

Poder e submissão em “Com açúcar, com afeto” e “Mulheres de Atenas”

Tatiane Kaspari*

Juracy Assmann Saraiva†

O poder na subversão da linguagem: mulheres e sociedade em canções de Chico Buarque

Chico Buarque integra o cenário cultural brasileiro desde a década de 1960, quando compôs as primeiras canções, entre elas, “A banda” (1966), que projetou a carreira do jovem e versátil artista (HOMEM, 2009). A ingenuidade das primeiras composições de Chico deu lugar, ao longo de sua produção musical, a um enfoque crítico da sociedade, por meio da temática do marginal, que permitiu a emergência das vozes de operários, pivetes, sambistas e, particularmente, de mulheres (MENESES, 2001).

As personagens que desfilam pelas canções do autor representam incontáveis faces do feminino: a mulher-menina de “A ostra e o vento”; a prostituta vilipendiada de *Geni e o Zepelim*; a mãe abnegada e sofredora de “Angélica”; a mãe desnaturada e violenta de “Uma canção desnaturada”; a esposa desiludida de “A história de Lily Braun”; a companheira dissimulada e infiel de “Mil perdões”, etc. Assim, o perfil feminino é traçado a partir de diferentes papéis sociais — filha, mãe, esposa, amante —, mas, sobretudo, “é no contexto de uma relação afetiva que se flagra o fundamental do feminino” (MENESES, 2001, p. 21).

Dessa forma, este artigo propõe a análise da representação do feminino, em sua interface com a passividade social e culturalmente instituída, nas canções “Com açúcar, com afeto”¹ — composta em 1966, por encomenda de Nara Leão — e “Mulheres de Atenas” — composição “paradigmática” lançada em 1976 e considerada o “correspondente erudito” da primeira (MENESES, 2001, p. 152). Para isso, o estudo

* Doutoranda em Processos e Manifestações Culturais na Universidade Feevale, Novo Hamburgo, RS, Brasil. E-mail: tatianekaspari@yahoo.com.br

† Doutora em Teoria Literária e professora da Universidade Feevale, Novo Hamburgo, RS, Brasil. Bolsista em produtividade do CNPq. E-mail: juracy@feevale.br

¹ As letras das composições de Chico Buarque, das quais foram retirados os excertos citados nesse artigo, estão disponíveis em seu *site* oficial, disponível em: <http://www.chicobuarque.com.br/index.html>

sustenta-se em um processo de leitura que, atento aos não ditos (ECO, 1986) e às referências contextuais (CORTINA, 2000), revitaliza a significação das composições, situando-as no horizonte de expectativas do leitor contemporâneo (JAUSS, 1983).

“Com açúcar, com afeto” e “Mulheres de Atenas”, se considerados os interstícios da enunciação lírica, exigem do leitor uma postura ativa no constante destecer e reconstituir da trama textual. Alertado por marcadores linguísticos e diversas referências contextuais, o receptor, à medida que progride na audição ou leitura, deve atualizar sua interpretação para que, por meio dos implícitos da canção, lance novo olhar sobre a realidade. Assim, embora Chico não discuta aberta e explicitamente o problema da condição submissa da mulher, institui uma voz com grande poder de atuação no âmbito social, visto que o próprio processo de enunciação exige do leitor a ruptura da passividade interpretativa, estimulando-o a assumir um protagonismo crítico também em situações reais.

Por uma leitura ativa e contextualizada

Uma leitura dos textos de Buarque que transcenda o nível da horizontalidade exige que se esclareçam pressupostos que a fundamentam, tais como o conceito de texto e de leitor. A metáfora do texto como uma “máquina preguiçosa”, concebida por Umberto Eco, acentua o papel do leitor e esclarece a noção de texto enquanto estrutura lacunar. Considerado “máquina”, o texto apresenta engrenagens, nem sempre visíveis na superfície, que permitem seu funcionamento; entretanto, por ser “preguiçoso”, esse não é automático, dependendo da maior ou menor habilidade de quem manipula o texto para que se instale a significação. Assim, para Eco, em sua manifestação “linguística, um texto representa uma cadeia de artifícios de expressão que devem ser atualizados pelo destinatário”, uma vez que apresenta inúmeros “não ditos”, que requerem “movimentos cooperativos, conscientes e ativos da parte do leitor” (ECO, 1986, p. 35-36).

A concepção do texto como estrutura apelativa tem origem em Roman Ingarden (1965), que apregoa a existência de pontos de indeterminação no texto literário. O processo de leitura, nessa concepção, exige um esforço do receptor no sentido de reduzir as ambiguidades do texto ou de aceitar a multiplicidade de significações que se instituem a partir da linguagem. Os vazios textuais, oriundos da impossibilidade da linguagem de expressar tudo o que se propõe a dizer, aliados ao fato de o escritor construir uma estrutura de texto lacunar, comprometem o leitor a dialogar com ele (ISER, 1999).

Segundo Roland Barthes, o texto se explica pela metáfora da “rede”, em que o destecer da trama e o preenchimento dos vazios permitem nova urdidura. A textualidade é, pois, garantida pelo ato de ler que dá lugar à irrupção de intertextos no próprio texto, cujo movimento constitutivo é a travessia, a passagem, a transferência (BARTHES, 1984, p. 49-53). A significação é instituída pelo leitor, respon-

sável pela execução do “jogo” proposto pelo texto. Deriva desse fato a pluralidade de leituras (CHARTIER, 1996), a qual se explica, por um lado, pela natureza do texto, por outro, pela singularidade do leitor, que, entretanto, é influenciado socialmente, pois se situa em determinado tempo e espaço.

Já que “um texto postula o próprio destinatário como condição indispensável não só da própria capacidade concreta de comunicação, mas também da própria potencialidade significativa” (ECO, 1979, p. 37), o leitor é considerado peça fundamental da leitura. Paralelamente, se a significação resulta da atuação direta do leitor ou de uma comunidade de leitores, a leitura de um determinado texto deixa de ser universal e fixa para agregar sentidos que são perpassados por circunstâncias sócio-histórico-culturais. Logo, os efeitos do texto sobre o leitor não se limitam à decodificação de significantes, pois esse ato cognitivo se relaciona à sua experiência de mundo.

Nesse sentido, é inócua qualquer interpretação que não considere o contexto, conceito abordado por Arnaldo Cortina. O autor sublinha que cada texto verbal apresenta um contexto de natureza linguística, inscrito nas particularidades da expressão — o contexto “interior-explicitado” — e um conjunto de referências a uma realidade externa, mesmo que, muitas vezes, projetado de maneira sutil — o contexto “exterior-implicitado” (CORTINA, 2000, p. 28-29). Ambos os contextos devem ser considerados pelo leitor no processo interpretativo, pois, além de imprescindíveis para a significação do próprio texto, instauram relações entre ele, a realidade externa e outros textos que o precederam e que o seguem.

Portanto, “a noção de leitor”, atribuída a uma entidade individual ou coletiva, cuja atividade sofre os influxos das estratégias textuais e/ou das competências, usos, normas, interesses de uma “comunidade de interpretação” (CHARTIER, 1996, p. 67), correlaciona-se à compreensão do que seja texto, centrando-se, em ambas as noções, as mudanças epistemológicas que alteram os estudos da leitura e da literatura. Assim, Robert Jauss defende que, na análise literária,

o caráter estético de seus textos, ponte hermenêutica negada a outras disciplinas, é a condição para a compreensão histórica da arte, além da distância no tempo. [...] o caráter estético deve ser introduzido como premissa hermenêutica na realização da interpretação. No entanto, reciprocamente também a compreensão e interpretação estética necessitam da função controladora da leitura de reconstituição histórica. Esta evita que o texto do passado seja adaptado ingenuamente aos preceitos e às expectativas de significado de nossa época. Ela possibilita a compreensão do texto poético em sua alteridade (JAUSS, 1983, p. 312).

A partir do pressuposto da necessidade de entrelaçamento entre o caráter estético do texto e o contexto histórico, Jauss propõe um modelo de análise de obras literárias o qual perfaz três etapas, que não são estanques, mas que se complementam no percurso de leitura. A primeira fase, de percepção estética, leva à compre-

ensão do texto, constituindo-se na elaboração de hipóteses interpretativas à medida que a leitura do texto é realizada. A segunda etapa, de cunho interpretativo, recorre a um movimento retrospectivo, em que há a retomada das hipóteses interpretativas e sua ratificação, negação ou complementação, conforme o processo de reinterpretação do leitor, baseado em elementos de natureza estética e semântica. Por fim, em um terceiro momento, ocorre a remissão ao horizonte de compreensão em que o texto foi originalmente produzido e veiculado e seu confronto com o contexto atual.

Atendo-se a essa perspectiva, a presente análise do estrato verbal de “Mulheres de Atenas” e de “Com açúcar, com afeto” entremeia elementos linguísticos e contextuais, para iluminar sentidos das canções, relacionando-as ao argumento da subversão da passividade feminina. A complexidade dessas composições sugere como necessidade primeira o rompimento da superfície textual pelo leitor, a fim de que emergja, dos interstícios textuais, a proposta de reconfiguração do poder opressor que recai sobre as mulheres.

A doce passividade: “Com açúcar, com afeto”

A composição “Com açúcar, com afeto”, por meio da voz lírica feminina, remete a um cenário que se identifica com a atualidade brasileira. Na enunciação, essa voz se divide entre a mágoa e a angústia devido às demonstrações de insensibilidade do amado e o amor incondicional que devota a ele. No plano da superfície, desenha-se uma mulher incapaz de se libertar de sua condição subalterna e, portanto, presa a rígidas convenções culturais, que orientam sua conduta e seu papel social.

O tema do abandono da mulher pelo companheiro é exposto, na canção, pelo recurso a elementos próprios de uma narrativa — personagens, ações, tempo, espaço — colocados, porém, a serviço da explicitação dos sentimentos da voz feminina. As ações relatadas perfazem o período de um dia, representando o cotidiano da mulher e o de seu companheiro. Significativamente, elas transcorrem paralelamente em dois espaços: enquanto os atos dele envolvem a movimentação pela cidade, havendo o retorno ao lar apenas à noite, as atitudes femininas são circunscritas ao ambiente doméstico — especialmente à cozinha, exigindo, porém, que o leitor os recomponha a partir de seu conhecimento de mundo.

A dinamicidade subjacente às ações masculinas — voltadas ao prazer e à liberdade — contrasta com a postura expectante da mulher, cuja rotina se organiza em torno da espera pelo amado. A inércia feminina favorece, a despeito dos sentimentos negativos provocados pelas atitudes do homem, a instauração de uma circularidade cujo ponto de intersecção é o acolhimento amoroso do companheiro, como demonstrado no Quadro 1.

Box 1: Sentimentos femininos expressos
em *Com açúcar, com afeto*

Com açúcar, com afeto Fiz seu doce predileto (v. 1-2)	→	Carinho/Paixão
Você sai, não acredito Quando diz que não se atrasa (v. 6-7)	→	Desconfiança
No caminho da oficina Há um bar em cada esquina Pra você comemorar Sei lá o quê (v. 12-15)	→	Aborrecimento
E ao lhe ver assim cansado Maltrapilho e maltratado Ainda quis me aborrecer Qual o quê (v. 35-38)	→	Compaixão
Logo vou esquentar seu prato Dou um beijo em seu retrato E abro os meus braços pra você (v. 39-41, grifo nosso)	→	Carinho/Paixão

A regularidade da rotina do casal reflete-se no aspecto formal do texto, em que a recorrência das redondilhas maiores e a disposição regular das rimas — respectivamente, emparelhadas, intercaladas e emparelhadas — remetem ao paralelismo presente nas situações e atitudes a que a enunciativa se refere. Sua convicção quanto à ocorrência cotidiana delas é enfatizada pelo registro inicial da segunda estrofe — “sei” —, a partir do qual se desdobram eventos regulares e contínuos, configurando a vida boêmia do homem, que retorna a casa apenas “Quando a noite enfim lhe cansa”.

A resistência masculina em permanecer no lar e em adotar um estilo de vida socialmente respeitado — que inclui trabalhar regularmente e manter uma família — tolhe as expectativas da voz lírica, cuja frustração é pontuada pela recorrência da expressão “Qual o quê”. Essa expressão, típica da oralidade, cumpre, ainda, o papel de ressaltar uma tomada de atitude inversa à esperada pelo receptor, o que marca a circularidade da canção, conforme se verifica no Quadro 2.

Box 2: Quadro explicativo de *Com açúcar, com afeto*

	1ª estrofe
A mulher faz o doce predileto do companheiro	
Ação esperada: o companheiro ficar em casa	
Qual o quê	↘
	O homem veste o terno mais bonito e diz que vai trabalhar
Ação esperada: o homem ir a seu local de serviço	
Qual o quê	↘
	A caminho da oficina, o homem para em um bar para comemorar “sei lá o quê”
	3ª estrofe
À noite, quando cansado, o homem volta a casa para pedir perdão	
Ação esperada: por isso acontecer cotidianamente, a mulher não acreditar e ficar irritada	
Qual o quê	↘
	A mulher, diante das palavras e do estado do companheiro, sente comiseração.
Ação esperada: o leitor pode ainda supor que a mulher vá reagir, mesmo penalizada.	
Qual o quê	↘
	A mulher acolhe com ternura seu companheiro

O final inesperado reforça a tese de que a regularidade está tanto na atitude feminina quanto na masculina, elucidando-se, ainda, uma relação de causalidade, visto que as ações do homem se mantêm inalteradas em função da falta de reação da mulher: da mesma forma que o eu lírico sabe como o companheiro agirá cotidianamente, esse tem ciência de que não encontrará resistência por parte da mulher. Constrói-se, pois, no decorrer da composição, a imagem de uma mulher submissa, conformada e incapaz de um ato de rebeldia: mesmo que o amado não ceda a seus apelos, apresentando pretextos para não permanecer em casa, ela lhe faz agrados — como seu doce predileto — com o intuito de envolvê-lo e de prendê-lo junto a si e curva-se continuamente a seu pedido de guarida ao final da noite.

A dependência da mulher em relação ao homem não se restringe, porém, ao fator emocional:

Você diz que é operário
 Vai **em busca do salário**
Pra poder me sustentar (grifo nosso)

Com efeito, a mulher configurada pela voz lírica encontra-se presa por laços emotivos e financeiros ao companheiro, cujas características psicossociais podem ser abstraídas: trata-se de um homem vaidoso — sai com seu terno mais bonito —, que gosta de beber, de festejar — comemorar “sei lá o quê” —, de samba e de futebol. Agrada-lhe, ainda, apreciar a beleza feminina que desfila pelas praias. Ao final da noite, porém, encerrados os festejos no bar, volta para casa e, “feito criança”, chora e faz promessas para obter o perdão da companheira. Em suma, a voz que fala no poema permite ao leitor conformar uma imagem do malandro brasileiro.

Consequentemente, “Com açúcar, com afeto”, escrita em 1966, revela “sob a camada de afeto, a dimensão de controle e cerceamento de liberdade” (MENESES, 2001, p. 47). No relacionamento amoroso representado, as atitudes descompromissadas do homem são mantidas pela atitude conformista da mulher. Em um tom leve e terno, a voz lírica constrói as nuances psicossociais dos cônjuges, as quais permitem associá-los a indivíduos da sociedade brasileira de uma época análoga à atual, em que o machismo arcaico divide espaço com a malandragem do homem, mas em que a submissão feminina — vinda de tempos imemoriais — prossegue inalterada.

“Mulheres de Atenas”: a brutal passividade

Uma década após a elaboração de “Com açúcar, com afeto”,² Chico Buarque aborda o tema da passividade em “Mulheres de Atenas”. Sem a doçura de outrora, a enunciação lírica perde sua configuração feminina e reveste-se da couraça anti-emotiva da sociedade ateniense, sem, todavia, deixar de lançar luz sobre a realidade brasileira.

O título da composição desponta como primeiro aspecto a ser considerado na interpretação, uma vez que faz referência àquelas que figuram como tema central da canção. Embora sejam identificados elementos descritivos e narrativos — características das atenienses e sua trajetória de vida —, a natureza lírica da produção manifesta-se, sobretudo, na expressão angustiada de um eu lírico que exorta suas interlocutoras — especialmente pela repetição do verbo no imperativo mirem-se — a se comportarem como as atenienses.

² Em 1975, há o lançamento de “Sem açúcar”, que dialoga estreitamente com a canção “Com açúcar, com afeto”. Conforme prenunciado pelo título, naquela canção, o cerceamento da liberdade feminina ocorre pela violência moral e física, configurando uma expressão lírica de intensa dramaticidade. Pelas restrições de espaço no presente trabalho, optou-se por não proceder à análise esmiuçada dessa composição, embora se reconheça a menção intertextual.

A interpretação do título, entretanto, envereda por mais de uma direção: o adjunto adnominal “de Atenas” pode ser compreendido como indicador de nacionalidade, servindo para, desde o início, localizar espaço-temporalmente a sociedade a que faz referência a voz lírica; mas também permite entrever uma noção de posse que recai sobre as mulheres atenienses, ou seja, inseridas no sistema social de Atenas, elas perdem o domínio sobre si próprias. Essa ideia é reforçada pela recorrência da palavra “Atenas”, que, além de ser o vocábulo final dos dois primeiros versos de cada estrofe — somando doze ocorrências —, ecoa nas rimas do quinto, oitavo e nono versos:³ melenas, penas, cadenas; quarentenas, plenas, obscenas; falenas, pequenas, Helenas; apenas, sirenas, morenas; cenas, novenas, serenas.

A interpelação que a voz lírica dirige ao destinatário é enfatizada pelo paralelismo sintático, identificado entre os primeiros e os segundos versos de cada uma das estrofes, o qual, além de encadeá-los, confere-lhes um tom que vai da súplica à ameaça. Esse efeito é acentuado pelas alterações no segundo verso, que, num movimento progressivo, desenham a trajetória das mulheres atenienses, a quem está destinada uma vivência marcada pelo sofrimento e pelo temor e que possui como âmago a procriação, pois, das seis ações referidas, as duas centrais referem-se à concepção:

Vivem pros seus maridos, orgulho e raça de Atenas
Sofrem por seus maridos, poder e força de Atenas
Despem-se pros maridos, bravos guerreiros de Atenas
Geram pros seus maridos os novos filhos de Atenas
Temem por seus maridos, heróis e amantes de Atenas
Secam por seus maridos, orgulho e raça de Atenas (grifo nosso)

A antítese “vivem x secam” sustenta a ironia que subjaz à enunciação desses versos, pois a ação de secar prevê não somente a morte da mulher, mas seu perecimento em vida, sua lenta, sofrida e silenciosa degradação. Coincide com essa imagem a pauperização dos versos nas estrofes, cuja dimensão, inicialmente, de quatorze sílabas poéticas, passa a oito ou sete — com exceção do quinto verso, que é sempre tetrassílabo — culminando em quatro e duas sílabas. Esse afunilamento põe em evidência, ainda, os dois últimos versos de cada estrofe, os quais parecem denotar um adensamento da expressão do eu lírico, que fica mais pesada a cada verso. Essa impressão é reforçada pela repetição de fonemas nasais /m/ e /n/, responsáveis por um som abafado, como numa referência à expressão reprimida dessas que são, concomitantemente, o objeto e o destinatário da enunciação poética: as mulheres.

Além disso, o determinismo quanto à trajetória das mulheres atenienses reflete-se na estrutura poética do texto, que apresenta similaridade na distribuição das rimas, no número de sílabas métricas e no de versos em cada estrofe. Em relação a

³ O destaque à palavra também é notado na canção, em que o intérprete a entoia com mais ênfase e após uma pequena pausa.

esse último aspecto, destoa somente a última estrofe, composta apenas pelos dois versos que estabelecem o paralelismo com as demais. Esse recurso, além de sugerir que a tônica da composição se concentra na tentativa de advertir a mulher quanto às consequências de uma vida alienada e subjugada, parece conferir ao texto um tom reticente, desejoso de ecoar no interlocutor, a quem cabe a missão de completar a enunciação inacabada, ou melhor, de assumir um papel ativo, retomando a composição em seu movimento circular para transferir sua significação a um novo contexto.

O realce dado à sociedade em “Mulheres de Atenas” vai ao encontro da alienação feminina que é nela descrita, pois a total imposição das normas sociais leva à sua aceitação como “naturais” e, daí, imutáveis. Deriva dessa concepção a total submissão feminina às vontades masculinas — “vivem pros seus maridos” —, cujo poder agressor se associa ao ato sexual:

E quando eles voltam sedentos
 Querem arrancar violentos
 Carícias plenas
 Obscenas

Quando fustigadas não choram
 Se ajoelham, pedem, imploram
 Mais duras penas
 Cadenas

O verbo “arrancar”, aliado ao vocábulo “violentos”, acentua a agressão em que se transfigura a relação sexual, que constitui também um dano à dignidade feminina, como sugerido pelo adjetivo “obscenas”, posto em evidência na estrofe. A inexistência de reação da esposa diante dessa usurpação justifica-se pelos laços de dependência que a prendem ao marido, uma vez que o valor da ateniense está atrelado à sua relação conjugal.⁴ Assim, não há um intuito de desvencilhamento das correntes — “cadenas” — que aprisionam a mulher ao esposo, pois são elas que lhe permitem certa estabilidade. Sob este ângulo, pode-se justificar, ainda, o temor feminino:

[Elas] Têm medo apenas
 Não têm sonhos, só têm presságios
 O seu homem, mares, naufrágios

Temem por seus maridos, heróis e amantes de Atenas

⁴ Em Atenas, consoante Pedro Funari (2001, p. 36), o papel de *cidadão* cabia unicamente aos “homens adultos (com mais de 18 anos de idade) nascidos de pai e de mãe atenienses”, enquanto que, às mulheres, sem qualquer poder político, ficava reservada a invisibilidade social — “Elas não têm gosto ou vontade/ Nem defeito nem qualidade”.

A partida definitiva ou a morte do homem — esta bastante provável em períodos de longas e frequentes batalhas — torna-se extremamente trágica pelo desamparo social em que passam a viver as mulheres com quem ele mantinha relações. Tanto a “jovem viúva” quanto a concubina que gerou filhos passam a depender de algum homem na família para sua subsistência: “a inexistência de protetores naturais significa a miséria” (SALLES, 1987, p. 56) e, em muitos casos, a prostituição das mulheres e de suas filhas. A elas resta conformar-se, encolher-se e vestir-se de negro, entregues às novenas,⁵ isto é, a um “enlutamento” que, revestindo a plenitude da vida dessas mulheres, terminará por corroer a juventude e a beleza que lhes restam. Esses atributos são referidos ao longo da caracterização das atenienses, cuja sensualidade, entretanto, parece passar despercebida aos olhos masculinos:

Quando amadas, se perfumam
Se banham com leite, se arrumam
Suas melenas

Lindas sirenas
Morenas

O cuidado com o corpo, as melenas — cabelos longos — e as referências à cor morena e às sereias — sirenas — acentuam o poder de sedução atribuído às mulheres, o qual, contudo, se desgasta na insensibilidade masculina e nas longas esperas pelo cônjuge — “mil quarentenas” —, as quais aprisionam ainda mais as mulheres aos domínios do lar. Nesse ponto, o eu lírico faz uma referência indireta à personagem mítica Penélope, esposa de Ulisses, herói de *A Odisseia*. A paciência, a dedicação e a fidelidade inabaláveis com que espera vinte anos pelo retorno do marido — resistindo a pretendentes com a desculpa de tecer uma mortalha, que, todavia, desmancha à noite — fazem dela um modelo de esposa, ainda que as atitudes do cônjuge — que, além de se tornar amante de Calipso e de manter relações com Circe, quis experimentar o prazer do canto das sereias — não se coadunem com essa dedicação extremada.

De fato, na sociedade ateniense, a fidelidade irrestrita e a dedicação à família eram exigidas unicamente da mulher, enquanto era permitido ao homem desfrutar da companhia de cortesãs de luxo, as chamadas hetairas. Ainda que tratadas como objetos, cujo aluguel era pago por um tempo determinado, pode-se identificar uma liberdade maior das hetairas em relação às esposas e concubinas — tratadas como propriedade particular e permanente.

Pode-se identificar uma menção às hetairas na terceira estrofe de “Mulheres de Atenas”, que retrata a infidelidade dos atenienses:

⁵ Por ser um hábito de origem cristã, não se interpreta a novena em seu sentido habitual, de oração em louvor ou em súplica a Deus, realizada especialmente após a morte de algum familiar. Na composição, a novena pode ser entendida numa referência a um processo que assume proporções plenas e se estende por um tempo imensurável.

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

O ato de beber encerra, no contexto acima, um sentido antitético: ao mesmo tempo em que representa uma atitude social, comum à civilização em que o homem se insere, adquire uma conotação grotesca, rotulada pelo verbo entupir, numa alusão à falta de medida, de bom senso e, pode-se dizer a partir de um ponto de vista atual, de civilidade. Nesse entorpecimento, os maridos buscam relações extraconjugais, aconchegando-se com “falenas”, isto é, mariposas, insetos de hábitos noturnos que são metáfora das prostitutas e, por isso, facilmente relacionados às hetairas. Assim, à falta de comedimento, segue-se a de decoro, as quais maculam a integridade física e moral do homem — ele volta a casa “aos pedaços”. Não obstante, ele é acolhido por sua “pequena Helena”, ou seja, a esposa que se despe frente a ele, num ato de desvelamento e entrega total.

A referência à Helena não é fortuita, trazendo à tona duas questões: em primeiro lugar, ela é considerada símbolo de beleza, visto ter sido o pivô da Guerra de Troia, opondo-se, sob esse ângulo, às outras mulheres por sua força de sedução. Todavia, quando transferido às esposas, o nome Helena é minimizado pelo adjetivo “pequenas”, evidenciando-se a fragilidade delas e, em certa medida, sua insignificância.

Em uma segunda perspectiva, Helena pode ser vista como uma traidora, pois, a despeito de suas obrigações com o marido Menelau, apaixonou-se por Páris, que a raptou. Entretanto, é preciso considerar que, segundo a mitologia grega, Afrodite — que personifica o próprio amor — prometeu ao rei de Troia o amor da jovem mais linda. Dessa forma, Helena não foi senão uma peça de um jogo articulado entre homens e deuses. Nesse viés, o adjetivo “pequenas” acentua a impossibilidade de autogoverno da mulher, que, subjugada a uma posição inferior, acata o fadário que lhe é imposto.

Traçado o perfil feminino, dele abstrai-se o masculino, identificado com o poder, a força, a autoridade, a coragem e a autonomia. Essa última característica, todavia, não se concretiza de maneira plena, uma vez que também os homens se encontram presos aos valores da sociedade e que seu orgulho e valor social estão, igualmente, atrelados ao cumprimento de determinadas funções. Acima dos “bravos guerreiros”, está Atenas, de quem eles são amantes e por quem oferecem seus filhos, suas forças, sua bravura, suas vidas.

“Mulheres de Atenas”, assim, evidencia a sobreposição de ideais supostamente coletivos, ou seja, relacionados ao engrandecimento da pátria, sobre anseios indi-

viduais. A amargura que se desvela na composição pelas constantes menções ao sofrimento — como a repetição da palavra Atenas e o destaque conferido a vocábulos como *sofrem*, *temem* e *secam* — permite entender esse processo como uma violação da individualidade, que pressupõe autonomia, liberdade e respeito à integridade. Considerando o contexto brasileiro em que foi lançada a produção, pode-se — numa ousadia de interpretação — associar o patriotismo ateniense ao ufanismo engendrado pelos militares e, por extensão, depreender uma crítica implícita de cunho político.

A tônica do texto, entretanto, recai eminentemente sobre a condição feminina, buscando criar um espelhamento às avessas, isto é, por meio da conduta das mulheres de Atenas e das consequências nefastas que sobre elas recaem, a voz lírica incita uma possível interlocutora a identificar um exemplo do que não deve fazer. Para acessar esse sentido, contudo, é preciso que a leitora/ouvinte rompa com a superficialidade do texto, encontrando, em sua urdidura, um caminho de superação da passividade.

Uma possível leitura contemporânea

Exploradas as sendas textuais, “Mulheres de Atenas” revela-se — ao contrário do que supunham seus opositores à época do lançamento — um libelo a favor da autonomia e integridade da mulher, que, mesmo atualmente, enfrenta restrições decorrentes de um machismo enrustido em práticas sociais, muitas vezes “naturalizadas”. Em paralelo, “Com açúcar, com afeto” corrobora a necessidade de reflexão e de atuação social sobre esse aspecto, ao evidenciar a permanência de condutas que limitam os horizontes da mulher, confinando-a ao lar e submetendo-as às convenções sociais que balizam seu agir e seu pensar.

Importante frisar, porém, que, na produção de Chico, o caráter político-social das composições extrapola a mera representação da realidade interdita, fazendo-se presente na produção lírica que dá visibilidade a grupos marginalizados e comporta uma voz que remete a outros contextos histórico-culturais sem, contudo, deixar de refletir sobre a realidade vivenciada pelos receptores da canção. Segundo Anazildo Silva,

[...] a dimensão político-social decorre do redimensionamento poético da proposição de realidade pressuposta e, por isso, está presente na obra do poeta desde o começo, iniciada primeiramente nas vozes do malandro e da mulher, num dueto alternado, ao qual vão se juntando outras vozes, como a do marginal, a da prostituta, a do pederasta, a do pivete, a do mendigo (SILVA, 2004, p. 177).

Sob essa ótica, a produção da ficção é compreendida fundamentalmente como um ato transgressor, que se manifesta “como uma forma de irrealização; na con-

versão do imaginário, que perde seu caráter difuso em favor de uma determinação, sucede uma realização (*ein Real werden*) do imaginário” (ISER, 1999, p. 387). Segundo Juracy Assmann Saraiva, “a capacidade que o discurso literário detém de instalar um mundo possível” configura

a função heurística fundamental da literatura porque, ao instituir uma situação enunciativa que transcende um contexto de referência e ao conceber agentes e coordenadas tempo-espaciais que se enraízam no universo simbólico, o texto literário permite que o leitor reconheça suas contingências culturais e históricas e, simultaneamente, delas se liberte (SARAIVA, 2006, p. 5).

O discurso poético de “Com açúcar, com afeto” e de “Mulheres de Atenas” não pode ser reduzido, portanto, à comparação com a “realidade”, pois essa é transgredida na instituição de um mundo possível, calcado no “como se”, e que permite ao leitor reformular suas representações e, por consequência, modificar sua relação com a realidade concreta. Assim, nas similaridades indesejadas entre o universo das mulheres representadas e aquele de sua vivência, especialmente as leitoras são impelidas a reconhecer os pontos de desajuste social, que interferem em sua realidade, e, diante deles, são convocadas a assumir um posicionamento.

A análise comparativa das canções evidencia que, sobretudo na representação do período identificado com o da contemporaneidade brasileira, a passividade está tanto atrelada ao perfil opressor masculino quanto às condutas assumidas pela mulher. Embora aparentemente contraditório, é justamente nesse aspecto que reside o empoderamento feminino: se cabe à mulher parcela⁶ da responsabilidade pela manutenção da passividade, é ela que possui o poder de empreender o esforço de ruptura de padrões de conformismo e apatia.

Esse processo passa, indubitavelmente, pela ficção: para alterar as estruturas engessadas da realidade é preciso empreender um “como se”, um mundo imaginário que ofereça novas possibilidades de configuração sociocultural, mais próximas daquilo que se pressupõe ideal. Dessa forma, justifica-se o papel libertador das canções, que, na subjetividade e nas lacunas da tessitura textual, permitem a emergência de um desejo frugal de igualdade, que, muitas vezes, não consegue ser incitado pela clareza dos discursos explícitos.

Referências

BARTHES, Roland et al. *Análise estrutural da narrativa*. 4. ed. Petrópolis: Vozes, 1984.

⁶ Para que a afirmação seja adequadamente compreendida, é preciso assinalar que a mulher vítima de violência moral ou física não pode ser, jamais, culpabilizada pela agressão sofrida. O que se pretende romper é a propagação e a naturalização de pressupostos machistas, presentes também no pensamento e nas ações de uma parcela das mulheres.

CORTINA, Arnaldo. *O príncipe de Maquiavel e seus leitores: uma investigação sobre o processo de leitura*. São Paulo: Editora da Unesp, 2000.

ECO, Umberto. *Lector in fabula*. São Paulo: Perspectiva, 1986.

FUNARI, Pedro Paulo. *Grécia e Roma*. Vida política e vida privada: cultura, pensamento e mitologia. Amor e sexualidade. São Paulo: Contexto, 2001.

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

ISER, Wolfgang. *O ato da leitura: uma teoria do efeito estético*. São Paulo: Ed. 34, 1999. v. 2.

JAUSS, Hans Robert. *A história da literatura como provocação à teoria literária*. São Paulo: Ática, 1994.

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

SALLES, Catherine. *Nos submundos da Antiguidade*. São Paulo: Brasiliense, 1987.

SARAIVA, Juracy Assmann et al. *Literatura na escola: propostas para o Ensino Fundamental*. Porto Alegre: Artmed, 2006.

SILVA, Anazildo Vasconcelos da Silva. O protesto na canção de Chico Buarque. In: FERNANDES, Rinaldo (Org.). *Chico Buarque do Brasil: textos sobre as canções, o teatro e a ficção de um artista brasileiro*. Rio de Janeiro: Garamond; Fundação Biblioteca Nacional, 2004.

Recebido em 27 de outubro de 2017.

Aprovado em 8 de março de 2018.

Nota:

O presente artigo é uma versão reformulada e ampliada do trabalho “Mirem-se no exemplo daquelas mulheres: a importância do(s) contexto(s) no processo de leitura de ‘Mulheres de Atenas’”, apresentado no Seminário Internacional de Estudos Literários (SINEL) e publicado nos anais do referido evento. Disponível em: <https://goo.gl/kKtCwP>. Acesso em: 24 abr. 2018.

Resumo/Abstract/Resumen**Poder e submissão em “Com açúcar, com afeto” e “Mulheres de Atenas”****Tatiane Kaspari e Juracy Assmann Saraiva**

As condutas sociais da atualidade estão permeadas por relações de poder, cujas raízes se estendem no tempo. Frente a essa realidade, a ficção surge como “ato transgressor” (ISER, 1999), que pode estimular reconfigurações de papéis sociais. Sob essa perspectiva, o presente artigo analisa o processo estético de estruturação das canções “Mulheres de Atenas” e “Com açúcar, com afeto”, de Chico Buarque, congregando-o à compreensão do momento da recepção do texto e do horizonte histórico de sua produção. O estudo — que considera, em especial, os pressupostos da Estética da Recepção (JAUSS, 1983) — aponta que, em sua urdidura, as composições de Chico preveem um leitor ativo, atento aos não ditos (ECO, 1986) e às referências contextuais (CORTINA, 2000) e, portanto, capaz de apreender a crítica sociocultural que emerge dos interstícios da enunciação lírica. Assim, transposta a camada superficial, os textos configuram-se como uma provocação séria e profunda à análise das condutas femininas e masculinas, tanto da sociedade brasileira da época de sua produção, quanto do período contemporâneo.

Palavras-chave: literatura, análise crítica, identidade, sociedade, mulher.

Power and submission in “Com Açúcar, com Afeto” and “Mulheres de Atenas”**Tatiane Kaspari e Juracy Assmann Saraiva**

Modern social conduct is permeated by power relations, the roots of which go way back in time. Faced with this reality, fiction becomes an “act of transgression” (ISER, 1999), which can stimulate the reconfiguration of social roles. With this perspective, this article analyzes the aesthetic process of structuring the songs “Mulheres de Atenas” (“Women of Athens”) and “Com Açúcar, com afeto” (“With sugar and affection”), by Chico Buarque, to understand the reception to the text at the time and the historic context of its production. This study — which takes into account the theoretical assumptions of *Towards an Aesthetic of Reception* (JAUSS, 1983) — shows that, in their texture, Chico Buarque’s lyrics foresaw an active reader, carefully looking for things that are not said (ECO, 1986), and at the contextual references (CORTINA, 2000), and thus able to grasp the sociocultural critique that emerges from the interstices of their lyrical enunciation. Therefore, once the superficial layer has been crossed, the texts are a serious and profound analysis of female and male behaviors, both in Brazilian society at the time they were produced, and in the contemporary period.

Keywords: literature, critical analysis, context, identity, woman.

Poder y sumisión en “Com açúcar, com afeto” y “Mulheres de Atenas”

Tatiane Kaspari e Juracy Assmann Saraiva

Las conductas sociales de la actualidad están permeadas por relaciones de poder cuyas raíces se extienden en el tiempo. Frente a esa realidad, la ficción surge como un “acto transgresor” (ISER, 1999), que puede estimular reconfiguraciones de roles sociales. A partir de esta perspectiva, el presente artículo analiza el proceso estético de estructuración de las canciones “Mujeres de Atenas” y “Com açúcar, com afeto”, de Chico Buarque, para comprender el momento de la recepción del texto y del horizonte histórico de su producción. El estudio — que considera, en especial, los presupuestos de la Estética de la recepción (JAUSS, 1983) — apunta que en su urdimbre las composiciones de Chico proveen un lector activo, atento a los no-dichos (ECO, 1986) y a las referencias contextuales (CORTINA, 2000) y, por lo tanto, capaz de aprehender la crítica sociocultural que emerge de los intersticios de la enunciación lírica. Así, transpuesta la capa superficial, los textos se configuran como una provocación seria y profunda del análisis de las conductas femeninas y masculinas, tanto de la sociedad brasileña de la época, como del período contemporáneo.

Palabras clave: literatura, análisis crítico, identidad, sociedad, mujer.