕES DE GÊNERO.....</b>	<b>23</b>
<b>3. GRAVANDO UM NOVO DISCO: AS CANÇÕES DE CHICO BUARQUE E AS RELAÇÕES DE GÊNERO NA DÉCADA DE 1970.....</b>	<b>30</b>
<b>3.1. CHAME O LADRÃO, O BRAVO GUERREIRO, O ANJO .....</b>	<b>30</b>
<b>3.2 OLHARES DO COTIDIANO .....</b>	<b>36</b>
<b>3.3 BÁRBARAS E GENIS .....</b>	<b>40</b>
<b>4. CONSIDERAÇÕES FINAIS.....</b>	<b>46</b>
<b>5. APÊNDICE .....</b>	<b>50</b>
<b>6. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS .....</b>	<b>57</b>

## 1. INTRODUÇÃO

Esta pesquisa almejou verificar de que maneira as construções sobre o feminino e o masculino, presentes nas canções de Chico Buarque do período da década de 1970, se referem às relações de gênero dominantes na época apontada. Esta década foi escolhida devido aos movimentos sociopolíticos e às discussões sobre os padrões vigentes de gênero que se intensificaram neste período no Brasil.

Estas discussões ocorreram graças ao movimento feminista, que já existia desde o fim do século XIX, mas ressurgiu na década de 1960, período de ações contestatórias, a exemplo do movimento estudantil da França e o movimento hippie nos Estados Unidos da América. Reivindicando a inserção de assuntos da esfera privada dentro da esfera política, as feministas desejavam a ruptura da dicotomia entre o público (que diz respeito ao Estado, à economia e instituições públicas) e o privado (a vida doméstica, familiar e sexual, totalmente oposto à política)<sup>1</sup>. Isso chama a atenção para a opressão sofrida pelas mulheres e, na década de 1970, se realça a discussão sobre seu papel na sociedade, desejando reintegrá-las e restituir sua história<sup>2</sup>, contestando a submissão feminina em relação à dominação masculina, a fim de acabar com a relação de poder, construída a partir de sistemas culturais e sociais, entre os sexos e a opressão por ela gerada.

No Brasil, a década de 1970 também é caracterizada pela forte repressão do regime militar e também pela influência da contracultura. As discussões se intensificam, as mulheres desejam também a participação nas questões políticas do período, mudanças sociais em relação ao gênero como a discussão sobre as novas configurações afetivas entre os sexos<sup>3</sup>, a instituição do divórcio, retirando o peso da Igreja do casamento, amenizando a opressão feminina. Um dos motivos para as reivindicações seria o engajamento na resistência contra a ditadura militar, participando da luta armada, porém a maioria destas mulheres – pertencente a movimentos estudantis, à nova esquerda e a grupos organizados pela Igreja Católica – vivenciaram a discriminação, com o domínio masculino dentro da política, com a Igreja progressista e com o Estado de bases patriarcais, capitalistas e racistas<sup>4</sup>. Isso permitiu uma

---

<sup>1</sup> COSTA, Ana Alice Alcantara. *O movimento feminista no Brasil: dinâmicas de uma intervenção política*. IN: Niterói: Revista Gênero, v. 5, n. 2, p. 9-35. 2005. p. 10.

<sup>2</sup> MATOS, Maria Izilda S. de. *Estudos de gênero: percursos e possibilidades na historiografia contemporânea*. IN: Cadernos Pagu. n. 11, p. 67-75. 1998. p. 68.

<sup>3</sup> ALMEIDA, Marlise Míriam de Matos. *Dimensões da masculinidade no Brasil*. IN: Niterói. v. 1. n. 1. p. 29-40. 2º sem. 2000. p. 30.

<sup>4</sup> ÁLVAREZ, 1990 *apud* MATOS, 1998. op. cit. p. 14.

modificação no seu projeto social, promovendo ampla reforma que abarcasse os direitos da mulher e formas organizacionais que favorecessem a participação de setores populares<sup>5</sup>.

Há uma movimentação contínua em relação ao tema, que toma grandes proporções por volta de 1975, com o Ano Internacional da Mulher (promovido pela Organização das Nações Unidas), provocando “uma onda mundial contra os poderes e privilégios especiais de pais e maridos, com as primeiras rupturas vindas da Europa Ocidental e da América do Norte, mas sem deixar nenhuma parte do planeta intocada”.<sup>6</sup> Baseadas nesses eventos, várias atividades públicas foram realizadas em cidades como São Paulo, Rio de Janeiro e Belo Horizonte. Tais encontros favoreceram a organização feminina, sendo um dos caminhos que viabilizou a criação de grupos locais de estudo e reflexão sobre o tema, cujos resultados foram publicados em seus jornais, como foi o caso do jornal *Brasil Mulher* (de 1975) e *Nós Mulheres* (de 1976). Porém também houve repercussão dentro dos bairros, através das associações dos moradores e dos clubes de mães, trazendo à discussão alguns temas como o trabalho doméstico. O feminismo também chegou à televisão, gerando reformas nos programas femininos, que traziam – além dos temas existentes (culinária, moda, família) – assuntos como sexualidade, anticoncepção (utilizada desde a década de 1960 no Brasil) e a violência doméstica<sup>7</sup>.

Houve, também, como indícios dessa organização, mudanças no casamento civil a partir de 1977, com a instituição do divórcio, que permitia a total separação dos casados, permitindo aos divorciados a nova contração de matrimônio. São mudanças que fomentam novas configurações do espaço familiar<sup>8</sup>, abrindo espaço às brasileiras para lutar contra a opressão masculina. Todavia, o movimento feminista primava pela reforma social que permitisse o rompimento da relação entre público e privado, abordando outras concepções sobre os sexos. Temas não somente pertencentes ao aspecto feminino serão abordados como a prostituição, o homossexualismo, as famílias (sem pais, sem mães, sem filhos, etc.), educação, mercado de trabalho, entre outros.

É, portanto, uma década importante para o resgate das construções dos sexos e seus questionamentos no Brasil. Chico Buarque, por sua vez, trata – nos anos de 1970 – de temas vigentes da discussão, como as participações de homens e mulheres no cenário político, diversas figurações dos sexos, suas transgressões (como a homossexualidade, prostituição,

---

<sup>5</sup> MOLYNEUX, 2003, *apud* MATOS, 1998. *op. cit.* p. 14.

<sup>6</sup> THEBORN, 2006 *apud* ALVES, José Eustáquio Diniz; CORRÊA, Sônia. *Igualdade e desigualdade de gênero no Brasil: um panorama preliminar, 15 anos depois do Cairo*. Seminário Brasil. 2009. p. 125.

<sup>7</sup> COSTA. *op. cit.* p. 15.

<sup>8</sup> BERQUÓ, Elza. *Arranjos familiares no Brasil: uma visão demográfica*. IN: História da vida privada no Brasil: contrastes da intimidade contemporânea. SP: Companhia das Letras. 2007.

rebelia em relação aos costumes vigentes), etc. São pontos de vista expressos em canções veiculadas em álbuns, peças teatrais, revistas e jornais sobre esse período de luta feminista. Será a partir de suas canções no decorrer deste decênio que o trabalho irá se desenvolver, lembrando que, por causa da vasta quantidade de material musical do artista, não seria possível abarcar todas as possibilidades interpretativas nesta pesquisa. O que me proponho é fazer um exercício de reflexão e interpretação sobre estas fontes, a partir do conceito de gênero, visando à análise da construção do masculino e feminino em suas canções.

## JUSTIFICATIVA

Chico Buarque é conhecido por ter um amplo repertório sobre o feminino, ao assumir o papel da mulher e expressar suas ideias nas canções. Todavia não é de se esquecer de que os sexos são construções mútuas – inclusive suas relações de poder – em que pese muitas vezes ser valorizada apenas a concepção do feminino do artista. Este trabalho, portanto, verifica as construções do masculino e do feminino nas canções do artista durante este período de intensificação de contestação dos padrões vigentes de gênero.

Sobre o cantor e compositor, fiz uso do livro de Wagner Homem, intitulado *História de canções: Chico Buarque*<sup>9</sup>, que comenta sobre sua vida como músico e militante contra a ditadura militar, possibilitando interpretações sobre a construção das canções para este trabalho como *Angélica*, *Acorda Amor*, *Mulheres de Atenas*, etc. Sobre suas canções, Chico Buarque mereceu inúmeros trabalhos sobre seu eu-feminino, bastante explorado pela Janaína Rufino em sua dissertação *As mulheres de Chico Buarque: análise da complexidade discursiva de canções produzidas no período da ditadura militar*<sup>10</sup>. Nesta mesma ordem, Fontes escreve *Sem Fantasia: masculino-feminino em Chico Buarque*, abordando, desde o início de sua carreira, a presença das mulheres e suas questões em suas canções.

Chico Buarque estava enquadrado como um artista da MPB (Música Popular Brasileira). Para compreendê-la, há o trabalho de Marcos Napolitano, *A música popular brasileira (MPB) dos anos 70: resistência política e consumo cultural*<sup>11</sup>, que trata sobre suas

---

<sup>9</sup> HOMEM, Wagner. *Histórias de canções: Chico Buarque*. SP: Leya. 2009.

<sup>10</sup> RUFINO, Janaína de Assis. *As mulheres de Chico Buarque: análise da complexidade discursiva de canções produzidas no período da ditadura militar*. Dissertação ao Programa de Pós-Graduação em Estudo Linguísticos da Universidade Federal de Minas Gerais. 2006.

<sup>11</sup> NAPOLITANO, Marcos. *A música popular brasileira (MPB) dos anos 70: resistência política e consumo cultural*. Atlas del IV Congreso Latinoamericano de la asociación Internacional para el Estudio de la Música Popular. Cidade do México, 2002.

músicas de protesto. No mesmo tema, Eduardo Vicente escreveu *Segmentação e consumo: a produção fonográfica brasileira – 1965/1999*<sup>12</sup> e Morelli escreveu *O campo da MPB e o mercado moderno de música no Brasil: do nacional-popular à segmentação contemporânea*<sup>13</sup>, que apontam qual era o público da MPB naquele momento e como ela se inseria no mercado fonográfico.

As canções, objetos de estudo deste trabalho, propagam discursos dessa relação dominante de gênero. Susana Barbosa, em *Nem ‘umas’ nem ‘outras’, todas... – a representação da mulher na MPB na década de 1970*<sup>14</sup>, aponta possíveis representações neste período e explica que as visões do feminino, expostas nas composições, são geralmente de autoria masculina, não havendo participação das mulheres para falar sobre elas mesmas, o que gera uma concepção masculina do que é ideal ao feminino, ao contrário de figuração propriamente feminina sobre si. Maria Izilda de Matos escreveu *Discutindo masculinidade e subjetividade nos embalos do samba-canção*<sup>15</sup>, que trata sobre a constituição do perfil masculino hegemônico das décadas de 1940 e 1950, favorecendo a compreensão de traços mais marcantes nos homens que, pelo menos, estão presentes até a década de 1970.

Para também perceber as construções dos sexos que são discutidas na década de 1970, há a tese de Raquel Miguel, intitulada *A revista Capricho como um lugar de memória (décadas de 1950 a 1960)*<sup>16</sup>. Neste trabalho, poderei verificar formas de manutenção das mulheres no espaço privado e sua relação com o masculino, bem como – através das falas de suas entrevistadas – a sexualidade feminina e seus cuidados com o corpo (por exemplo, em *Ai, Se Eles Me Pegam Agora*, Chico Buarque canta sobre a moça de família e seu temor de que seja encontrada pelos pais ao estar com seu corpo destapado, apontando o ocultamento dos corpos e o desacato a esta imposição social) tendo forte veiculação nos meios de comunicação, não tratando somente das revistas, mas das propagandas publicitárias, novelas, filmes, famosos e famosas, reportagens e cartas do público.

---

<sup>12</sup> VICENTE, Eduardo. *Segmentação e consumo: a produção fonográfica brasileira – 1965/1999*. IN: *ArtCultura: Revista de História, Cultura e Arte*. v.10, n.17. p. 103-121, jan./jun. 2008.

<sup>13</sup> MORELLI, Rita de Cássia Lahoz. *O campo da MPB e o mercado moderno de música no Brasil: do nacional-popular à segmentação contemporânea*. *ArtCultura: Revista de História, Cultura e Arte*. Uberlândia, v.10, n.17. p.87-101, jan./jun. 2008.

<sup>14</sup> BARBOSA, Susana Claudino. *Nem “umas” nem “outras”, todas... – a representação da mulher na MPB na década de 1970*. *Linhas: revista do programa de pós-graduação em educação da UDESC, Florianópolis*, v.5, n.1, p. 155-170, 2004.

<sup>15</sup> MATOS, Maria Izilda Santos de. *Discutindo masculinidade e subjetividade nos embalos do samba-canção*. *Gênero: revista da Universidade Federal Fluminense, Niterói*, v. 2, n.1, p. 73-86, 2001.

<sup>16</sup> MIGUEL, Raquel de Barros Pinto. *A revista Capricho como um lugar de memória (décadas de 1950 a 1960)*. Tese de doutorado da Universidade Federal de Santa Catarina, Centro de Filosofia e Ciências Humanas. Programa de Pós-Graduação Interdisciplinar em Ciências Humanas. 2009.

No mesmo caminho, Caroline Baseggio escreveu *O como e o quando do sexo: comportamento sexual adequado às mulheres na seção de reportagens da revista Cláudia na primeira metade da década de 1960*<sup>17</sup>. Com esta pesquisa, poderei perceber as relações de poder, expressas através do gênero, no âmbito do sexo e sexualidade de homens e mulheres daquela época. Há, também, o livro Figueiredo, *A liberdade é uma calça velha azul e desbotada: publicidade, cultura de Consumo e Comportamento Político no Brasil (1954-1964)*<sup>18</sup>. Seu trabalho indica as relações sociais e familiares através das propagandas publicitárias de periódicos.

Para verificar as relações de gênero vigentes no espaço político, e também familiar, no período, usarei o livro de Ana Maria Colling, chamado *A resistência da mulher à ditadura militar no Brasil*<sup>19</sup>. Este trabalho possibilita averiguar as mulheres militantes enquanto presas políticas, esposas, mães, filhas e colegas dos homens do grupo político ao qual pertenciam, representações muito presentes nas canções do artista, no decênio de 1970, como *Angélica*.

Esses trabalhos permitem compreender configurações de gênero vigentes com as quais Chico Buarque dialogava no período através de suas canções, permitindo verificar rupturas e permanências em seu discurso. Mas, como foi exposto, não podemos perceber o masculino sem olhar para o feminino, e vice-versa. Os sexos são construídos conjuntamente dentro de uma sociedade e, apesar da necessidade da construção da História das mulheres e discussão sobre suas questões, também é importante verificar a construção do masculino não apenas sob a ótica das questões do feminino. Os trabalhos sobre as obras de Chico Buarque de Hollanda dificilmente apontam marcas sobre masculinidade, enquanto o artista trata de temas como homossexualismo, política, família, trabalho. São temas presentes na sua obra e que podem participar da construção sobre o masculino, assim como suas canções também tratam sobre a construção sobre o feminino.

É a partir disto que este trabalho se justifica: na construção do masculino e feminino na obra de Chico Buarque. A década de 1970, portanto, é o período de contestação das relações de gênero no Brasil. Pretende-se, então, verificar de que maneira as construções do

---

<sup>17</sup> BASEGGIO, Caroline Acco. *O como e o quando do sexo: comportamento sexual adequado às mulheres na seção de reportagens da revista Claudia na primeira metade da década de 1960*. Trabalho de Conclusão de Curso em Licenciatura em História apresentado ao Departamento de História da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. 2009.

<sup>18</sup> FIGUEIREDO, Ana Cristina Camargo Moraes. “A liberdade é uma calça velha azul e desbotada”: *Publicidade, cultura de Consumo e Comportamento Político no Brasil (1954-1964)*. SP: Hucitec, 1998.

<sup>19</sup> COLLING, Ana Maria. *A resistência da mulher à ditadura militar no Brasil*. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos. 1997.

masculino e do feminino presentes em suas obras durante este período dialogam com as relações de gênero dominantes.

## REFERENCIAIS TEÓRICO-METODOLÓGICOS

Este trabalho está inserido nos estudos de gênero. Trata-se de um conceito que não se atém apenas aos estudos dos sexos enquanto conjuntos de características anatômicas, mas também construções comportamentais culturais e sociais. Na definição de Scott, “o gênero é um elemento constitutivo de relações sociais fundadas sobre as diferenças percebidas entre os sexos, e o gênero é um primeiro modo de dar significado às relações de poder”<sup>20</sup>, sendo, pois, um meio pelo qual o poder se articula.

Para este trabalho, fiz uso dos quatro elementos operáveis segundo as reflexões sobre gênero de Scott<sup>21</sup>, para coletar, nas canções, dados que permitam verificar as relações de poder: símbolos culturalmente disponíveis que possuem representações simbólicas (como, por exemplo, as atenienses em *Mulheres de Atenas*, que representam as mulheres submissas e distantes da política do momento); os conceitos normativos que possibilitam as interpretações do sentido dos símbolos, expressos em doutrinas religiosas, científicas, educativas, políticas, jurídicas, tendo sempre uma posição binária (masculino e feminino) para constituir um sentido; a análise de gênero, ao perceber aquilo que mantém a posição binária de representação de gênero, inclui uma noção de política, assim como referências a instituições e organização social; e a forma como a identidade de gênero é construída, situando historicamente as atividades, organizações e representações sociais.

A construção dos sexos possui uma complementaridade com o “oposto”: as características do homem o definem como tal, sendo o contrário daquilo que se consideram características femininas. Portanto uma configuração depende da outra para existir, mas suas diferenças permitem possibilidades de uso das formas de poder possíveis, pois são a partir delas que o poder – dominação e subordinação por meio de um discurso – se constituem. Isso significa que as canções de Chico Buarque se referem, ao mesmo tempo, a homens e mulheres. Em *Mulheres de Atenas*, os homens e mulheres são apresentados como detentores de características bastante distintas, que fazem oposição entre dominador e dominado. Sob a

---

<sup>20</sup> SCOTT, Joan. *Gênero: uma categoria útil de análise histórica*. IN: Educação & realidade. v. 20, n. 2. p. 71-99. jul/dez 1995. p. 14.

<sup>21</sup> Idem. p. 14

mesma ótica da oposição, em *Cotidiano*, o artista canta sobre o marido que é acordado pela sua esposa, sempre às seis horas da manhã, vai trabalhar e se angustia com o corriqueiro e imutável dia-a-dia, enquanto a esposa vive seu dia na expectativa da volta do seu amado.

Também abordarei, neste trabalho, o conceito de masculinidade, que consiste em “uma configuração de prática em torno da posição dos homens na estrutura das relações de gênero.”<sup>22</sup> Assim como as mulheres, devemos também tratar a masculinidade no plural. Para Connell, “diferentes masculinidades podem ser produzidas no mesmo contexto social; as relações de gênero incluem relações entre homens, relações de dominação, marginalização e cumplicidade”. Isso permite a percepção de diferentes masculinidades nas composições de Chico Buarque: há homens viris (como os atenienses), os homossexuais (como a Geni).

Se há várias masculinidades, então há uma matriz para elas. Para esse raciocínio, Connell formula o conceito de masculinidade hegemônica, explicando que há um modelo masculino ideal que exerce poder de domínio sobre homens e mulheres. A masculinidade hegemônica é produzida juntamente e em relação a outras masculinidades (subordinadas e vindas de grupos diversos), assim como instituições e forças culturais<sup>23</sup>. Suas formações são, assim como suas fontes de construção, modificadas com o passar do tempo. O que não se pode esquecer, então, é que pode haver apropriações de valores pertencentes aos sexos opostos (como a Geni de *Geni e o Zepelim*), o que pode interferir na relação binária entre os sexos e produzir novas figurações que possibilitam ser interpretadas como transgressão para muitos grupos na sociedade:

De um lado, o feminino é a grande ameaça à heterossexualidade do homem; cada época define a categoria do risco, mas o feminino é sempre a ameaça ao homem. Por outro, a masculinidade é interdita à mulher, pois a mulher no lugar do homem é o ‘mundo às avessas’, a ordem corrompida, a natureza ultrajada. Portanto, homens homossexuais rebaixam seu sexo escolhendo estar abaixo de outros homens; e as mulheres lésbicas, por sua vez, usurpam um poder que não lhes pertence, e ao qual sequer podem usar, já que são desprovidas dos meios da consumação da masculinidade<sup>24</sup>.

Esses valores, por se modificarem de acordo com o passar do tempo, podem ser reavaliados ou incorporados em determinado momento, caindo ou não em desuso, assim como podendo gerar confrontos. Toda prática e comportamentos sexuais afetivos que não obedecem às configurações duais entre os sexos serão considerados desviantes, transgressão

---

<sup>22</sup> CONNELL, Robert W. *Políticas da masculinidade*. IN: Revista Educação & Realidade. v. 20, n. 2. p. 185-206. jul/ dez 1995. p. 188.

<sup>23</sup> Idem. p. 190.

<sup>24</sup> FILHO, Amílcar Torráo. *Uma questão de gênero: onde o masculino e o feminino se cruzam*. IN: Cadernos Pagu. v. 24. p. 127-152. jan/jun 2005. p. 143.

de valores<sup>25</sup>. Portanto, não se pode pensar a categoria gênero sem viabilizar a análise do masculino e feminino na pesquisa, visto que a hierarquização dos sexos, a distinção de valores, suas transgressões e apropriações geram possibilidades que refinam a interpretação sobre construção dos sexos como além de uma relação de poder puramente binária.

Para este trabalho, também fiz uso de discussões teóricas e metodológicas sobre a fonte de pesquisa: a canção popular. Como um documento histórico, se trata de:

uma montagem, consciente ou inconsciente, da história, da época, da sociedade que o produziram, mas também das épocas sucessivas durante as quais continuou a viver, talvez esquecido, durante as quais continuou a ser manipulado, ainda que pelo silêncio [...] resulta do esforço das sociedades históricas para impor ao futuro – voluntária ou involuntariamente – determinada imagem de si próprias<sup>26</sup>.

A canção popular pode produzir formas de interpretação diversas a quem ouve. Tal subjetividade deve ser problematizada pelo historiador, com finalidade de compreender a inserção da música na história da sociedade. Para analisar as canções deste trabalho, fiz uso dos modos de análise apontado por Moraes<sup>27</sup>: análises interna e externa.

A análise interna compreende toda sua construção artística com instrumentos, ritmos, rimas, melodias, permitindo raciocinar sobre as sensações produzidas, intenções dos artistas na produção de determinada música. A música possui duas linguagens: a poética e a musical. A linguagem poética não pode ser simplesmente interpretada textualmente, senão não estaria se interpretando a canção, mas apenas o texto. Não podemos esquecer de que as formas poéticas nos proporcionam pistas e caminhos não apenas musicais, mas também capazes de gerar uma interpretação intencional ao receptor (interpretação que podemos utilizar para averiguar uma realidade muitas vezes expressa na parte poética), visto que ela não deve ser comumente lida ou falada, mas exige uma atuação. A linguagem musical também pode ser analisada através das melodias, ritmo, harmonização, andamento, assim como instrumentos utilizados e seus timbres, permitindo uma criação intencional de diversas sensações ao ouvinte para uma sociedade de um dado período.

Todavia é necessária a compreensão de outros elementos. A análise externa serve, neste caso, para verificar tudo aquilo que está presente nas canções, mas não como elementos de construções musical e poética. Trata-se da busca de informações sobre o artista e o

---

<sup>25</sup> Idem. p. 144.

<sup>26</sup> LE GOFF, Jacques. “*Documento/Monumento*”. In: História e memória. Campinas: Editora da Unicamp. P. 535-549. 1996. p. 103.

<sup>27</sup> MORAES, José Geraldo Vinci de. *História e música: canção popular e conhecimento histórico*. IN: Revista Brasileira de História. São Paulo, v. 20, n. 39. p. 203-221. 2000.

contexto histórico, o processo social de criação, difusão e recepção popular que permitem observar determinadas relações sociais, políticas e econômicas de um dado período. Faz-se necessário entender como essa montagem sonora se institui na sociedade e na cultura e como ela se encaixa em um determinado período, situando os vínculos e relações do documento com seu produtor e o tempo e espaço. É importante compreender o processo de criação, produção, circulação e recepção da obra, pois isso pode indicar “preocupações com códigos e com o universo da criação da cultura popular e principalmente da música.”<sup>28</sup>

Hagemeyer aponta aspectos mais específicos que podem auxiliar na interpretação e busca de informações contidas nas fontes<sup>29</sup>. O primeiro ponto busca a identificação de seus autores, melodias e poemas que lhes serviram como suportes e do seu significado anterior; o segundo aspecto se refere à popularidade, que busca verificar por quais meios, e como, a canção foi veiculada na sociedade; o terceiro elemento é a construção musical e gravações da época, visto que a melodia e a letra possibilitam o complemento da transmissão de sentidos, além de verificar quais palavras e expressões ganham maior destaque, bem como as despercebidas; o quarto elemento se refere às publicações, não podendo confundir a intenção da vanguarda com a aceitação das massas, impossibilitando assimilar a difusão com aceitação; o quinto inclui as modificações no conteúdo, que podem revelar dados originalmente perdidos (como as letras censuradas pela ditadura); o sexto ponto vem a ser a organização do repertório das canções, visto que tal ordem pode possuir algum significado para exposição de um discurso; o sétimo aspecto são as ilustrações e marcas de edição (diferenças tipográficas, ilustrações, dedicatórias, reportagens), pois favorecem a compreensão do lugar que aquela canção deveria ocupar dentro de um contexto histórico.

Estes sete aspectos podem ser utilizados juntos ou separadamente – visto que nem todas as canções necessariamente possuem tamanha carga de informações acessíveis – para melhor busca de significados e refinamento da interpretação. Um exemplo disso está em *Não Sonho Mais* – composta para o filme *República dos Assassinos* – em que se pode interpretar a personagem da canção como uma mulher que conta um sonho ao seu marido, todavia a personagem é um travesti que conta seu sonho ao seu marido, um policial, símbolo da repressão da ditadura. Da mesma forma a personagem Geni, em *Geni e O Zepelim*, pode ser vista como mulher, porém é um travesti, conforme aparece na *Ópera do Malandro*, peça de teatro de Chico Buarque.

---

<sup>28</sup> Idem. p. 216.

<sup>29</sup> ANSART, apud HAGEMEYER, Rafael Rosa. *A identidade antifascista no cancionário da guerra civil espanhola*. Tese de doutorado apresentada ao Programa de Pós-graduação em História do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas. 2004. p. 57.

Nestes casos de verificação de elementos que não estão presentes nas canções, se faz necessário recorrer aos meios aos quais houve repercussão das canções na sociedade. É um tipo de material encontrado geralmente em jornais, revistas, reportagens de televisão ou rádio, assim como suas canções são encontradas nos seus álbuns originais. Dada a dificuldade de acesso a todo este vasto material, o que impossibilita esgotar todas as possibilidades interpretativas, fiz uso da página oficial de Chico Buarque de Hollanda na *internet*<sup>30</sup>, que contém diversas entrevistas concedidas a jornais e revistas, muitas delas com comentários do próprio artista sobre suas canções, suas repercussões, bem como interpretações dadas pelo músico e dados de todos seus álbuns lançados. Além disso, para acessar todas as canções, faço uso da página do Instituto Antônio Carlos Jobim na *internet*<sup>31</sup>, que contém todo o material musical em formato digital e com acesso gratuito.

Este trabalho contou com mais dois capítulos. *Um disco já gravado: contextualização* é o capítulo que rapidamente descreve a Música Popular Brasileira, tece um breve histórico sobre Chico Buarque de Hollanda durante o período analisado, bem como a contextualização da construção do masculino e feminino no Brasil, apresentando práticas e instituições que favoreceram sua vigência durante anos e também influenciaram as críticas sociais na década de 1970. *Gravando um novo disco: as canções de Chico Buarque e as relações de gênero na década de 1970* listou as canções coletadas e análise poética. Em subcapítulos serão tratadas as canções que permitam a análise sobre a construção dos sexos em relação à esfera política, suas rupturas e permanências em relação à construção dominante. Um segundo subcapítulo fará semelhante ao exposto anteriormente, mas em relação à esfera familiar. O terceiro subcapítulo abordará a sexualidade e as transgressões dos sexos presentes nas canções do período, tratando dos padrões de comportamento considerados inadequados para a concepção de gênero dominante.

---

<sup>30</sup> Chico Buarque. Disponível em <<http://www.chicobuarque.com.br>>. Acesso em 10/06/2011.

<sup>31</sup> Instituto Antônio Carlos Jobim. Disponível em <<http://www.jobim.org>>. Acesso em 10/06/2011..

## **2. UM DISCO JÁ GRAVADO: CONTEXTUALIZAÇÃO**

Este capítulo abordará a história da Música Popular Brasileira da década de 1970, a participação de Chico Buarque em seu contexto e uma análise das questões de gênero na sociedade brasileira deste período.

### **2.1. A MÚSICA POPULAR BRASILEIRA E CHICO BUARQUE DE HOLLANDA**

A década de 1970 foi marcada musicalmente por alguns estilos, sendo que muitos persistem até a atualidade, todavia aquele que pode ser destacado para este trabalho é chamado de Música Popular Brasileira (MPB). Trata-se de um estilo musical, consolidado durante a década de 1960 e presente até a atualidade, que porta diversos elementos estéticos poéticos e musicais – permitindo sua pluralidade artística – e teve como característica, além das críticas sociais, a busca de canções que abordassem o Brasil sob a ótica política influenciada pela ideologia nacional-popular e pelo ciclo de desenvolvimento industrial<sup>32</sup>.

Sua popularidade entre as camadas média e universitária brasileiras permitiu ascensão nacional, mas muito da sua fama se deveu aos festivais musicais veiculados pelas emissoras televisivas entre 1968 e 1973. Esses eventos eram veiculados para todo país e favoreceram a divulgação de diversos artistas, cujas composições representaram duras críticas sociais e políticas, o que afrontava a ditadura civil-militar, gerando uma onda de repressões através da censura nos meios de comunicação. Por causa disso, a MPB representou um espaço de resistência cultural e política, porém a opressão e o exílio dos diversos artistas – como Chico Buarque, Geraldo Vandré, Taiguara – formaram obstáculos para sua institucionalização no mercado de consumo<sup>33</sup>.

Com muito de seus artistas fora do país, sua produção decaiu. No decorrer da década de 1970, a MPB precisou competir com diversos outros gêneros musicais, nacionais e internacionais, como o samba, a música romântica, rock e trilhas de novelas que abrangiam uma grande área do mercado fonográfico. Os festivais televisivos foram extintos no início da década de 1970 e as rádios passaram a veicular as músicas, substituindo os intérpretes ligados

---

<sup>32</sup> NAPOLITANO, Marcos. Op. cit. p. 1.

<sup>33</sup> Idem. p. 3.

à televisão<sup>34</sup>, como era o caso de muitos artistas da MPB. Apesar dos empecilhos, sua produção não se extinguiu, visto que, durante a década de 1970, o prestígio obtido pelos seus artistas – devido à condição de perseguidos, exilados ou censurados pelo governo militar – era forte o suficiente para confrontar com os novos nomes do cenário musical<sup>35</sup>.

A Música Popular Brasileira possuía seu público fiel e suas gravadoras. Apesar da queda da produção, havia um consumo considerável, bem como o surgimento de outros intérpretes do gênero. Os artistas se engajavam politicamente através de suas canções<sup>36</sup> – entrando, muitas vezes, em confronto com a censura do governo ditatorial.

A MPB teve, naquele período, um papel importante em relação ao cenário sociopolítico brasileiro, levando suas canções com temas politizados para os meios de comunicação. É um gênero musical que conseguiu consagrar, desde sua constituição, muitos artistas, além de ter agregado muitos outros vindos de estilos musicais diferentes. Podemos utilizar muitas das suas composições e trajetórias como possibilidades de compreensão da sociedade brasileira daquele período. Entre os artistas mais conhecidos daquele período, se destaca Chico Buarque, que compôs diversas canções que fomentam a reflexão sobre a sociedade em diversos momentos de sua carreira.

Filho do historiador Sérgio Buarque de Hollanda e de Maria Amélia Cesário Alvim, Francisco Buarque de Hollanda nasceu em 19 de junho de 1944, na cidade do Rio de Janeiro. Viveu na Itália durante sua infância, porém voltou a morar em São Paulo, cursando o Colégio Santa Cruz, onde apresentou gosto pela música e literatura desde a juventude, escrevendo contos para o jornal da escola. Apesar da experiência adquirida e achar que seria escritor profissional, acabou ingressando na Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, em 1963.

Em 1964, ele assiste à instituição da ditadura civil-militar como uma afronta às ideias políticas difundidas entre o meio universitário e tende, paulatinamente, a difundir suas críticas através de suas canções. Inspirado pelas músicas de João Gilberto, compositor da Bossa Nova, decidiu seguir carreira musical, fazendo uso de seu violão para tocar em bares e outros locais por onde os estudantes circulavam. Com o seu primeiro compacto lançado, em 1965, Chico começa a abrir espaço nas emissoras televisas, participando dos festivais de música, entrando em contato com outros artistas como Caetano Veloso, Geraldo Vandré, etc. Devido ao seu crescente sucesso, Chico Buarque passou a atuar nos programas de televisão, tendo seu primeiro embate com a ditadura quando o governo decidiu usar sua canção *A banda* – que

---

<sup>34</sup> VICENTE, Eduardo. *Segmentação e consumo: a produção fonográfica brasileira – 1965/1999*. IN: ArtCultura – Revista de História, Cultura e Arte. v. 10, n. 17. p. 103-121. Jan/jun 2008. p.112.

<sup>35</sup> MORELLI, Rita de Cássia Lahoz. Op. cit. p. 93.

<sup>36</sup> Idem. p. 95.

obteve satisfação popular – em uma propaganda de alistamento militar<sup>37</sup>, o que gerou revolta no cantor.

Daquele momento em diante, os protestos contra o governo foram se tornando mais comuns. Em 1967, grupos armados contra os militares se mobilizavam em campos e cidades, o que gerou a criação de órgãos que inibissem a oposição. Neste mesmo ano, Chico escreveu a peça Roda-viva, que permitia interpretar como uma crítica ao movimento militar, e suas canções começaram a ser proibidas nas rádios. Suas canções passaram a ser vistas como afronta ao poder ditatorial, o que aumentou a fama do artista entre a esquerda.

Em 1968, se instaura o AI-5, fortalecendo a censura e opressão, e grupos de esquerda, como o PC do B, se prepararam para a luta armada, no mesmo tempo em que os estudantes se lançaram às ruas para protesto. Em 18 de dezembro do mesmo ano, após a participação da passeata “dos Cem Mil” e apresentação de sua peça Roda Viva, Chico é detido e interrogado pelos órgãos repressores por suspeita de subversão. Tempos depois da sua soltura, e temendo por sua segurança, o artista viajou para Roma, após uma apresentação na França, e por lá se manteve exilado, compondo suas obras, até 1970.

Naquele ano, Chico retorna ao Brasil e aos protestos políticos através de canções como *Apesar de Você*, causando polêmica devido à alusão ao presidente Médici. Almejando burlar a censura, que estava mais atenta a tudo aquilo que levasse seu nome, o compositor passa a assinar seus trabalhos como Julinho de Adelaide, um personagem que ele mesmo criou, e suas canções voltam a ser veiculadas. Apesar disso, seu plano foi descoberto, encerrando a curta trajetória do seu personagem, além de fazer com que a censura fosse mais rígida quanto às análises dos trabalhos artísticos, o que não o impediu de continuar compondo.

Muitas das suas composições musicais foram utilizadas como canções de protesto contra o regime ditatorial, assim como muitas delas permitiram expor sua visão sobre as mulheres daquele período. A partir da década de 1970, Chico Buarque passa a refinar sua abordagem sobre a política e o cotidiano, incluindo, as mulheres, cantando temas que permitiam maior reflexão sobre as situações femininas<sup>38</sup>, e os homens. Suas canções convergem com os debates feministas, que se intensificavam no Brasil, que buscavam tratar dos anseios femininos dentro da sociedade como sexo, amor, família, violência doméstica, política e outros.

---

<sup>37</sup> HOMEM, Wagner. op. cit. p. 44.

<sup>38</sup> FONTES, Maria Helena Sansão. *Sem Fantasia: masculino-feminino em Chico Buarque*. RJ: Graphia, 2003. p. 6.

No decorrer de suas composições, o cotidiano é cada vez mais abordado, apontando os modelos sociais já instituídos, assim como o rompimento deles para a possibilidade de constituição de novos padrões<sup>39</sup>. Nesta linha de pensamento, canções como *Cotidiano* e *Ai, se eles me pegam agora* narram histórias que não afetam apenas um lado da sociedade, o feminino, mas também o masculino, o que infere a mudanças gerais para que as mulheres sejam incluídas socialmente, de acordo com as reivindicações feministas.

## 2.2. A SOCIEDADE BRASILEIRA E AS RELAÇÕES DE GÊNERO

O Brasil, principalmente nas décadas de 1950 e 1960, havia passado por uma etapa de industrialização – que foi bastante difundida como ideal de progresso nacional<sup>40</sup> – que modificou as estruturas sociais do Brasil neste período. Os aparelhos domésticos adentravam no cotidiano da classe média urbana, auxiliando na automatização de diversos afazeres e trabalhos. Quem queria ser moderno deveria adquirir utensílios eletrônicos. Isso fez com que o consumismo e sua sensação de bem-estar fossem bastante explorados pelos meios de comunicação do período.

A classe média urbana se via crescendo rapidamente durante essas duas décadas e essa sensação de modernização permitiu a difusão de ideais capitalistas através de reportagens, propagandas, etc. Assim, a noção de construção da nacionalidade passava, obrigatoriamente, pelo desenvolvimento capitalista, cuja concretização dependia do investimento privado, principalmente no setor industrial<sup>41</sup>.

Isso afeta as configurações dos sexos e suas atuações na sociedade. As relações de gênero do período eram marcadas por papéis bastante distintos entre homens e mulheres. Podemos perceber as representações de seus comportamentos adequados por meio de diversas fontes do cotidiano daquela época, como os anúncios publicitários em jornais, revistas, televisão, músicas, etc. Com a industrialização, o gosto pelo trabalho foi algo bastante exaltado pelas propagandas publicitárias das décadas de 50 e 60, sendo que a revista *O Cruzeiro* – de 1963 – apresentava um operário amparado pela sua empresa, vendo nela a

---

<sup>39</sup> Idem. p. 34.

<sup>40</sup> FIGUEIREDO, Ana Cristina Camargo Moraes. op. cit. p. 31.

<sup>41</sup> Idem. p. 44.

garantia para seu futuro<sup>42</sup>. Essa é uma das características do modelo de masculinidade hegemônica do período.

Canções de samba, desde a década de 1940, já apontavam a labuta como fator de excelência masculina:

Nos anos 40 e 50, [...] a masculinidade hegemônica projetava homens que deveriam se mostrar sempre fortes e capazes, devendo ter envolvimento com o trabalho. Nesse processo, o trabalho aparecia como fonte básica de auto-realização. [...] O sucesso profissional servia como medida no julgamento de si e dos outros, vinculado à competitividade e à própria ética do provedor – o homem capaz de sustentar uma mulher e os filhos<sup>43</sup>.

Um homem, provedor e protetor do lar, que quisesse aquilo que era de qualidade para sua família, talvez se sentisse cumprindo seu papel através da aquisição das novas mercadorias eletrônicas. Também como uma forma de expor seu sucesso profissional à sociedade, os aparelhos domésticos seriam adquiridos apenas através de seu árduo trabalho em uma empresa. Além disso, acabaria se dedicando de corpo e alma ao seu emprego, por ser esse quem permitia o sustento de seus filhos e esposa.

Tal caráter protetor masculino era bastante difundido, principalmente pelo modelo estadunidense que buscava instalação na sociedade brasileira, pois durante a Segunda Guerra Mundial, as mulheres dos EUA tomaram o posto dos homens como provedores dos lares, indo trabalhar fora de suas casas. Após o evento, foi necessário enfatizar os ideais de domesticidade e dependência das mulheres, uma vez que elas precisavam deixar os postos de trabalho e retornar ao lar, muitas vezes reforçando a participação feminina no sustento familiar como obsoleta<sup>44</sup>.

Enquanto o homem deveria prover e proteger a família, a mulher, portanto, deveria cuidar do lar. Isso significa executar os afazeres e manutenção da casa, educar as crianças. O incentivo aos serviços domésticos era frequente na sociedade brasileira, como significado de característica de uma “perfeita esposa”. Podemos perceber isso através dos exemplares de revistas femininas, em destaque a Revista Capricho, que faziam uso de reportagens, enquetes e propagandas destacadas na capa. Como exemplo, a edição 122, de 1962, divulgou a matéria

---

<sup>42</sup> Ibidem. p. 59.

<sup>43</sup> MATOS, Maria Izilda Santos de. *Discutindo masculinidade e subjetividade nos embalos do samba-canção*. IN: Niterói, v. 2, n.1, p. 73-86. 2001. p. 77.

<sup>44</sup> MIGUEL, Raquel de Barros Pinto. op. cit. p. 63.

“Aprenda a fazer tricô”, que aparecia na capa do periódico<sup>45</sup>, como um atrativo para o público feminino.

Internamente, suas peças publicitárias apresentavam mais objetos desse âmbito familiar como a propaganda do absorvente feminino Modess, de 1962, retratando o cotidiano de uma jovem mãe – que acorda cedo, prepara a mamadeira de seu bebê, arruma a casa, planeja refeições – que não permite que “aqueles dias” interfiram nas suas tarefas<sup>46</sup>. Outros meios de comunicação, cujo público não era apenas feminino, também abordavam tal comportamento feminino como as propagandas das Lavadoras Prima, que representavam o tanque de lavar roupas como a verdadeira prisão da dona-de-casa<sup>47</sup>, porém conquistaria a liberdade ao comprar uma moderna máquina de lavar roupas.

As relações de gênero ainda diferenciavam os sexos através do sentimentalismo. Nas décadas de 1940 e 1950, os homens eram educados para não expressarem suas emoções, tendo como alternativas a poesia, a música e o humor para exaltação de medos, anseios, dores e alegrias<sup>48</sup>. O amor masculino significava sofrimento – a antítese da razão – que enobrecia os homens, pois a dor sentida havia sido causada, geralmente, pela traição de uma mulher<sup>49</sup>. Com o orgulho ferido, o perdão não era frequentemente praticado nas canções, devido à ingratidão feminina.

As mulheres, portanto, deveriam primar pela obediência e fidelidade aos maridos, pelo fato de serem eles que sustentavam as casas. As relações de poder eram bastante demarcadas e apontavam a submissão feminina, por se achar necessário a presença de uma figura masculina ao seu lado. Eram comuns os matrimônios que ocorriam entre casais, cujos maridos eram os mais velhos, como uma forma de manter um domínio masculino dentro da família<sup>50</sup>. Esse controle talvez fosse reforçado através do casamento civil que, até 1977, não previa legalmente o divórcio dos casais, mas previa o desquite – a separação sem dissolução de vínculo<sup>51</sup>. Dessa maneira, as mulheres continuavam mantidas sob o olhar masculino, impossibilitadas de casar mais uma vez.

Poucas tinham a chance de se inserir no mercado de trabalho, o que favorecia a dependência dos maridos. Algumas propagandas e reportagens abordavam a preocupação feminina em ser uma boa esposa. Podemos perceber essa característica em periódicos, como a

---

<sup>45</sup> Idem. p. 73.

<sup>46</sup> Idem. p. 232.

<sup>47</sup> FIGUEIREDO, Ana Cristina Camargo Moraes. op. cit. p. 130.

<sup>48</sup> MATOS, Maria Izilda de. 2011. op. cit. p. 77.

<sup>49</sup> Idem. p. 78.

<sup>50</sup> BERQUÓ, Elza. op. cit. P. 417.

<sup>51</sup> Idem. p. 413.

Revista Capricho, apresentando testes como “Estou apta para o casamento?”<sup>52</sup>, “Qual é o seu tipo de homem?”<sup>53</sup> ou “Desenhar margaridas demonstra fidelidade”<sup>54</sup>. As esposas são as responsáveis pela harmonia familiar, que poderia ser alcançado com a vinda de filhos (as) e relações sexuais<sup>55</sup>.

A partir da abordagem sobre a sexualidade feminina em revistas, como a Claudia (na década de 1960), se percebe a busca da felicidade durante o ato sexual, todavia havia a difusão da ideia do sexo como aquilo que manteria o casal unido. Para o ponto de vista feminino, a relação deveria ser concebida como “fazer amor” (ressaltando seu perfil sentimental), sem atitudes sexuais inadequadas para um casal<sup>56</sup>. Aquilo que era entendido como “anormal” pela sociedade não era praticado com as esposas.

Tais anomalias estariam presentes nas relações fora do casamento, não apenas as traições, como também perder a virgindade antes de casar<sup>57</sup>. As esposas corretas eram aquelas imaculadas antes do matrimônio e acreditava-se que a infidelidade masculina ocorria devido à “frieza” de suas esposas, devido à educação conservadora que tolhia as esposas durante as relações afetivas. Apesar das constatações, aquelas que não quisessem ser traídas pelos maridos deveriam se mostrar interessadas nos seus afazeres profissionais, demonstrando atenção, dedicação e companheirismo<sup>58</sup>. A união e harmonia do meio familiar podem, portanto, ser percebidas como responsabilidades das mulheres, cabendo a elas descobrirem as maneiras adequadas para que seu lar não se deteriore.

Mesmo sendo elas a manterem a união familiar, havia a interferência masculina nos conflitos do lar. Os chefes da casa, porém componentes dela, também se responsabilizavam pela resolução dos problemas e de modo rápido. Campanhas publicitárias abordavam o modelo ideal de homem como aquele que era imediatista, aplacando as aflições em um piscar de olhos<sup>59</sup>. Esse era o homem moderno, que, devido ao caráter de efemeridade, expandia seu teor consumista. Além de reforçar seu posicionamento hierárquico entre os sexos, era perfeito para enfrentar um dos maiores perigos mundiais das décadas de 1950 e 1960: o Comunismo.

Após a Segunda Guerra Mundial, o mundo passou pela polarização política gerada pela Guerra Fria, cujos Estados Unidos da América confrontavam com a rival União

---

<sup>52</sup> MIGUEL, Raquel de Barros Pinto. op. cit. p. 67.

<sup>53</sup> Idem. p. 68.

<sup>54</sup> Ibidem. p. 70.

<sup>55</sup> BASEGGIO. op. cit. p. 28.

<sup>56</sup> Idem. p. 27.

<sup>57</sup> Ibidem. p. 31.

<sup>58</sup> Idem. Ibidem. p. 32.

<sup>59</sup> FIGUEIREDO, Ana Cristina Camargo Moraes. op. cit. p. 110.

Soviética. Em um embate entre Capitalismo e Comunismo, o mundo se bipolarizou. Como forma de barrar as ideias comunistas nas regiões de domínio estadunidense, uma forte manutenção do capitalismo foi empregada em diversos pontos do mundo, inclusive no Brasil. A medida veio como a instauração de diversas ditaduras em diversos países do mundo, sobretudo na América Latina, África e Ásia. Em 1964, a ditadura civil-militar brasileira é anunciada, depondo o presidente João Goulart.

Jango foi deposto devido a suas propostas consideradas comunistas no período. Sua oposição possuía algum respaldo popular, como foi percebido na “Marcha da Família com Deus pela Liberdade”. O movimento aconteceu na cidade de São Paulo – em março de 1964 – e obteve aproximadamente 500 mil participantes – que exigiam a democratização do país sob a ótica capitalista. O movimento possuía participação de institutos públicos e setores da Igreja Católica, que permitiu, principalmente, a mobilização de uma grande massa de donas-de-casa da camada média do país.

A década de 1960 também é marcada pela revolução sociocultural provocada com o Maio de 68, um movimento realizado pelos jovens franceses que profetizava o fim das ideologias, resistia contra as formas de totalitarismo e autoritarismo existentes que tolhesse o indivíduo a uma forma única de pensar<sup>60</sup>. Tal acontecimento repercutiu em diversos pontos do mundo, atingindo o pensamento da juventude, que questionou os arraigados valores sociais, criando uma cultura própria que rompesse com a ideologia totalitária – e também com a liberal – por meio de cartazes, palavras de ordem, debates<sup>61</sup>. No Brasil, a contracultura também esteve presente durante esse momento. Isso se reflete muito na questão feminina, percebendo modificações nas relações de gênero. Diversas propagandas exaltavam a mudança e liberdade feminina, como era o caso das peças íntimas Darling:

Apresenta duas imagens de uma mesma mulher vestida de lingerie (*body* e bermuda), cabelos soltos, olhos destacados por rímel, unhas curtas e claras. Nas duas imagens a mulher está de perfil, em uma delas está olhando para frente, na outra olha para cima, onde encontra a sua própria imagem. Como texto: ‘é *Darling*, é *Darling* novamente, uma nova linha, um novo conceito, uma nova imagem de mulher.’ [...] É um anúncio que traz a imagem de uma mulher segura, que vislumbra em seu futuro novas possibilidades. [...] é uma nova imagem de mulher e [...] *Darling* também se transformou para acompanhar esta nova mulher, uma vez que *Darling* está sempre presente na vida das mulheres<sup>62</sup>.

---

<sup>60</sup> MATOS, Maria Izilda de. 1998. Op. cit. p. 19.

<sup>61</sup> Idem. p. 20.

<sup>62</sup> MIGUEL, Raquel de Barros Pinto. op. cit. p. 242.

Era uma época de renovação de ideias que buscava atingir as estruturas conservadoras da sociedade e a situação política vigente. As mulheres, de modo geral, conseguiram maiores autonomias ao voltar para o mercado de trabalho e ingressar nas universidades (espaços voltados majoritariamente para o público masculino), uma libertação de alguns paradigmas sociais.

Houve intensas manifestações resistentes à opressão da ditadura civil-militar. Em 1968, foi instaurado o AI-5, ato institucional que tornou a opressão mais intensa e reforçou os mecanismos de censura, tendo vigência até 1978. Grupos políticos se reuniram para enfrentar o regime ditatorial brasileiro por meio de palavras de ordem e força armada. Mergulhados na clandestinidade, os militantes eram geralmente pertencentes à classe média urbana e universitária. Mesmo com as mulheres se inserindo no meio público, a política não possuía espaço para elas, tanto na oposição quanto na repressão<sup>63</sup>. Os papéis desempenhados por ambos os sexos na sociedade ainda eram conservadores. A política era feita pelos homens. A repressão, as organizações de esquerda e a sociedade em geral tentam desconstruir a mulher como sujeito, apresentando a militante como um sujeito desviante e não-político<sup>64</sup>.

Para a ditadura, elas eram promíscuas – que procuravam homens dentro do espaço político ou eram, então, homossexuais<sup>65</sup>. Para a oposição, elas não eram bem vistas – constantemente acompanhadas pelos companheiros, para sua segurança – e consideradas incapazes de dar ordens dentro do grupo<sup>66</sup>. Ao contrário do que pensavam, há registros de preparos teórico e psicológico das militantes. Muitas mulheres chegavam à militância através movimentos estudantis, onde havia preocupação com o desenvolvimento teórico e com as questões políticas, o que resultava em uma mudança radical no modo de vida e formas de comportamento. Para elas, era necessário abandonar familiares e mudar-se para outras cidades. As entrevistas de Colling contam que, enquanto estavam preocupadas com a luta contra a ditadura, não podendo voltar atrás em suas decisões políticas, havia aquelas universitárias totalmente fora da situação política ditatorial do país, chamadas de alienadas<sup>67</sup>.

Algumas mudanças – como a Lei do divórcio, de 1977 – podem ser observadas nas estruturas familiares na década de 1970, o que pode apresentar, com o fortalecimento do feminismo no Brasil, que o estereótipo familiar das décadas anteriores gradualmente se

---

<sup>63</sup> COLLING, Ana Maria. *As mulheres e a ditadura militar no Brasil*. VIII Congresso luso-afro-brasileiro de ciências sociais. Coimbra. 2004. p. 7.

<sup>64</sup> COLLING, Ana Maria. op. cit. 1997. p. 95.

<sup>65</sup> Idem. p. 9.

<sup>66</sup> Ibidem. p. 8.

<sup>67</sup> Idem. Ibidem. p. 67.

dissolveu em outras configurações. Alguns dados<sup>68</sup> indicam uma baixa de contrações matrimoniais; o aumento dos desquites e divórcios (considerado legal a partir de 1977); declínio da fecundidade familiar (menos filhos na família); aumento de famílias monoparentais (apenas com o pai ou a mãe e os filhos), bem como as mulheres como chefes familiares. Essas constatações podem evidenciar que os padrões de gênero vigentes começaram a ser contestados de alguma maneira pela sociedade, que muitas vezes sofreram influência de diversas instituições da sociedade, mantendo uma relação de poder entre os homens e mulheres daquele período. Porém não quer dizer que as mudanças atingiram toda a sociedade brasileira. A maioria das discussões geradas veio da classe média urbana e, provavelmente, não a afetou totalmente, o que poderia indicar a necessidade de mais anos para que houvesse uma verdadeira mudança social.

---

<sup>68</sup> BERQUÓ, Elza. op. cit.

### 3. GRAVANDO UM NOVO DISCO: AS CANÇÕES DE CHICO BUARQUE E AS RELAÇÕES DE GÊNERO NA DÉCADA DE 1970

Neste capítulo, será realizada a análise das canções selecionadas para este trabalho. Serão abordados temas como a esfera pública, a esfera privada e homossexualidade.

#### 3.1. CHAME O LADRÃO, O BRAVO GUERREIRO, O ANJO

A esfera pública é o meio de domínio masculino, considerando tudo aquilo relacionado socialmente às questões de poder, cultura, política, razão<sup>69</sup>. Opõe-se à esfera privada, que pertence ao feminino engloba tudo aquilo que se refere à natureza, emoção, amor, intuição<sup>70</sup>. Era na política que o poder mais se centralizava na mão dos homens, ao contrário das mulheres públicas, que não possuíam poder e eram consideradas vulgares, pertencentes a todos e sem notoriedade<sup>71</sup>. Como explanado anteriormente, o Brasil, década de 1970, vive os tempos da ditadura civil-militar, havendo resistência da esquerda. O meio político fervia em meio a revoltas e protestos, muitos deles vindos dos músicos da MPB como Geraldo Vandré, Taiguara e Chico Buarque. Muitas das canções de Chico denunciaram a ditadura, todavia o fato de suas composições possuírem veia política não quis dizer deixar de abordar as relações de gênero e as questões políticas.

A primeira canção a ser analisada, *Acorda Amor*, composta em 1974, se trata do personagem principal falando com sua companheira sobre a polícia invadindo sua moradia. Inicialmente ele pensa que se tratava de um sonho, todavia era realidade. Os policiais podem ser identificados pelos termos “homens” e “viatura” mencionados nos trechos “*Era a dura, numa muito escura viatura/ [...] Tem gente já no vão de escada/ [...] São os homens*”. Além disso, a introdução da música contém o som de uma sirene, realçando a ideia da ação policial no local. O temor do personagem pela ação policial em tempos de repressão se reflete nos constantes chamados pela sua esposa no meio da noite e pelas ordens de chamar o ladrão para prestar socorro (“*Chame, chame, chame/ Chame o ladrão, chame o ladrão*”). No final da canção, percebe-se que a prisão do personagem é inevitável e que não tardará para que sua companheira também seja presa.

<sup>69</sup> COLLING. Ana Maria. 2004. op. cit. p. 3.

<sup>70</sup> Idem. p. 2.

<sup>71</sup> Ibidem. p. 2.

A canção tem como autores Leonel Paiva e Julinho da Adelaide. Julinho era o pseudônimo de Chico para burlar a ditadura:

Depois de Calabar, Chico percebeu que seria difícil passar alguma coisa com o seu nome. O jeito, descobriu, era disfarçar-se num pseudônimo. Nascia Julinho da Adelaide, compositor mais falante que prolífico, autor de três canções: *Acorda amor*, *Jorge Maravilha* e *Milagre brasileiro*. Como a Censura nada tinha contra Julinho, suas criações passavam tranquilamente. Pouco se sabia a seu respeito até que Chico, em setembro de 1974, entrou na pele da personagem e deu uma longa entrevista ao teatrólogo Mário Prata e ao jornalista Melchíades Cunha Jr., para a edição paulista de *Última Hora*. O texto da entrevista não registra a colaboração do pai de Chico, que garimpou em seus livros a foto de uma mulher negra, muito bonita. Saiu no jornal com a legenda "Adelaide na época de Orfeu Negro e da Brasileira"<sup>72</sup>.

Na pele do morador da Rocinha, ele descreve uma prisão muito parecida pela qual passou, em 1968, ao ser surpreendido dentro de sua casa por agentes da ditadura, que o levaram para interrogatório<sup>73</sup>. Todavia foi desmascarado pela Censura em 1975, preciso atuar de outras formas para publicar suas composições.

Esta canção permite analisar a relação de poder entre o personagem masculino – que possui voz – e a personagem feminina, que apenas ouve. O homem nesta canção recomenda aquilo que sua companheira deve fazer:

*Se eu demorar uns meses convém, às vezes, você sofrer/ Mas depois de  
um ano eu não vindo/ Ponha a roupa de domingo e pode me esquecer/  
[...] Se você corre o bicho pega/ Se fica não sei não/ Atenção/ Não  
demora/ Dia desses chega a sua hora/ Não discuta à toa, não reclame.*

É possível perceber traços da masculinidade hegemônica no companheiro, principalmente o de protetor do lar. Sua preocupação com a segurança de sua casa lhe permite buscar a ajuda em outras figuras masculinas. Para Connell, a masculinidade é uma configuração de práticas em torno da posição dos homens<sup>74</sup>. Suas práticas são tudo aquilo que é feito por serem homens. Pode-se pensar, então, que não há ninguém melhor para executar seus papéis do que eles mesmos. Apesar de não ser abordado aquilo que o fez ser perseguido, o personagem está imerso no contexto do meio público e recorre aos seus iguais para resolver

<sup>72</sup> Chico Buarque. Disponível em <[http://chicobuarque.com.br/letras/notas/n\\_acorda.htm](http://chicobuarque.com.br/letras/notas/n_acorda.htm)>. Acesso em 10/09/2011.

<sup>73</sup> HOMEM, Wagner. op. cit. p. 125.

<sup>74</sup> CONNELL, Robert W. op. cit. p. 188.

os problemas: o ladrão participa com a segurança enquanto um futuro companheiro cuidará de sua ex-companheira, após desaparecer.

Ao personagem, então, restou fazer as recomendações para que fique segura. A mulher precisará sofrer durante um ano pela sua perda e, após isso, procurar outro amor. A personagem não possui voz durante a canção, como se acatasse aquilo que lhe era dito. Seu silêncio aparece em “*Não discuta à toa, não reclame*”, pois se refere às atitudes frente a outros homens – os policiais – que cumprirão com seu papel social.

Pode-se interpretar a ação masculina com uma afirmativa aos valores hierarquizantes entre os sexos: não cabem às mulheres os assuntos sociais e políticos, basta apenas procurar um novo protetor para que não fique sozinha. Todavia há uma abordagem oposta em *Mulheres de Atenas* (de 1976). Esta canção foi composta por Chico e Augusto Boal para uma peça de mesmo nome, que foi uma adaptação da comédia grega *Lisístrata*, de Aristófanes.

O poeta grego escreveu sobre as mulheres que, cansadas das guerras e das perdas dos filhos e maridos, resolvem forçar a paz. Lisístrata, aquela quem comandava o movimento, propôs que todas as mulheres fizessem greve de sexo, para finalizar os conflitos. Para que nenhuma mulher sucumbisse aos desejos da libido, todas se alojaram na Acrópole da cidade de Atenas, além de se apoderaram de todo tesouro. Apesar de diversas tentativas e protestos, os homens resolvem atender as reivindicações da greve, firmando um tratado de paz. Devemos lembrar que:

[...] na Grécia Antiga as mulheres tinham função essencialmente doméstica, por isso, a posição feminina foi deslocada. Se as mulheres não eram reconhecidas politicamente, ao menos no espaço ficcional elas recuperam a paz com suas armas brancas: a força masculina derrotada pela sua virilidade; a perspicácia feminina expressa na habilidade da linguagem e igual domínio no jogo da sedução<sup>75</sup>.

Na canção, Chico canta:

*Mirem-se no exemplo/ Daquelas mulheres de Atenas/ Vivem pros seus maridos/ [...] Quando amadas se perfumam/ Se banham com leite, se arrumam/ Suas melenas [...] Despem-se pros maridos/ [...] Geram pros seus maridos/ Os novos filhos de Atenas/ Elas não têm gosto ou vontade/*

<sup>75</sup> CAETANO, Adriano Luna de Oliveira; ZANDONÁ, Jair. *As lisístratas brasileiras e o período militar: diálogos entre Literatura e História*. Seminário Internacional Fazendo Gênero 8: Corpo, Violência e Poder. 2008. p. 2.

*Nem defeito, nem qualidade/ Têm medo apenas/ [...] Temem por seus  
maridos [...].*

A música não foi bem aceita pelo movimento feminista, que a entendeu como uma pregação pela passividade das mulheres, não percebendo o tom irônico da letra<sup>76</sup>. O caráter de submissão é perceptível na obra, expondo figuras femininas sem vida e pertencentes ao espaço familiar – o espaço privado, seu grande refúgio – possuindo as funções de cuidar dos filhos, das casas e dos maridos. Tratava-se de uma situação bastante presente na sociedade brasileira, como herança de uma hierarquia dos sexos – bastante combatida pelas feministas – já constituída há muitas gerações. Para aumentar a insatisfação, a música qualificava os atenienses como orgulho e raça, poder e força e bravos guerreiros de Atenas. Além disso, há a abordagem das mulheres como seres sedutores para seus companheiros. Elas se desnudam, se cobrem, se perfumam, se embelezam e, assim como Lisístrata e as atenienses, se valem dos seus dotes femininos para alcançar seus objetivos, reforçando o ideal de que a mulher “é uma imagem, feita de aparências, devendo ora se ocultar, ora se mostrar, usando sua beleza como capital na troca amorosa ou conquista matrimonial”<sup>77</sup>.

A canção para a peça de Augusto Boal, contudo, buscava reviver o espírito daquelas mulheres da comédia grega, elevando a consciência feminina para atuação política e social no Brasil. Foi usada da ironia, com o objetivo de burlar a censura, ao estabelecer comparação entre as mulheres cidade-estado – referencial de democracia na Idade Antiga – e as mulheres brasileiras<sup>78</sup>. “Mirem-se” revela a presença de um destinatário indeterminado, a quem foi dado o papel passivo de espectador de cenas que devem lhe servir de parâmetro<sup>79</sup>. Ao se mirarem constantemente no exemplo daquelas atenienses, perceberiam que o distanciamento temporal entre as civilizações não fora suficiente para que a hierarquização dos sexos se extinguisse. Neste, caso, é pela força feminina brasileira que:

a música Mulheres de Atenas [...] adquire outras proporções. [...] A obra permite a construção de enigmas, e só é possível desvendá-los com uma segunda leitura, a qual sugere que as mulheres brasileiras sigam o proposto por Lisístrata para modificar o contexto sócio-político<sup>80</sup>.

<sup>76</sup> HOMEM, Wagner. op. cit. p. 145.

<sup>77</sup> PERROT, Michelle. *Minha história das mulheres*. São Paulo: Contexto, 2007. p. 50.

<sup>78</sup> FONTES, Maria Helena Sansão. op. cit. p. 75.

<sup>79</sup> Idem. p. 76.

<sup>80</sup> CAETANO, Adriano Luna de Oliveira; ZANDONÁ, Jair. op. cit. p. 4.

A canção se desenvolveu em um contexto de participação feminina contra a ditadura brasileira. Participação existente, todavia mal vista. Por causa das mulheres estarem marginalizadas politicamente, a história de repressão da ditadura militar foi uma história dos homens, não havendo mulher política como um sujeito histórico, excluída dos jogos de poder<sup>81</sup>. Se o meio público – o que detinha todo poder político – era majoritariamente masculino, logo as concepções de sociedade somente poderiam ser percebidas por aqueles que lidavam com ele. Para a repressão, as militantes eram vistas como objetos, sem vontade própria, enquanto a esquerda reproduzia o discurso da sociedade, não incorporando a questão de gênero, tendo a reprodução do poder masculino<sup>82</sup>.

Com o rechaço do sexo feminino, muitas militantes assumiam a dominação masculina, camuflando sua sexualidade em uma categoria sem sexo<sup>83</sup>. Para uma Lisístrata existir, ela poderia optar pela postura assexuada, todavia as autoridades possuíam métodos para resgatar e fazer uso de aspectos da condição feminina vigente. Algumas práticas de tortura abalavam em mesmo nível o físico e o psicológico das mulheres, ao explorarem sua nudez e o recato adquirido durante sua construção social. As entrevistadas de Colling afirmaram que passavam a maior parte do tempo nuas nas prisões e comumente homens as encapuzam, sem fazer qualquer barulho, apenas o suficiente para mostrarem que ainda estavam no local. Isso as acometia de grande humilhação, ao ponto de tentarem se cobrir com as mãos ou se posicionarem na posição fetal<sup>84</sup>.

O artista fez um chamado para as lutas políticas e sociais, buscando a ruptura com os padrões vigentes de gênero. Mais do que isso, ele usou personagens femininas de algumas de suas canções como formas de expressar seu repúdio à ditadura<sup>85</sup>. Um exemplo seria *Angélica* (1977), baseado na vida de uma verdadeira militante: Zuzu Angel. Ela foi uma estilista que se engajou na luta contra a ditadura após seu filho, Stuart Edgard Angel Jones, ser assassinado pelos militares após confrontos com a oposição do governo. Impedida de executar um sepultamento digno para seu filho, pois seu corpo nunca foi encontrado, ela se revolta com a injustiça e começa a expressar sua dor através de suas criações. A estilista faleceu misteriosamente em 1976, em um acidente de carro<sup>86</sup>. A composição de Chico faz referência

---

<sup>81</sup> COLLING, Ana Maria. op. cit. 2004. p. 2.

<sup>82</sup> COLLING, Ana Maria. op. cit. 1997. p. 105.

<sup>83</sup> COLLING, Ana Maria. op. cit. 2004. p. 8.

<sup>84</sup> COLLING, Ana Maria. op. cit. 1997. p. 85.

<sup>85</sup> CRUZ, Lílian Rodrigues da; GABRIEL, Glória Cristina Ferreira. *O feminino e o masculino nas letras de Chico Buarque de Hollanda*. IN: Travessias: pesquisa em Educação, Cultura, Linguagem e Arte. v. 2. Disponível em <<http://www.unioeste.br/travessias>>. Acesso em 19/08/2011. p. 6.

<sup>86</sup> CAETANO, Adriano Luna de Oliveira; ZANDONÁ, Jair. op. cit. p. 5.

ao seu sobrenome “Angel”, assim como o símbolo de sua moda, um anjo, representando a dor do desaparecimento pelo seu filho<sup>87</sup>.

A canção é composta por duas figuras: aquela que pergunta constantemente quem é aquela que está envolvida em tristeza e a estilista, que responde expressando sua dor. Seu sofrimento representa o de incontáveis mães que tiveram filhos (as) dados (as) como desaparecidos (as) ou mortos (as).

Podemos perceber que as questões relacionadas à família são presentes. É perceptível a figura materna nos dois últimos versos de cada quarteto:

*Só queria embalar meu filho/ Que mora na escuridão do mar/ [...] Só queria lembrar o tormento/ Que fez meu filho suspirar/ [...] Só queria agasalhar meu anjo/ E deixar seu corpo descansar/ [...] Queria cantar por meu menino/ Que ele já não pode mais cantar.*

Devido sua vida de lutas, a estilista é representada como uma Lisístrata contemporânea, quebrando os paradigmas da época e reforçando a importância da participação feminina no gerenciamento de emergente poder. Todavia a motivação materna está presente por trás das suas ações políticas. Colling, ao ouvir as entrevistadas na sua pesquisa<sup>88</sup>, percebeu o papel das mães dentro do sistema de prisão e tortura, respeitadas inclusive pelos policiais do governo. As mães, de modo geral, podiam reivindicar a liberdade de seus filhos e filhas sem sofrer retaliação, o que foi diferente com a estilista, pelo fato dela denunciar publicamente os crimes da ditadura, dado que não consta na atuação daquelas mães que iam apenas às delegacias.

Com as canções relacionadas, percebem-se alguns comportamentos da época: o homem que protege seu lar, que preza pela companheira e filhos e a mulher submissa, vinculada ao meio familiar. Também é possível verificar reações perante o domínio masculino no âmbito e a inserção na esfera pública, apontando as participações femininas na militância contra a ditadura civil-militar. São mudanças de comportamento que se relacionam com o período de reivindicações no Brasil. Porém não se deve esquecer que, apesar da inserção das mulheres na luta contra o autoritarismo, elas não aparecem desvinculadas do meio familiar.

---

<sup>87</sup> Idem. p. 5.

<sup>88</sup> COLLING, Ana Maria. op. cit. 1997.

Pode-se interpretar que Chico faz uso das esposas, companheiras e mães para apoiar as mudanças em um cenário que ainda possui hegemonia masculina.

### 3.2 OLHARES DO COTIDIANO

Como explicado antes, o meio privado engloba tudo aquilo que está relacionado às questões do sentimento, do amor, instituição. É o espaço de predominância feminina, porém há participação masculina neste meio, principalmente no que se refere ao lar, à família, relações conjugais. O ambiente familiar também trabalha na constituição de gênero, dos corpos. As famílias, muitas vezes, destinam tratamentos diferentes aos filhos e filhas. Aos meninos:

muito mais do que as meninas, são incentivados a desenvolver atividades que estimulam o corpo e a apresentar comportamentos arrojados, audaciosos; recebem por brinquedos: caminhãozinho, simulacros de armas, bola, bicicleta, e equipamentos vários que ativam os movimentos corporais. Mas, se são estimulados fisicamente, em contrapartida suas emoções são cerceadas pelo fatídico ‘homem não chora’<sup>89</sup>.

Às meninas, por outro lado:

estão reservadas atividades lúdicas que reproduzem o universo doméstico, preparando-as para a gestão do lar. Recebem como presentes: boneca, panelinha, fogãozinho, vassourinha e, dependendo do poder aquisitivo das famílias, toda uma parafernália eletroeletrônica de utensílios domésticos em miniatura para brincarem de “casinha”, para aprenderem a ser boas mães, esposas exemplares, e eficientes donas-de-casa. Nelas, são incentivadas posturas dóceis, de aquiescência e submissão, traduzidas como predicados de feminilidade. Ao contrário dos meninos, são, mesmo que de forma implícita, estimuladas a fazer do choro poderosa arma, utilizável em qualquer situação de conflito, porque quando choram percebem-se acolhidas, confortadas e protegidas<sup>90</sup>.

Não somente a família, como também outras instituições – como a escola, Igreja – favorecem a construção cultural do gênero, formando-os para suas posições na sociedade e lidar com suas tarefas do dia-a-dia. Podemos perceber alguns desses comportamentos de ambos os sexos, exercitados na esfera privada, em *Cotidiano*. A canção foi composta em 1971, narrando os pensamentos de um personagem masculino durante todo seu dia. O homem é o trabalhador, pensa nos assuntos além do lar, no trabalho. Alguns trechos começam com

---

<sup>89</sup> VANNUCHI, 2010, p. 64.

<sup>90</sup> Idem. p. 64.

elementos que representam exatidão como “todo dia”, “pontual,” “seis da tarde” “toda noite”, “meia-noite”.

Esta previsibilidade também está ligada a sua esposa, que é voltada aos afazeres da casa e seu dia parece se resumir a pensar em seu marido. Podemos perceber isso nos trechos:

*Todo dia ela faz tudo sempre igual/ [...] Todo dia ela diz que é pra eu me cuidar / [...] Diz que está me esperando pro jantar/ [...] Ela pega e me espera no portão/ Diz que está muito louca pra beijar/ Toda noite ela diz pra eu não me afastar/ Meia-noite ela jura eterno amor/ [...] E me morde com a boca de pavor.*

O personagem, por sua vez, não aparenta o mesmo entusiasmo, ao perceber que tudo no seu dia ocorre da mesma maneira, tanto em casa quanto no trabalho. A falta de novidade o angustia, favorecendo seu desgaste psicológico ou físico: “*Todo dia eu só penso em poder parar/ Meio dia eu só penso em dizer não/ Depois penso na vida pra levar/ E me calo com a boca de feijão*”.

É possível perceber dois tipos de dia-a-dia: o da esposa e do marido. São diferentes, possuem atividades e responsabilidades distintas. O cotidiano era um assunto abordado e possuía certa conotação negativa no que se refere à labuta. Ele era marcado pelo ritmo do trabalho – dito como a parcela menos alegre da pessoa – que envolve e arrasta os indivíduos, tendo o lazer como o momento mágico de renovação junto à família<sup>91</sup>. O corriqueiro dia do personagem o esgota, aparentando não ter fim.

Diante da situação de mesmice do cotidiano, o homem não aparenta satisfação, enquanto a mulher se mostra entusiasmada. Por causa da estreita presença e reiteradas manifestações afetivas femininas que o homem se sente aprisionado nesse ciclo<sup>92</sup>. A atitude feminina perante sua realidade converge com seu modo de criação anteriormente citado, com postura dócil, traços maternos e zelosos pelo seu esposo, recomendando cuidados “*e essas coisas que diz toda mulher*”. Todavia sua “competência” é exposta como uma característica negativa, transportando o mecanismo da sociedade industrial para dentro de sua casa<sup>93</sup>. A esposa da canção de Chico, portanto, é o produto do meio de criação do qual viveu, de intensa

<sup>91</sup> FIGUEIREDO, Ana Cristina Camargo Moraes. op. cit. p. 77.

<sup>92</sup> MENESES, Adélia Bezerra de. *Figuras do feminino na canção de Chico Buarque*. SP: Ateliê Editorial. 2001. p. 48.

<sup>93</sup> Idem. p. 49.

modernização e agilização dos trabalhos como uma linha de produção, neste caso foi voltado a constituir esposas excelentes.

Essa relação de “dependência” amorosa e familiar também pode ser explicada pelo fato do casamento ainda ser o meio privilegiado para obter posição social, não apresentando apenas motivos amorosos, como também racionais<sup>94</sup>. As mulheres se mantinham na proteção dos homens durante suas vidas, precisando deles para sustento, carinho, conforto. As mulheres abandonadas pelos companheiros, pais, irmãos ficariam sem amparo social.

Tal valor se apresenta abalado na canção *Olhos nos Olhos*, de 1976, composta para Maria Bethânia. A canção também foi interpretada por Chico, que encarnou uma mulher que foi abandonada pelo seu companheiro. A figura masculina aparece passiva, sem reação frente às atitudes apresentadas pela ex-companheira. São comportamentos que divergem dos padrões de criação. Ele a diz para esquecê-lo e ser feliz, mas, ao invés de se desesperar pela perda do amado, a personagem busca conhecer outros homens e descobre como pode ser mais feliz do que anteriormente.

Na canção Chico canta: “*Quando você me deixou, meu bem/ Me disse pra ser feliz e passar bem/ Quis morrer de ciúme, quase enlouqueci/ Mas depois, como era de costume, obedeci*”. Pode-se entender ainda a presença dos valores ligados ao feminino nesse trecho, apontando a emoção, submissão, passividade, alguns dos valores da esfera privada.

É o momento quando ela desaba e está em posição de dependência, todavia o título da canção sugere que a personagem feminina se coloca no mesmo nível do homem<sup>95</sup>. Ela se nivela no quesito amoroso, podendo ser feliz sem a presença do ex-companheiro: “*Olhos nos olhos, quero ver o que você faz/ Ao sentir que sem você eu passo bem demais/ [...] Olhos nos olhos, quero ver o que você diz/ Quero ver como suporta me ver tão feliz*”.

Esta canção pode ser interpretada como sinal de liberdade feminina dos domínios afetivos dos homens. Mais do que isso, aponta a capacidade de escolher seus companheiros e experimentar tantas sensações quanto os homens sempre puderam. Aponta uma mudança de comportamento no âmbito amoroso que se iguala ao comportamento afetivo próprio dos homens: “*Quando você me quiser rever/ Já vai me encontrar refeita, pode crer/ [...] E tantas águas rolaram/ Quantos homens me amaram/ Bem mais e melhor que você*”.

Esta canção foi composta um ano depois do Ano Internacional da Mulher, promovido pela ONU, que favoreceu as discussões sobre as questões femininas. Logo, seria provável encontrar fontes que tocassem o assunto, mesmo que de forma tão sutil. O meio privado,

<sup>94</sup> BOURDIEU, Pierre. *A dominação masculina*. RJ: Bertrand Brasil. 1999. p. 49.

<sup>95</sup> MENESES, Adélia Bezerra de. op. cit. p. 95.

todavia, ainda vigiava os comportamentos dos sexos. Podemos verificar isso em *Ai, se Eles me Pegam Agora*, de 1979, composta para a peça musical intitulada *Ópera do Malandro*, de autoria do próprio artista da pesquisa.

Chico compôs dezesseis músicas para a obra, que virou filme em 1985, tendo como diretor Ruy Guerra. A história se passa:

Nos anos 40, em plena, II Guerra Mundial, na Lapa, antigo bairro boêmio do Rio de Janeiro. Max (Edson Celulari) é um malandro elegante e sem escrúpulos que explora Margot (Elba Ramalho), cantora de um cabaré dirigido por Otto Strudell (Fábio Sabag), chefe da espionagem nazista da região. Margot é ex-mulher de Tigrão (Ney Latorraca), chefe da polícia, amigo e rival de Max. Através de Geni (J.C. Violla), um travesti apaixonado por ele, Max fica sabendo da chegada ao Rio de Ludmila (Cláudia Ohana), filha de Strudell, uma moça com aparência de ingênua, mas na verdade muito esperta: por causa da guerra, ela quer ficar rica fazendo contrabando<sup>96</sup>.

A canção foi interpretada pelo grupo feminino *As Frenéticas*. A música é uma alusão a um cabaré, possuindo elementos como sons de copos batendo, assobios, risadas e palmas perante uma apresentação ao grupo de dançarinas cantoras. Fazendo uso de termos que remetem ao tratamento afetivo como “papai” e “mamãe”, as personagens buscam prever as possíveis reações dos pais e mães perante o comportamento de suas filhas.

Suas ações, por outro lado, estão relacionadas à exposição de seus corpos: “*Ai, se mamãe me pega agora de anágua e de combinação/ [...] Ai, se papai me pega agora abrindo o último botão*”. A sociedade constrói o corpo como realidade sexuada e como depositário de princípios de visão e divisão sexualizantes, construindo a diferença entre os sexos biológicos<sup>97</sup>. Expor o corpo ou as roupas íntimas, portanto, pode significar mostrar-se aos indivíduos, apresentando sua sexualidade. Ao contrário das atenienses que se despiam para seus maridos, não aparentam ser figuras passivas e sem vontade nem se sabe para quem essas personagens estão se expondo, fugindo de um modo de criação de domínio masculino.

A letra pode se referir ao controle exercido sobre estes corpos dos jovens, com atitudes diferentes entre os pais e mães. As figuras progenitoras aparecem como vigilantes, havendo temor, caso descubram o que está ocorrendo. A figura materna é representada ora divergente, ora convergente à posição das personagens: “*Será que vai ficar sentida/ Será que vai me dar razão/ Chorar sua vida vivida/ Em vão/ [...] Será que faz mil caras feias/ [...] Será que calça as minhas meias/ E sai deslizando/ Pelo salão.*”

<sup>96</sup> Chico Buarque. Disponível em <[http://chicobuarque.com.br/construcao/mestre\\_cin.asp?pg=cin\\_malandro.htm](http://chicobuarque.com.br/construcao/mestre_cin.asp?pg=cin_malandro.htm)>. Acesso em 12/10/2011.

<sup>97</sup> BOURDIEU, Pierre. op. cit. p. 20.

Em algumas partes da canção, fica a dúvida sobre sua provável atitude, expressado em: “*Será que ela me leva embora/ Ou não/ [...] Será que vai morrer de inveja/ Ou não*”. Cogita-se uma mãe abalada ou tentada a experimentar as vivências das personagens, ficando esta incógnita na letra. Ela também é mulher, criada sob padrões, cujas possibilidades de contestação provavelmente eram inferiores em relação à nova geração. Ela pode aderir às novas sensações ou decidir manter os valores de recato intrínsecos à sua formação social.

A figura masculina também apresenta uma variação semelhante. Ambas as figuras podem chorar suas vidas vividas em vão, podem levar suas filhas embora. Ou não. A figura paterna, por sua vez, talvez possa compreender suas filhas: “*Será que vai me dar razão/ [...] Será que ele me estende a mão/ Será que o pai dança comigo/ Ou não*”. Porém também abarca mais elementos de indignação, com caráter punitivo, presentes em: “*Será que fica enfurecido/ [...] Será que ele me trata a tapa/ E me sapeca um pescoço/ [...] Será que me põe de castigo*”. O homem pode, por meio da força, impor seus mecanismos de dominação dos corpos, para que valores sociais não sejam sobrepostos e causem constrangimento perante a sociedade.

O personagem paterno da canção, assim como a materna, veio da outra geração, cujos valores não foram amplamente discutidos como na década de 1970. A música permite, portanto, perceber a existência de um conflito entre as gerações. Não se sabe se o pai defenderá sua filha e a apoiará – como uma provável aceitação das mudanças dos valores questionados – ou se firma nos padrões tradicionais que constituíram sua formação. Assim como não se sabe se a mãe permanecerá nos antigos costumes ou se absorverá alguns daqueles das suas sucessões. Percebemos que o impasse não foi resolvido na canção, ficando aberto a questionamentos sobre quais comportamentos são considerados adequados para as personagens.

### 3.3 BÁRBARAS E GENIS

Há diversas práticas e comportamentos que são considerados próprios de cada sexo, definidos culturalmente e realçados para que homens e mulheres sejam reconhecidos como tal<sup>98</sup>. O masculino e o feminino se complementam, vivendo um com o outro<sup>99</sup>, podendo haver

<sup>98</sup> FILHO, Amílcar Torrão. op. cit. p. 140.

<sup>99</sup> Idem. p. 144.

a circulação dos elementos que os diferenciam, formando novas configurações. Um gênero vive em uma na região limítrofe entre os conjuntos de restrições e uma gama de possibilidades, podendo perceber que é possível construir novos padrões<sup>100</sup>. Se há um limite, provavelmente ele não deve ser ultrapassado, mantendo as construções dos sexos da forma como estão, o que quer dizer que as modificações talvez não sejam bem recebidas pela sociedade de um período específico.

Ao atravessar as barreiras, as normas preestabelecidas e as relações de poder são evocadas<sup>101</sup>. As práticas e comportamentos sexuais e afetivos que não obedecem à distinção dual dos sexos – deixando-se perceber o que é considerado inadequado – são vistos como desvio, perversão, transgressão, fora do normal<sup>102</sup>. Há um cuidado para que homens e mulheres sigam os padrões considerados adequados, perceptível nas práticas e discursos em voga nas esferas pública e privada.

De um lado, o feminino é considerado:

a grande ameaça à heterossexualidade do homem; cada época define a categoria do risco, mas o feminino é sempre a ameaça ao homem. Por outro, a masculinidade é interdita à mulher, pois a mulher no lugar do homem é o ‘mundo às avessas’, a ordem corrompida, a natureza ultrajada.<sup>103</sup>

Chico tratou de alguns desses comportamentos ditos desviantes em suas canções. Dentre eles, destaco a homossexualidade, porém do masculino e do feminino. Das fontes coletadas, a primeira, *Bárbara*, se refere ao amor entre duas mulheres. Composta em 1973, ela fez parte da peça *Calabar*, que foi censurada pela ditadura, por ser considerada uma obra subversiva:

A peça relativiza a posição de Domingos Fernandes Calabar no episódio histórico em que ele preferiu tomar partido ao lado dos holandeses contra a coroa portuguesa. [...] Como sempre, a censura do regime militar deveria aprovar e liberar a obra em um ensaio especialmente dedicado a isso. Depois de toda a montagem pronta e da primeira liberação do texto, veio a espera pela aprovação final. Foram três meses de expectativa e, em 20 de outubro de 1974, o general Antônio Bandeira, da Polícia Federal, sem motivo aparente, proibiu a peça, proibiu o nome Calabar e, como se não bastasse, ainda proibiu que a proibição fosse divulgada. O prejuízo para os

<sup>100</sup> LARA, Gláucia Muniz Proença Lara. *Transgressão de gêneros em textos de publicidade e propaganda no Brasil*. IN: Stockholm Review of Latin American Studies. n. 2. p.11-24. nov/2007. Disponível em: <[http://www.lai.su.se/gallery/bilagor/SRoLAS\\_No2\\_2007\\_pp11-25\\_Lara.pdf](http://www.lai.su.se/gallery/bilagor/SRoLAS_No2_2007_pp11-25_Lara.pdf)>. Acesso em: 30 jul. 2011. p. 14.

<sup>101</sup> HUMBERSTONE, Barbara. Transgressões de gênero e naturezas contestadas. *Revista Brasileira de Ciências do Esporte*. v.28, n.3, p. 21-38, maio 2007. p. 27.

<sup>102</sup> FILHO, Amílcar Torráo. op. cit. p. 144.

<sup>103</sup> Idem. p. 143.

autores e para o ator Fernando Torres, produtores da montagem, foi enorme. Seis anos mais tarde, uma nova montagem estrearia, desta vez, liberada pela censura.<sup>104</sup>

No álbum, *Chico Canta*, a música foi interpretada pelo próprio artista, enquanto no teatro, a canção foi cantada pelas atrizes que compunham as personagens Anna e Bárbara, duas prostitutas. Anna aparece em *Anna de Amsterdã*, cantando suas experiências, enquanto Bárbara aparece em *Cala a Boca, Bárbara*, exaltando a figura do seu amante Calabar. Em *Bárbara*, as duas, apaixonadas, declaram seus amores em diálogos alternados.

Além do afeto, a sensualidade e desejo dos corpos femininos são explorados na letra. O erotismo ganha força libertadora quando usadas palavras que apontam o campo físico e sexual como “bocas cruas”, “poço escuro”, “paixão vadia”, “hemorragia”<sup>105</sup>:

*O meu destino é caminhar assim/ Desesperada e nua/ Sabendo que no fim  
da noite serei tua/ [...] Acumulando de prazeres teu leito de viúva/ [...] Vamos ceder enfim à tentação das nossas bocas cruas/ [...] Vamos viver  
agonizando uma paixão vadia.*

O afeto com um ser do mesmo sexo apresenta o acesso àquilo que não era de direito visto que as relações sexuais ditas normais eram sugeridas socialmente como homens com mulheres. Também é interessante observar que esta relação tem origem em um extrato específico da sociedade. São prostitutas – que eram usadas como equivalente pelos policiais para que se denegrise a imagem das mulheres militantes, ditas desviadas, subversivas – que se entregam a essa paixão. Chico pesa a homossexualidade naquelas que já são consideradas transgressoras para a sociedade do período. Como exposto anteriormente, as prostitutas eram vistas como um reduto para as práticas sexuais não convencionais, cujos corpos permitiam ações com menor teor de pudor.

Apesar do já considerado comportamento desviante, elas “cedem à tentação”. Se elas cedem, então havia resistência a alguma força, antes coibindo seus desejos. Os padrões de comportamento talvez as prendessem a uma imagem por zelar. Ao se renderem aos seus desejos, elas se libertam dos moldes sociais que deveriam ser seguidos.

São duas personagens que não perdem seus traços de feminilidade, percebido na sensualidade dos corpos. São vistas como mulheres, ainda são identificadas como mulheres. Diferentemente, *Geni e O Zepelim* aponta uma personagem com perfil feminino, porém se

<sup>104</sup> Chico Buarque. Disponível em <[http://chicobuarque.com.br/construcao/mestre\\_cin.asp?pg=tea\\_calabar.htm](http://chicobuarque.com.br/construcao/mestre_cin.asp?pg=tea_calabar.htm)>. Acesso em 12/10/2011.

<sup>105</sup> FONTES, Maria Helena Sansão. op. cit. p. 98.

trata de um travesti. A canção foi publicada em 1979 – mas composta desde 1977 – e foi utilizada para a peça *Ópera do Malandro*. Na canção, Geni é percebida como uma mulher que impedirá que sua cidade devastada pelo ataque de um gigante zepelim. É uma personagem marginalizada da sua sociedade por se relacionar com diversos homens:

*De tudo que é nego torto/ Do mangue e do cais do porto/ Ela já foi  
namorada/ O seu corpo é dos errantes/ Dos cegos, dos retirantes/ É de  
quem não tem mais nada/ [...] Ela é um poço de bondade/ E é por isso  
que a cidade/ Vive sempre a repetir/ Joga pedra na Geni/ [...] Maldita  
Geni.*

Ironicamente, a ela cede aos pedidos do povo, aterrorizado pelo iminente ataque do zepelim, para que se deite com o comandante e assim salvar a cidade, todavia, no dia seguinte, as pessoas voltaram com as ofensas direcionadas à personagem. Ironia devido à situação pouco convencional pelo qual é demonstrada a sua bondade – através do sexo – apontando uma provável simpatia do autor pelo elemento socialmente marginalizado<sup>106</sup>.

A canção aponta a dicotomia entre bondade (as ações de Geni para salvar a cidade) e maldade (o tratamento dado a ela pelo povo)<sup>107</sup>. A música tem todos os indícios para que se veja a personagem como uma mulher. Assim é referido por meio dos substantivos e adjetivos como: “ela”, “formosa dama”, “donzela”, “menina”, “maldita”, “bendita”. Trata-se de uma constituição de personagem que lembra uma figura feminina, inclusive no que se refere aos seus gostos e princípios:

*Acontece que a donzela/ E isso era segredo dela/ Também  
tinha seus caprichos/ E a deitar com homem tão nobre/ Tão  
cheirando a brilho e a cobre/ Preferia amar com os bichos.*

Na peça de 1978, porém, Geni é o apelido de Genivaldo, um travesti – interpretado pelo ator Emiliano Queirós – apaixonado por Max, um malandro inescrupuloso que usa as pessoas ao seu redor. Pode-se entender a construção de um personagem marginalizado não apenas pelo comportamento dito desviante advindo da “bondade” com seus diversos amantes, mas também por causa da sua homossexualidade. Genivaldo abarca um estereótipo voltado ao feminino, tratado por meio de palavras de baixo calão, assemelhando-a a uma prostituta:

---

<sup>106</sup> Idem p. 78.

<sup>107</sup> Idem. Ibidem p. 81.

*Joga pedra na Geni/ Ela é feita pra apanhar/ Ela é boa de cuspir/ Ela dá  
pra qualquer um/ [...] Joga bosta na Geni/ Maldita Geni.*

Em *Não sonho mais* – publicada em 1980, mas composta em 1979 – também apresenta um personagem homossexual. A canção foi utilizada no filme *República dos Assassinos*, de Miguel Faria. Da mesma forma como Geni, trata-se de um personagem travesti, que desta vez conta seu pesadelo para o seu companheiro, um policial. O personagem sonhava com seu amado sendo assassinado por um imenso grupo de revoltados:

O travesti relata ao policial, atemorizadamente, o seu sonho: o desejo de vingança traz uma multidão de pessoas - todas com um bom motivo para esfolar o policial - numa caravana, num trem, para o acerto de contas. E de nada adiantava ele correr destes mortos. vivos, flagelados e humilhados: quanto mais ele corria, mais piorava a situação, inclusive se atolando. Ao pé da ribanceira, o ‘happy-sad end’ [...]. Todo aquele povo, vítima do policial, estabelece a vingança definitiva. Antropofagicamente, matam, ‘viram as tripas’ e comem ‘os ovo’ do carrasco (numa alusão a que, devorando os testículos dele, estariam impedindo que fossem gerados seres tão maléficos e indesejáveis quanto ele). A comemoração é geral, e aquele povo ‘põe-se a cantar’<sup>108</sup>.

Os vingadores citados são todos aqueles que exigem justiça contra os torturadores, tanto mortos quanto vivos. A música se contextualiza no período da abertura política, vigorando a Lei da Anistia, de 1979, que concedia “perdão” a todos os crimes políticos cometidos no decorrer da ditadura. Com isso, muito exilados puderam voltar para o país a salvos, todavia não se indenizava aqueles que foram torturados ou as famílias dos que foram mortos. O travesti, por sua vez, participa do assassinato, mas sente culpa por sonhar tal barbárie, pedindo para que seu companheiro expresse seu amor para que não sonhe mais:

*Tu, que foi tão valente/ Chorou pra gente/ Pediu piedade/ E olha que  
maldade/ Me deu vontade/ De gargalhar/ Ao pé da ribanceira/Acabou-se  
a liça/ E escarrei-te inteira/ A tua carniça/ E tinha justiça/ Nesse  
escarrar/ Te rasgamo a carcaça/ Descemo a ripa/ Viramo as tripa/  
Comemo os ovo.*

Assim como Geni, nota-se um personagem marginalizado. Desta vez, percebe-se isso através do uso de palavras ditas de forma errada como “nego”, “descemo”, “comemo”, talvez como uma forma de expor uma figura periférica. Mas a diferença está nas atitudes: Genivaldo

<sup>108</sup> CARVALHO, 1982, apud Chico Buarque. Disponível em <[http://chicobuarque.com.br/construcao/mestre.asp?pg=naosonho\\_79.htm](http://chicobuarque.com.br/construcao/mestre.asp?pg=naosonho_79.htm)>. Acesso em 03/10/2011.

é bondoso e não revida as ofensas do povo, enquanto o outro é apresentado como uma figura vingativa, que, levado pela emoção, vê justiça nos maus tratos àquele que serve ao governo ditatorial.

Mas ambos são, diferentemente de *Bárbara*, submissos aos homens. Genivaldo é influenciado pelo povo da cidade para se deitar com comandante do zepelim, porém são destacadas figuras públicas masculinas como o banqueiro, o bispo e o prefeito com as mais influentes. O personagem de *Não sonho mais*, por sua vez, se mostra temente ao companheiro: “*Ai, amor, não briga/ Ai, não me castiga/ Ai, diz que me ama/ E eu não sonho mais*”.

Isso apresenta o homossexual masculino identificado com o feminino, com o ser dominado por outro homem como se fora uma mulher<sup>109</sup>. Enquanto se explora a sensualidade de Anna e Bárbara – ainda apresentando características femininas, apesar da sexualidade divergente – os homens são constituídos como figuras que apresentam seu comportamento dito desviante através de características femininas dos padrões de gênero vigentes.

---

<sup>109</sup> FILHO, Amílcar Torrão. op. cit. p. 144.

#### 4. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Foram analisadas, neste trabalho, as relações de gênero por meio das construções do masculino e feminino, presentes nas canções de Chico Buarque de Hollanda, durante a década de 1970. Diversos trabalhos publicados abordam apenas a questão feminina, deixando de lado as questões do masculino. Durante a minha pesquisa, houve dificuldade para encontrar trabalhos que tratassem sobre os homens e mulheres, ou apenas os homens, o que pode indicar ser um tema pouco visado pelos estudos de História. Faz-se importante a produção bibliográfica cada vez maior para que seja possível estudar as relações de gênero com maior eficácia.

Na primeira parte da análise, foi descrita a constituição dos sexos até o período pesquisado, abordando a participação social de homens e mulheres. Pela bibliografia coligida, percebeu-se que o sexo masculino foi dominante nas questões públicas, mantendo o poder centralizado, enquanto o feminino, em sua maior parte, permanecia no espaço privado, limitando-se a participar do meio familiar. Homens e mulheres eram educados desde a infância para ocupar determinadas funções. Esse modo de criação era fomentado por diversos materiais publicitários, que destacavam as relações sociais de gênero. Notou-se a presença de tipos de comportamento que definiam os homens como figuras racionais, protetoras da família, promoviam o conforto das esposas e filhos. Enquanto isso, as mulheres eram retratadas como personagens emotivas, tementes ao marido e amparadas nos produtos domésticos que facilitavam suas atividades cotidianas, que eram voltadas às questões do lar, dos filhos e do companheiro. As relações afetivas não possuíam paridade, tendo o sexo masculino maior liberdade na vida amorosa. As mulheres, ao contrário dos homens, deveriam ser puras e ser amadas por apenas seu marido ou companheiro, restringindo seus desejos, devido ao pudor de sua criação. Caso isso não acontecesse, eram mal vistas pela sociedade.

Na segunda parte do trabalho, foram analisadas algumas canções compostas na década de 1970. Os documentos cotejados com a bibliografia permitiram refletir sobre três temas: o espaço público, o privado e transgressões sociais dos sexos. Esta foi uma das possibilidades de se perceber de que forma as canções de Chico Buarque de Hollanda se relacionavam com os padrões vigentes de gênero no decorrer da década de 1970. Essas composições demandaram tanto a reflexão das letras quanto dos diversos elementos musicais e históricos que permitiam uma compreensão acerca do gênero. Pode-se interpretar que a visão apresentada pelo artista reflete as questões que estavam sendo discutidas no momento, dentro

de suas esferas política e social. Chico cantou para muitos da classe média universitária que lutava contra a ditadura, cujos ouvintes pertenciam a ambos os sexos.

O espaço público apresentou alterações significativas em relação aos valores sociais estabelecidos, visto que há destaque para a inserção do feminino e incentivo a lutas políticas, apesar de o sexo masculino ainda possuir caráter hegemônico nas questões políticas. As relações de poder dentro do meio público permitiam a submissão das mulheres sobre os desejos dos homens, que certamente não é extinta nessa década, mas é revista. *Acorda, amor* expôs o caráter protetor de uma figura que aconselhou sua companheira a escolher um novo amor, o que pode mantê-la distante do meio político. Todavia, as mulheres, como já exposto, estavam frequentando os centros estudantis e se afiliando aos movimentos armados de esquerda. Durante a década de 1970, o movimento feminista reivindicava seus direitos, logo seria natural a inclusão das mulheres no cenário político, até então considerado espaço dos homens. *Mulheres de Atenas* e *Angélica* apresentaram aquelas figuras que lutaram ao lado dos homens – a favor de um ideal – e que confrontaram valores ainda arraigados na sociedade brasileira, representando os sexos como participantes no meio público.

Apesar disso, não se pode separar as relações entre o público e o privado. Essas duas canções apresentaram mulheres ligadas fortemente pelo meio familiar. Foram apontadas as atenienses como figuras que ainda eram dependentes dos maridos – o que permitiria a revisão dos costumes vigentes – e a Zuzu Angel inserida na militância através da morte do seu filho. Provavelmente isso aconteceria, devido à educação recebida pela sociedade, cujos homens e mulheres – de gerações anteriores e contemporâneas – destacavam quais eram os comportamentos eram adequados. A esfera privada é o espaço que parece ter relação de poder mais forte entre os sexos. Diversas questões foram discutidas naquele tempo e Chico retoma algumas através das suas canções, apontando os tratamentos dados às mulheres e o olhar do masculino sobre elas. *Cotidiano* apontou a continuidade dos sexos nos espaços já comentados, enquanto *Olhos nos Olhos* demonstrou que as relações afetivas se modificaram, tendo as mulheres mais liberdade amorosa. *Ai, se eles me pegam agora*, todavia, pode evidenciar o zelo pelos costumes e a ansiedade ao burlá-los. A sociedade ainda não havia revisto seus costumes a ponto de mudar a educação dos sexos, delegando seus papéis ainda na educação familiar. Logo seria comum que as mudanças atingissem as gerações em um prazo de tempo maior do que os anos de 1970 poderiam comportar.

Chico também cantou sobre personagens homossexuais. Considerados como desviantes do comportamento padrão, travestis e lésbicas foram retratados como figuras

marginalizadas neste período. Cada indivíduo foi representado de formas distintas. Em *Bárbara*, a paixão sensual é representada, tratando-se de um amor considerado impróprio, por meio de duas prostitutas. Em *Geni e o Zepelim*, a travesti Geni, apesar de tamanha bondade e por ter salvado a cidade, não é bem vista por ninguém, sendo alvo de escárnios constantes. Assim como em *Não sonho mais*, pode-se perceber o perfil marginalizado nas falas do personagem e nas ações de violência que ele executava. O compositor apontou que aquilo que era visto como diferente, impuro, incorreto, não era bem recebido pela sociedade. Desviar-se de sua sexualidade era algo que carregava um estigma e, apesar de muitas vezes não se mostrar aparente, era percebido pelos demais, viabilizando a segregação. Portanto, um homem deveria agir de acordo com os perfis da época, bem como uma mulher deveria seguir os mesmos princípios.

Chico Buarque de Hollanda era produto do seu meio. Ele cantava sobre o cotidiano da classe média universitária e expressava aquilo que estava presente em sua vida. As relações de gênero por ele traçadas não se diferenciavam daquilo que estava acontecendo nos anos de 1970. Desde as revoluções culturais do Maio de 68, a luta armada contra a ditadura, até o movimento feminista, tudo foi vivenciado pelo artista e utilizado como temas para suas canções, abordando as modificações pelas quais a sociedade estava passando no período. O artista possui grande repertório musical – apesar de ter sido duramente censurado neste período – que trata sobre as questões femininas e abordam indiretamente as masculinas, o que levou à seleção de algumas composições. Suas composições exploraram os eventos vividos no período e ressaltou as vicissitudes que elas ocasionavam gradualmente. Muitas outras músicas poderiam ter sido utilizadas para a reflexão desta pesquisa. Não somente as de Chico, como as de muitos outros artistas que não foram alvos de análise como Odair José, Roberto Carlos, Erasmo Carlos, Cartola, Rita Lee.

Tal diversidade possibilita a continuidade de pesquisas semelhantes ou mais aprofundadas pela comunidade científica, fator que pode ser importante para a pluralização do conhecimento, visto que permite outras interpretações sobre o tema deste trabalho. As canções como fontes históricas permitem a compreensão das sociedades em um dado período. É possível perguntá-las e receber respostas como qualquer outro documento existente. Isto leva a pensar que materiais diversos podem e devem ser analisados por aqueles que pesquisam a nossa *Magistra Vitae*, para que esta seja visualizada não só por cientistas, mas por alunos (as), pais e mães, por aqueles que trabalham, enfrentam trânsito e por aqueles que,

pelo puro diletantismo, buscam estudar sobre o passado, para assim conhecer o presente e, talvez, conceber um futuro.

## 5. APÊNDICE

### Fontes musicais dispostas em relação ao autor e ano da composição<sup>110</sup>

#### Cotidiano – Chico Buarque (1971)

Todo dia ela faz tudo sempre igual  
 Me sacode às seis horas da manhã  
 Me sorri um sorriso pontual  
 E me beija com a boca de hortelã  
 Todo dia ela diz que é pra eu me cuidar  
 E essas coisas que diz toda mulher  
 Diz que está me esperando pro jantar  
 E me beija com a boca de café  
 Todo dia eu só penso em poder parar  
 Meio dia eu só penso em dizer não  
 Depois penso na vida pra levar  
 E me calo com a boca de feijão  
 Seis da tarde como era de se esperar  
 Ela pega e me espera no portão  
 Diz que está muito louca pra beijar  
 E me beija com a boca de paixão  
 Toda noite ela diz pra eu não me afastar  
 Meia-noite ela jura eterno amor  
 E me aperta pra eu quase sufocar  
 E me morde com a boca de pavor  
 Todo dia ela faz tudo sempre igual  
 Me sacode às seis horas da manhã  
 Me sorri um sorriso pontual  
 E me beija com a boca de hortelã

#### Bárbara - Chico Buarque e Ruy Guerra (1972-1973)

Anna: Bárbara, Bárbara  
       Nunca é tarde, nunca é demais  
       Onde estou, onde estás  
       Meu amor, vem me buscar  
 Bárbara: O meu destino é caminhar assim  
       Desesperada e nua  
       Sabendo que no fim da noite serei tua  
 Anna: Deixa eu te proteger do mal, dos medos e da chuva  
       Acumulando de prazeres teu leito de viúva

<sup>110</sup> Chico Buarque. Disponíveis em <<http://chicobuarque.com.br>>. Acesso em 20/10/2011.

As duas: Bárbara, Bárbara  
 Nunca é tarde, nunca é demais  
 Onde estou, onde estás  
 Meu amor vem me buscar  
 Anna: Vamos ceder enfim à tentação das nossas bocas cruas  
 E mergulhar no poço escuro de *nós duas*  
 Bárbara: Vamos viver agonizando uma paixão vadia  
 Maravilhosa e transbordante, feito uma hemorragia

### **Mulheres de Atenas - Chico Buarque e Augusto Boal (1976)**

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

E as gestantes abandonadas  
 Não fazem cenas  
 Vestem-se de negro, se encolhem  
 Se conformam e se recolhem  
 Às suas novenas  
 Serenas  
 Mirem-se no exemplo daquelas mulheres de Atenas  
 Secam por seus maridos, orgulho e raça de Atenas

**Olhos nos olhos - Chico Buarque (1976)**

Quando você me deixou, meu bem  
 Me disse pra ser feliz e passar bem  
 Quis morrer de ciúme, quase enlouqueci  
 Mas depois, como era de costume, obedeci  
 Quando você me quiser rever  
 Já vai me encontrar refeita, pode crer  
 Olhos nos olhos, quero ver o que você faz  
 Ao sentir que sem você eu passo bem demais  
 E que venho até remoçando  
 Me pego cantando  
 Sem mais nem porquê  
 E tantas águas rolaram  
 Quantos homens me amaram  
 Bem mais e melhor que você  
 Quando talvez precisar de mim  
 'Cê sabe que a casa é sempre sua, venha sim  
 Olhos nos olhos, quero ver o que você diz  
 Quero ver como suporta me ver tão feliz

**Angélica – Chico Buarque e Miltoninho (1977)**

Quem é essa mulher  
 Que canta sempre esse estribilho  
 Só queria embalar meu filho  
 Que mora na escuridão do mar  
 Quem é essa mulher  
 Que canta sempre esse lamento  
 Só queria lembrar o tormento  
 Que fez o meu filho suspirar  
 Quem é essa mulher  
 Que canta sempre o mesmo arranjo  
 Só queria agasalhar meu anjo  
 E deixar seu corpo descansar  
 Quem é essa mulher  
 Que canta como dobra um sino  
 Queria cantar por meu menino  
 Que ele já não pode mais cantar

**Ai, se eles me pegam agora - Chico Buarque (1977-1978)**

Ai, se mamãe me pega agora  
 De anágua e de combinação  
 Será que ela me leva embora  
 Ou não  
 Será que vai ficar sentida  
 Será que vai me dar razão  
 Chorar sua vida vivida  
 Em vão  
 Será que faz mil caras feias  
 Será que vai passar carão  
 Será que calça as minhas meias  
 E sai deslizando  
 Pelo salão  
 Eu quero que mamãe me veja  
 Pintando a boca em coração  
 Será que vai morrer de inveja  
 Ou não  
 Ai, se papai me pega agora  
 Abrindo o último botão  
 Será que ele me leva embora  
 Ou não  
 Será que fica enfurecido  
 Será que vai me dar razão  
 Chorar o seu tempo vivido  
 Em vão  
 Será que ele me trata a tapa  
 E me sapeca um pescoço  
 Ou abre um cabaré na Lapa  
 E aí me contrata  
 Como atração  
 Será que me põe de castigo  
 Será que ele me estende a mão  
 Será que o pai dança comigo  
 Ou não

### **Geni e o Zepelim – Chico Buarque (1977-1978)**

De tudo que é nego torto  
 Do mangue e do cais do porto  
 Ela já foi namorada  
 O seu corpo é dos errantes  
 Dos cegos, dos retirantes  
 É de quem não tem mais nada  
 Dá-se assim desde menina  
 Na garagem, na cantina  
 Atrás do tanque, no mato  
 É a rainha dos detentos  
 Das loucas, dos lazarentos  
 Dos moleques do internato

E também vai amiúde  
Co'os velhinhos sem saúde  
E as viúvas sem porvir  
Ela é um poço de bondade  
E é por isso que a cidade  
Vive sempre a repetir  
Joga pedra na Geni  
Joga pedra na Geni  
Ela é feita pra apanhar  
Ela é boa de cuspir  
Ela dá pra qualquer um  
Maldita Geni  
Um dia surgiu, brilhante  
Entre as nuvens, flutuante  
Um enorme zepelim  
Pairou sobre os edifícios  
Abriu dois mil orifícios  
Com dois mil canhões assim  
A cidade apavorada  
Se quedou paralisada  
Pronta pra virar geleia  
Mas do zepelim gigante  
Desceu o seu comandante  
Dizendo – Mudei de ideia  
– Quando vi nesta cidade  
– Tanto horror e iniquidade  
– Resolvi tudo explodir  
– Mas posso evitar o drama  
– Se aquela formosa dama  
– Esta noite me servir  
Essa dama era Geni  
Mas não pode ser Geni  
Ela é feita pra apanhar  
Ela é boa de cuspir  
Ela dá pra qualquer um  
Maldita Geni  
Mas de fato, logo ela  
Tão coitada e tão singela  
Cativara o forasteiro  
O guerreiro tão vistoso  
Tão temido e poderoso  
Era dela, prisioneiro  
Acontece que a donzela  
– e isso era segredo dela –  
Também tinha seus caprichos  
E a deitar com homem tão nobre  
Tão cheirando a brilho e a cobre  
Preferia amar com os bichos  
Ao ouvir tal heresia  
A cidade em romaria

Foi beijar a sua mão  
 O prefeito de joelhos  
 O bispo de olhos vermelhos  
 E o banqueiro com um milhão  
 Vai com ele, vai Geni  
 Vai com ele, vai Geni  
 Você pode nos salvar  
 Você vai nos redimir  
 Você dá pra qualquer um  
 Bendita Geni  
 Foram tantos os pedidos  
 Tão sinceros, tão sentidos  
 Que ela dominou seu asco  
 Nessa noite lancinante  
 Entregou-se a tal amante  
 Como quem dá-se ao carrasco  
 Ele fez tanta sujeira  
 Lambuzou-se a noite inteira  
 Até ficar saciado  
 E nem bem amanhecia  
 Partiu numa nuvem fria  
 Com seu zepelim prateado  
 Num suspiro aliviado  
 Ela se virou de lado  
 E tentou até sorrir  
 Mas logo raiou o dia  
 E a cidade em cantoria  
 Não deixou ela dormir  
 Joga pedra na Geni  
 Joga bosta na Geni  
 Ela é feita pra apanhar  
 Ela é boa de cuspir  
 Ela dá pra qualquer um  
 Maldita Geni

**Não sonho mais - Chico Buarque (1979)**

Hoje eu sonhei contigo  
 Tanta desdita, amor  
 Nem te digo  
 Tanto castigo  
 Que eu tava aflita de te contar  
 Foi um sonho medonho  
 Desses que às vezes a gente sonha  
 E baba na fronha  
 E se urina toda  
 E quer sufocar  
 Meu amor  
 Vi chegando um trem de candango  
 Formando um bando

Mas que era um bando de orangotango  
Pra te pegar  
Vinha nego humilhado  
Vinha morto-vivo  
Vinha flagelado  
De tudo que é lado  
Vinha um bom motivo  
Pra te esfolar  
Quanto mais tu corria  
Mais tu ficava  
Mais atolava  
Mais te sujava  
Amor, tu fedia  
Empestava o ar  
Tu, que foi tão valente  
Chorou pra gente  
Pedi piedade  
E olha que maldade  
Me deu vontade  
De gargalhar  
Ao pé da ribanceira  
Acabou-se a liça  
E escarrei-te inteira  
A tua carniça  
E tinha justiça  
Nesse escarrar  
Te rasgamo a carcaça  
Descemo a ripa  
Viramo as tripa  
Comemo os ovo  
Ai, e aquele povo  
Pôs-se a cantar  
Foi um sonho medonho  
Desses que às vezes a gente sonha  
E baba na fronha  
E se urina toda  
E já não tem paz  
Pois eu sonhei contigo  
E caí da cama  
Ai, amor, não briga  
Ai, não me castiga  
Ai, diz que me ama  
E eu não sonho mais

## 6. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALMEIDA, Marlise Míriam de Matos. Dimensões da masculinidade no Brasil. *Gênero: revista da Universidade Federal Fluminense, Niterói*. v.1. n.1. p. 29-40, jul./dez. 2000.

ALVES, José Eustáquio Diniz; CORRÊA, Sônia. *Igualdade e desigualdade de gênero no Brasil: um panorama preliminar, 15 anos depois do Cairo*. Seminário Brasil. 2009.

BASEGGIO, Caroline Acco. *O como e o quando do sexo: comportamento sexual adequado às mulheres na seção de reportagens da revista Claudia na primeira metade da década de 1960*. Trabalho de Conclusão de Curso em Licenciatura em História apresentado ao Departamento de História da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. 2009.

BARBOSA, Susana Claudino. Nem “umas” nem “outras”, todas... – a representação da mulher na MPB na década de 1970. *Linhas: revista do programa de pós-graduação em educação da UDESC, Florianópolis*, v.5, n.1, p. 155-170, 2004.

BERQUÓ, Elza. *Arranjos familiares no Brasil: uma visão demográfica*. In: História da vida privada no Brasil: contrastes da intimidade contemporânea. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

BOURDIEU, Pierre. *A dominação masculina*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil. 1999.

CAETANO, Adriano Luna de Oliveira; ZANDONÁ, Jair. *As lisístratas brasileiras e o período militar: diálogos entre Literatura e História*. Seminário Internacional Fazendo Gênero 8: Corpo, Violência e Poder. 2008.

COLLING, Ana Maria. *A resistência da mulher à ditadura militar no Brasil*. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos. 1997.

-----, *As mulheres e a ditadura militar no Brasil*. VIII Congresso luso-afro-brasileiro de ciências sociais. Coimbra. 2004.

CONNELL, Robert W. Políticas da masculinidade. *Revista Educação & Realidade*, v.20, n.2. p. 185-206, jul./dez. 1995.

COSTA, Ana Alice Alcantara. O movimento feminista no Brasil: dinâmicas de uma intervenção política. *Gênero: revista da Universidade Federal Fluminense, Niterói*, v.5, n.2, p. 9-35, 2005.

CRUZ, Lílian Rodrigues da; GABRIEL, Glória Cristina Ferreira. *O feminino e o masculino nas letras de Chico Buarque de Hollanda*. IN: Travessias: pesquisa em Educação, Cultura, Linguagem e Arte. v. 2. Disponível em <<http://www.unioeste.br/travessias>>. Acesso em 19/08/2011.

FILHO, Amílcar Torrão. *Uma questão de gênero: onde o masculino e o feminino se cruzam*. IN: Cadernos Pagu. v.24. p.127-152, jan./jun. 2005.

FIGUEIREDO, Ana Cristina Camargo Moraes. “*A liberdade é uma calça velha azul e desbotada*”: *Publicidade, cultura de Consumo e Comportamento Político no Brasil (1954-1964)*. São Paulo: Hucitec, 1998.

FONTES, Maria Helena Sansão. *Sem Fantasia: masculino-feminino em Chico Buarque*. Rio de Janeiro: Graphia, 2003.

HAGEMEYER, Rafael Rosa. *A identidade antifascista no cancionero da guerra civil espanhola*. Tese de doutorado apresentada ao Programa de Pós-graduação em História do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da UFRGS. 2004.

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

HUMBERSTONE, Barbara. Transgressões de gênero e naturezas contestadas. *Revista Brasileira de Ciências do Esporte*. v.28, n.3, p. 21-38, maio 2007.

LARA, Gláucia Muniz Proença Lara. *Transgressão de gêneros em textos de publicidade e propaganda no Brasil*. IN: Stockholm Review of Latin American Studies. n. 2. p.11-24. nov/2007. Disponível em: <[http://www.lai.su.se/gallery/bilagor/SRoLAS\\_No2\\_2007\\_pp11-25\\_Lara.pdf](http://www.lai.su.se/gallery/bilagor/SRoLAS_No2_2007_pp11-25_Lara.pdf)>. Acesso em: 30 jul. 2011.

LE GOFF, Jacques. *Documento/Monumento*. In: História e memória. Campinas: Unicamp. p. 535-549. 1996.

LIMA, Chirlei Dutra; SANCHES, Nanci Patrícia Lima. *A construção do eu feminino na música popular brasileira*. IN: Caderno Espaço Feminino. v.1, n.1. p. 181-205, jan./jul. 2009.

MACHADO, Vanderlei. *Entre Apolo e Dionísio: a imprensa e a divulgação de um modelo de masculinidade urbana em Florianópolis (1889-1930)*. Tese de doutorado apresentada ao Programa de Pós-graduação em História do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da UFRGS. 2007.

MATOS, Maria Izilda Santos de. Discutindo masculinidade e subjetividade nos embalos do samba-canção. *Gênero: revista da Universidade Federal Fluminense, Niterói*, v. 2, n.1, p. 73-86, 2001.

----- . *Estudos de gênero: percursos e possibilidades na historiografia contemporânea*. In: Cadernos Pagu. n.11, p. 67-75, 1998.

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

MIGUEL, Raquel de Barros Pinto. *A revista Capricho como um lugar de memória (décadas de 1950 a 1960)*. Tese de doutorado da Universidade Federal de Santa Catarina, Centro de Filosofia e Ciências Humanas. Programa de Pós-Graduação Interdisciplinar em Ciências Humanas. 2009.

MORAES, José Geraldo Vinci de. História e música: canção popular e conhecimento histórico. *Revista Brasileira de História*. São Paulo, v.20, n.39, p. 203-221, 2000.

MORELLI, Rita de Cássia Lahoz. O campo da MPB e o mercado moderno de música no Brasil: do nacional-popular à segmentação contemporânea. *ArtCultura: Revista de História, Cultura e Arte*. Uberlândia, v.10, n.17. p.87-101, jan./jun. 2008.

NAPOLITANO, Marcos. *A música popular brasileira (MPB) dos anos 70: resistência política e consumo cultural*. Atlas del IV Congreso Latinoamericano de la asociación Internacional para el Estudio de la Música Popular. Cidade do México, 2002.

----- . *História & Música: história cultural da música popular*. Belo Horizonte: Autêntica. 2001.

PEDRO, Joana Maria. *Traduzindo o debate: o uso da categoria gênero na pesquisa histórica*. IN: *História*. São Paulo, v.24, n.1, 2003, p. 77-98.

PERROT, Michelle. *Minha história das mulheres*. São Paulo: Contexto, 2007.

RUFINO, Janaína de Assis. *As mulheres de Chico Buarque: análise da complexidade discursiva de canções produzidas no período da ditadura militar*. Dissertação ao Programa de Pós-Graduação em Estudo Linguísticos da Universidade Federal de Minas Gerais. 2006.

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

VICENTE, Eduardo. *Segmentação e consumo: a produção fonográfica brasileira – 1965/1999*. IN: ArtCultura: Revista de História, Cultura e Arte. v.10, n.17. p. 103-121, jan./jun. 2008.

VANUCHI, Márcia Lúcia. *A construção das identidades de gênero*. In: Caderno Espaço Feminino. v. 23, n.1/2, p. 61-77, 2010.

VIEZZER, Moema. *O problema não está na mulher*. São Paulo: Corte, 1999.

WELZER-LANG, Daniel. *A construção do masculino: dominação das mulheres e homofobia*. IN: Revista Estudos Feministas. Florianópolis: UFSC, v.9 n.2, p. 460-482, 2001.

## **6.1 REFERÊNCIAS DIGITAIS**

Chico Buarque. Disponível em <<http://www.chicobuarque.com.br>>. Acesso em 10/06/2011.

Instituto Antônio Carlos Jobim. Disponível em <<http://www.jobim.org>>. Acesso em 10/06/2011.