

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE LETRAS**

TATIANA DE CAMILLIS

**SENSIBILIDADE E EROTISMO EM POESIA: O SUJEITO-LÍRICO FEMININO NA VOZ DE HOMENS
(AFINAÇÕES E DISSONÂNCIAS ENTRE AS CANTIGAS DE AMIGO
DO TROVADORISMO E CANÇÕES DE CHICO BUARQUE)**

**PORTO ALEGRE
2014**

TATIANA DE CAMILLIS

**SENSIBILIDADE E EROTISMO EM POESIA: O SUJEITO-LÍRICO FEMININO NA VOZ DE HOMENS
(AFINAÇÕES E DISSONÂNCIAS ENTRE AS CANTIGAS DE AMIGO
DO TROVADORISMO E CANÇÕES DE CHICO BUARQUE)**

Monografia apresentada no Curso de Licenciatura em Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul como requisito para obtenção do grau de Licenciada em Letras, sob orientação da Prof^ª. Dra. Márcia Ivana de Lima e Silva.

**Porto Alegre
2014**

Tatiana De Camillis

**SENSIBILIDADE E EROTISMO EM POESIA: O SUJEITO-LÍRICO FEMININO NA VOZ DE HOMENS
(AFINAÇÕES E DISSONÂNCIAS ENTRE AS CANTIGAS DE AMIGO
DO TROVADORISMO E CANÇÕES DE CHICO BUARQUE)**

Monografia apresentada no Curso de Licenciatura em Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul como requisito para obtenção do grau de Licenciada em Letras, sob orientação da Prof^a. Dra. Márcia Ivana de Lima e Silva.

Porto Alegre, 18 de dezembro de 2014.

Prof^a. Dra. Márcia Ivana de Lima e Silva

Prof^a. Dra. Claudia Luiza Caimi

Prof. Me. Diego Grando

Dedico este estudo/trabalho à minha mãe, Sonia Maria De Camillis, forte voz feminina que belamente ecoa em meus estudos, em minhas profissões, no meu cotidiano, na minha alma.

Agradeço

à Prof^ª. Márcia Ivana de Lima e Silva, mestra que me cativou aos estudos literários desde os primeiros semestres da Faculdade e que tão preciosamente me orientou neste TCC;

ao Prof. Luís Augusto Fischer, pelas bacaníssimas ideias trocadas na disciplina de *Canção Popular Brasileira* e pelas primeiras dicas para a gestação deste estudo;

à Prof^ª. Elisabete Carvalho Peiruque, caríssima professora e incentivadora de minhas pesquisas iniciais sobre as *cantigas de amigo*;

ao Prof. Rafael Garcia de Oliveira, colega de docência, parceiro da graduação e atento proto-leitor/revisor deste e de outros textos meus;

à minha mãe, Sonia De Camillis, que tanto me animou durante todo o tempo de realização do TCC;

aos meus irmãos, Daniela e Márcio, pela participação afetiva em todas as fases da tessitura deste trabalho;

ao Marcelo Ducati Ferreira, pelo incentivo diário e apoio constante desde a primeira página aqui escrita, e por participar tão de perto das batalhas e das conquistas;

à Daniela Passero, amiga e sócia que, com sua carinhosa compreensão sobre minhas ausências do escritório durante o término deste trabalho, foi fundamental para que eu pudesse concluí-lo.

LISTA DAS LETRAS DAS CANÇÕES DE CHICO BUARQUE OBJETOS DE ANÁLISE¹

1. Com açúcar, com afeto (1966)
2. Sem Fantasia (1967)
3. Atrás da Porta (1972)
4. Soneto (1972)
5. Ana de Amsterdã (1972/1973)
6. Tatuagem (1972-1973)
7. Tira as mãos de mim (1972-1973)
8. Joana Francesa (1973)
9. Bem querer (1975)
10. Mambordel (1975)
11. Sem Açúcar (1975)
12. Olhos nos olhos (1976)
13. Ai, se eles me pegam agora (1977/1978)
14. Folhetim (1977/1978)
15. O meu amor (1977/1978)
16. Teresinha (1977/1978)
17. Não sonho mais (1979)
18. Qualquer amor (1979)
19. Sob Medida (1979)
20. Bastidores (1980)
21. Mulheres de Atenas (1976)²

¹ As letras de todas as canções – na íntegra – estão no Anexo I.

² Composição de Chico Buarque e Augusto Boal. Embora esta canção não tenha um sujeito-lírico feminino, sua letra será analisada como uma espécie de síntese do perfil feminino evidenciado na maioria das outras canções.

RESUMO

Este trabalho tem como objeto o estudo comparativo de duas ocorrências, em Língua Portuguesa, de manifestações artísticas em que homens emprestam seus textos a sujeitos-líricos femininos. Assim, a partir da análise de cantigas de amigo do Trovadorismo e de canções de Francisco Buarque de Hollanda, pretende-se encontrar os pontos de aproximação e de afastamento entre os textos. As chamadas “cantigas de amigo”, como indissolúveis uniões entre letra e música do estilo pagão medieval trovadoresco, destacam-se pelo empréstimo, por homens, de suas poesias a vozes femininas. Em tom confessional – e, por vezes, permeado por sensualidade e erotismo – o sujeito-lírico que assume as cantigas de amigo revela as tentativas masculinas de compreensão da alma feminina e de exposição de tal visão por meio das manifestações artísticas. E tudo isso, em um mundo profundamente misógino e regido pela noção de pecado, mostra-se como o tímido iniciar de mudanças que vão de encontro à falta de liberdade de pensamento e comportamento, e à visão do corpo como veículo do pecado. É o indício remoto das origens da modernidade. Como temáticas, as vozes poéticas femininas retrataram a liberdade, o amor, o erotismo, a sexualidade. E a abordagem de tais elementos, por compositores homens, mostra-se como a tradução da capacidade destes de, investigando os silêncios e os desejos femininos, evidenciarem o espírito e os sentidos das mulheres. O poeta, então, revela-se capaz de sentir o que elas sentem. Assim, a partir das percepções inferidas sobre as vozes femininas das cantigas de amigo e sobre o contexto no qual elas estão inseridas, será analisado um conjunto de canções de Chico Buarque de Hollanda em cujas letras o músico-compositor cede o extravasamento do sujeito a mulheres. Com base nas temáticas presentes na lírica trovadoresca (liberdade, amor, erotismo e sexualidade), então, uma seleta de letras de um dos mais representativos músicos da MPB será analisada, a fim de, ultrapassando-se os questionamentos sobre eventual influência do Trovadorismo em sua obra, chegar-se a comparações de aproximações ou distanciamentos. Para tanto, além de análises interpretativas dos textos de Chico Buarque – os quais, para efeitos deste estudo, serão lidos a partir dos conceitos e elementos do gênero lírico – serão apresentados, também, os posicionamentos de estudiosos da Literatura e, especialmente, de alguns autores que se debruçaram sobre o estudo da Música Popular Brasileira e sobre a obra musical de Chico Buarque.

Palavras-chave: Trovadorismo – Cantigas de Amigo – Chico Buarque de Hollanda – Mulher - Sujeito-lírico feminino.

ABSTRACT

This work has as object the comparative study of two occurrences, in the Portuguese language, of artistic manifestations, where men borrow their texts to lyrical female subjects. Thus, from the analysis of troubadour songs of friend and songs by Francisco Buarque de Hollanda, we intend to find the connecting and the detachment points between the texts. The so called “songs of friends”, as indissoluble connections between lyrics and music of the medieval troubadour-like pagan style, stand out by the loan, by men, of their poems and female voices. In a confessional tone – and, sometimes, permeated by sensuality and eroticism – the lyrical subject, which assumes the songs of friend reveals the male attempts to understand the female soul and expose such a view through artistic manifestations. And all of this, in a deeply misogynous world ruled by the notion of sin, shows itself a shy beginning for changes which meet the lack of freedom of thought and behavior, and the view of the body as a sin vehicle. It is a remote indication of modernity. As issues, the female voices depict freedom, love, eroticism, sensuality. And the approach of such elements, by male composers, shows itself as the translation of their capacity of, by investigating the silences and the female desires, identifying the women spirit and senses. Therefore, the poet presents himself as capable of feeling the same as women do. Thus, from the perceptions inferred about the female voices of the songs of friend and about the context in which they are included, we will analyze a group of songs by Chico Buarque de Hollanda, whose lyrics the musician-composer transfers the externalization of the subject to women. Based on the issues present in the troubadour lyric (freedom, love, eroticism and sensuality) we will analyze a selection of lyrics by one of the most representative musicians of MPB, in order to, transcending the questioning about the eventual influence of Troubadour in his work, reach the comparisons of connections or detachment points. Therefore, in addition to the interpretative analyses of Chico Buarque’s texts – which, for the purpose of this study, will be read from de concepts and elements of the lyric genders – will be also presented the positioning of Literature scholars and, specially, of some authors who consider the study of the Popular Brazilian Music and the musical work of Chico Buarque.

Key-words: Troubadour – Songs of Friend – Chico Buarque de Hollanda – Woman - Lyrical female subject.

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	9
2 SENSIBILIDADE E EROTISMO EM POESIA: O SUJEITO-LÍRICO FEMININO NA VOZ DE HOMENS (Sobre o Trovadorismo e as Cantigas de Amigo)	12
3 AS VOZES DELAS E AS ELAS DAS VOZES: análise das canções selecionadas de Chico Buarque	19
4 ENTRE MEDIEVAS E FRANCISCAS: afinações e dissonâncias entre as cantigas de amigo e as canções de Chico Buarque	49
5 CONCLUSÃO	56
REFERÊNCIAS	58
ANEXO: LETRAS DAS CANÇÕES ANALISADAS DE CHICO BUARQUE	60

1 INTRODUÇÃO

Não há dúvidas: entre a Portugal medieval dos Séculos XII-XV e as *cantigas* de Chico Buarque muita água correu pelos rios da História, mesmo que se considere tudo o que desembarcou em nossas terras tupiniquins, no meio desse caminho, em épocas de Brasil Colônia. Contudo, respeitadas as fronteiras da arte e seu contexto no tempo e no espaço, pretende-se, aqui, romper barreiras temporais e espaciais a fim de traçar, sob a ótica anímica da Literatura e da Canção (como artes-gêmeas), comparativos entre duas ocorrências, em Língua Portuguesa, de manifestações artísticas em que homens emprestam seus textos a sujeitos-líricos femininos.

Ao contrário de perseguir respostas sobre eventual influência trovadoresca sobre a obra de Chico Buarque – o que, de fato, não se inclui entre as intenções deste estudo – o objetivo da pesquisa é alinhar os pontos de aproximação e de afastamento entre as *cantigas de amigo* do Trovadorismo e as canções de Francisco Buarque de Hollanda. E se os contextos são, por óbvio, realmente distintos, há de se pensar que as temáticas de liberdade, amor, erotismo e sexualidade fundamentam a leitura textual comparativa. Ainda mais quando fundamental questão se avizinha: o empréstimo – em ambos os casos - da voz poética a sujeitos-líricos femininos. São homens que compõe cantigas e canções. São, porém, mulheres (autorizadas por uma forte marca de subjetividade) que se confessam, que extravasam seus sentimentos e desejos, que ultrapassam, pela arte, contextos histórico-sociais nos quais prevalece a ideologia na qual a figura do homem é autoridade máxima³.

De um lado, colocam-se as manifestações pagãs trovadorescas reveladas pelas *cantigas de amigo*; de outro, as confissões das *personas* criadas por Chico Buarque. E assim, por meio de leituras que se abrem à(s) intertextualidade(s), chega-se às confissões de *Medievas* e de *Franciscas*.

³ Importa destacar que este trabalho não tem qualquer caráter feminista. As ideologias que privilegiam a figura do homem são referidas aqui, apenas, tendo em vista a misoginia prevalente no contexto de mundo medieval em que estão inseridas as cantigas de amigo, e o patriarcalismo do Brasil das décadas de 1960/1970, contexto relativo às canções de Chico Buarque que serão analisadas.

Expostos, assim, o propósito e o alcance daquilo que se pretende com este trabalho, destaca-se que o ponto de partida da pesquisa será a compreensão do contexto histórico-social do Trovadorismo e das questões que envolvem o curioso fato de trovadores homens emprestarem suas cantigas (de amigo) a mulheres em um mundo embriagado pela misoginia. E isso se fará, especialmente, com o suporte teórico principal de Massaud Moisés, Octavio Paz, Antônio José Saraiva e Jacques Le Goff, seguidos do apoio de R. Howard Boch e Hernâni Cidade. Como resultado da soma dessas referências históricas da Literatura Portuguesa, das análises conceituais e das leituras de algumas cantigas atribuídas aos trovadores *Juam Bolseiro* e *Martim Codax*, surge, então, o primeiro capítulo desta monografia.

Na sequência, o segundo capítulo (certamente o de maior robustez) solidifica-se, fundamentalmente, como fruto de interpretações textuais desenvolvidas a partir da análise de cerca de vinte letras de Chico Buarque⁴, respeitada a sua cronologia. A fim de delimitar o escopo analítico e buscar um cenário comum entre elas, as canções selecionadas correspondem àquelas lançadas pelo músico nas décadas de 1960 e 1970 em que se verifica a presença de sujeito-lírico feminino, por meio de marcas linguísticas de gênero. E a esteira para este bloco intermediário do estudo encontra-se nas obras de caráter biográfico publicadas por Wagner Homem⁵, Regina Zappa⁶ e Humberto Werneck⁷. Este último, inclusive, serviu de fonte para a seleção do repertório, eis que sua obra “Tantas Palavras, Todas as Letras”⁸ apresenta, na íntegra, todas as composições de Chico de 1964 a 2006. Ademais, foram consultadas, também, pesquisas com enfoques próximos ao deste trabalho, notadamente a monografia “A dupla face trovadoresca de Chico Buarque: o eu feminino e a representação da mulher”, de Inês Valéria Bronoski⁹, e o ensaio “Figuras do Feminino nas Canções de Chico Buarque”, de Adélia Bezerra de Meneses¹⁰.

⁴ As letras selecionadas estão arroladas na “Lista das Letras das Canções de Chico Buarque objetos de Análise” inserida como elemento pré-textual desta monografia, e a íntegra de cada canção faz parte do “Anexo” incluído como elemento pós-textual.

⁵ HOMEM, Wagner. *Chico Buarque: História de Canções*. São Paulo: Leya, 2009.

⁶ ZAPPA, Regina. *Para Seguir Minha Jornada: Chico Buarque*. São Paulo: Nova Fronteira, 2011.

⁷ WERNECK, Humberto. *Tantas Palavras: todas as Letras e Reportagem biográfica*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

⁸ *Ibidem*, pp. 133-440.

⁹ BRONOSKI, Inês Valéria. *A dupla face trovadoresca de Chico Buarque: o eu feminino e a representação da mulher*. Santa Catarina, s/ data. 39 p. Monografia (Pós-Graduação em Literatura). Universidade Federal de Santa Catarina. Disponível em: <<http://www.diaadiaeducacao.pr.gov.br/portals/pde/arquivos/145-4>>. Acesso em 19 abr. 2013.

¹⁰ MENESES, Adélia Bezerra de. *Figuras do Feminino nas Canções de Chico Buarque*. Cotia: Ateliê Editorial; São Paulo: Boitempo Editorial, 2000.

Outros autores fundamentais para o resultado do segundo capítulo, cujas obras foram lidas preliminarmente ao enfrentamento das letras das canções, são Charles A. Perrone, com seu livro “*Letras e letras da música popular brasileira*”¹¹ e, em especial, Affonso Romano de Sant’Anna, com seus enriquecedores estudos sobre a “*Música Popular e Moderna Poesia Brasileira*”¹².

Em derradeiro, o terceiro capítulo resulta do cotejo entre os outros dois primeiros, como consequência da comparação das cantigas de amigo e das canções de Chico Buarque, tendo o “sujeito-lírico feminino” como ponto de contato e sob as revelações das temáticas comuns de liberdade, amor, erotismo e sexualidade. As inferências emergentes das análises das marcas de gênero associadas às questões linguísticas e líricas também se revelam no capítulo final por meio de considerações sobre: o corpo e a alma, os espaços físicos (domésticos) e psicológicos, as confissões e o extravasar do sujeito (ou, melhor dizendo: da “sujeita”), a submissão, o prazer, a saudade, a espera. E tudo com alta carga confessional.

Há de se explicitar, por fim, que a feitura deste trabalho sofreu muita influência das repetidas audições e tantas escutas desacompanhadas, inicialmente, da leitura das letras. Isso sem mencionar as horas e horas de vídeos e documentários com o próprio Chico e com outros bons da MPB. A única dificuldade enfrentada foi, portanto, colocar o método científico na frente do deleite e de ricos momentos de lazer.

E, muito embora as sonoridades, melodias, acordes, arranjos (e mais tudo aquilo que está por trás da criação artística) das canções não façam parte do escopo desta monografia, certo é que se mostrarão, por vezes, presentes como segundas vozes escondidas no desenvolvimento do texto que ora se constrói. E isso é inevitável, pois a autora deste trabalho, antes de acadêmica de Letras, é uma apaixonada por Literatura e por Canção, razão pela qual buscou traduzir como justificativas de sua monografia – academicamente - na introdução que até aqui expôs, o que, na realidade, é fruto digitado de uma forte e natural relação fraterna com a arte. As páginas que se seguirão, portanto, pretendem apresentar uma convivência harmônica entre o respeito ao trabalho acadêmico e a leveza daquilo que se fez com alegria e prazer.

¹¹ PERRONE, Charles A. *Letras e letras da música popular brasileira*. Rio de Janeiro: Elo, 1988.

¹² SANT’ANNA, Affonso Romano de. *Música Popular e Moderna Poesia Brasileira*. São Paulo: Nova Alexandria, 2013.

2 SENSIBILIDADE E EROTISMO EM POESIA: O SUJEITO-LÍRICO FEMININO NA VOZ DE HOMENS (Sobre o Trovadorismo e as Cantigas de Amigo)

Sem meu amigo manh'eu senlheira,
e sol no dormem estes olhos meus;
e quant' eu posso, peç' a luz a Deus,
e non mi a dá per nulha maneira;
mas se masesse com meu amigo,
a luz agora seria migo!

Extraídos de uma das poesias de Juíam Bolseiro, os versos acima, cujas palavras parecem brotar diretamente da alma feminina, ao mesmo tempo em que encantam pela tamanha sensibilidade e surpreendem por seu caráter confessional, ensejam, também, dúvidas e questionamento sobre todo o contexto histórico-sócio-cultural do qual fazem parte as cantigas de amigo.

Influenciadas, especialmente quanto ao aspecto formal, pelos trovadores provençais, as cantigas de amigo surgiram no século XIII, na região de Santiago de Compostela (Península Ibérica). Daí já se revela a dúvida de como o erotismo latente e explícito pôde se desenvolver naquela região, numa época em que a recusa ao feminino (misoginia) era a tônica.

Ademais, é inegável a forte influência exercida pela Igreja, detentora e “guardiã” do conhecimento, não somente sobre o pensamento das pessoas, como, também, sobre o seu comportamento. Assim como a gula, a luxúria era o maior pecado da época – bastavam, aliás, pensamentos, para que o pecado se configurasse. O corpo, desse modo, especialmente o feminino, nada mais era do que o próprio veículo do pecado. Não é de se estranhar, portanto, que, até o surgimento, nos séculos XII e XIII, daquilo que se pode começar a chamar de Literatura (considerando-se o aspecto estético), o que havia eram textos de caráter doutrinário e panfletário. Reconhecia a Igreja, tão-somente, o que era escrito a Deus.

O aparecimento dos textos profanos, dos trovadores do sul da França, assim, parece denunciar que já naquela época a Igreja não era o pensamento único e estava perdendo seu poder, porque a poesia trovadoresca, longe de representar uma tímida manifestação pagã,

surge com força suficiente para ir além de um mero discurso poético, persistindo durante todo o século XII. Trazendo a consciência de um “eu” individualizado, elevando a mulher e o amor, e rompendo com a ideia de pecado tão disseminada pela Igreja, a poesia provençal pode ser vista como o indício do nascimento da modernidade.

Com o mesmo caráter pagão da poesia provençal apresentam-se as cantigas de amigo, nas quais se verifica, além do amor e do erotismo, também a idéia de liberdade para homens e mulheres se expressarem e, mais do que isto, viverem. Percebe-se, dessa forma, que o novo homem ocidental estava sendo descoberto e revelado manifestamente na poesia. E dentre as tantas reflexões que o estudo das cantigas de amigo é capaz de instigar, destacam-se aquelas que se referem à sensibilidade da voz poética – voz, esta, que parece guardar em si mistérios a serem desvendados, mensagens a serem decifradas, almas a serem reveladas.

Interessante notar, assim, que, nas cantigas de amigo, homens escrevem assumindo a voz feminina, imprimindo, nas poesias, a exaltação e a valorização da mulher, a representação de um mundo feminino em que aparece a liberdade, bem como o amor, o erotismo e a sexualidade, também através do corpo, mostrado não como veículo de pecado. Era o contrário de tudo o que a Igreja pregava. Diante disso, considerando-se o caráter pagão das poesias em oposição ao contexto em que as cantigas surgiram – um mundo onde prevalecia a misoginia e a noção, pela Igreja, da sexualidade como pecado – muitos questionamentos vêm à tona. Significou esta sensibilidade masculina, manifestada pelo sujeito-lírico feminino, o oferecimento de uma resposta à Igreja, ou o repúdio à idéia da mulher como objeto do pecado? Qual foi, afinal, o limite da sinceridade masculina ao valorizar e ao exaltar a mulher, bem como ao igualar ambos os sexos?

Tais perguntas, por certo, não foram aqui expostas somente como um recurso retórico, especialmente por terem servido de base à investigação e provocado os estudos que ora se expõem. Prefere-se, no entanto, enfrentá-las e respondê-las desde já, assumindo o risco de inverter a ordem natural deste ensaio, por já expor algumas conclusões, de certo modo, antes da sequência do desenvolvimento. A riqueza do tema, contudo, permite assim fazer.

Trata-se, na realidade, da exposição de uma linha argumentativa sem qualquer pretensão conclusiva sobre o assunto enfrentado, posto que construída em razão de uma opção

exegética baseada na reflexão sobre a alma humana, cujos temores e anseios, revelados na arte e, aqui, em especial, na Literatura, são atemporais e vão muito além de meros discursos ideológicos. Pois é nisto em que o posicionamento ora exarado se sustenta: nos elementos inerentes à natureza humana, revelados, nas cantigas de amigo, pelos homens que assumiram a voz feminina e expuseram publicamente a ideia de liberdade, o amor, o erotismo e a sexualidade.

O que se percebe, de fato, é a sensibilidade de um homem capaz de se colocar no lugar de uma mulher, de corpo e alma, deixando transparecer um erotismo latente e explícito, imprimindo autenticidade em suas palavras, pela beleza dos versos. O compositor das cantigas é o trovador, mas este se projeta no íntimo feminino e daí extrai os anseios, os sofrimentos, as tristezas e alegrias, a saudade e o abandono da mulher da qual assume a voz. Parece, na realidade, que este homem conhece com detalhes aquilo que a mulher guarda em seu coração e em seus pensamentos, e que, de modo muito fiel, reproduz e expressa tudo em palavras, mostrando uma habilidade incrível de evidenciar o espírito feminino e os sentidos das mulheres. O poeta, assim, não-somente entende a condição daquelas, mas também é capaz de sentir o que sentem.

Neste sentido, quanto à voz que recita os versos, importa destacar a análise exposta por Massaud Moisés, em sua obra “A Literatura Portuguesa”¹³:

No geral, quem fala é a própria mulher, dirigindo-se em confissão à mãe, às amigas, aos pássaros, aos arvoredos, às fontes, aos riachos. O conteúdo de sua confissão é sempre formado duma paixão incorrespondida ou incompreendida, mas a que ela se entrega de corpo e alma. Ao passo que a cantiga de amor é idealista, a de amigo é realista, traduzindo um sentimento espontâneo, natural e primitivo por parte da mulher, em um sentimento donjuanesco e egoísta por parte do homem.

Tudo isso encontra amparo, aliás, no exame das próprias cantigas, como se pode notar na sequência dos versos transcritos na abertura deste ensaio, pelo trecho abaixo destacado:

¹³ MOISÉS, Massaud. *A literatura portuguesa*. 11.ed. São Paulo: Cultrix, 1973. p. 27.

Quand'eu com meu amigo dormia
 a noite non durava nulha rem,
 e ora dur' a noite, e vai, e vem!
 Non vem a luz, nem parec' o dia;
 Mais se masesse com meu amigo,
 a luz agora seria migo.

Aqui, percebe-se o erotismo aparente (*quand'eu com meu amigo dormia*), a paixão pelo “amigo” e as saudades das noites em que ela com ele dormia, numa espécie de *insônia amorosa*, o que se pode notar pelos dois sentidos conferidos à “luz”. O primeiro, representando mesmo a luz do sol, o amanhecer que tarda em chegar pela ausência, na cama, do amigo; o segundo, a própria luz do amor daquele amigo.

Outro elemento bastante interessante nos versos, que indica a angústia da mulher, é o que se refere ao tempo psicológico, já que ela demonstra inconformidade com a rapidez com a qual a noite transcorria, quando dormia com seu amigo, em contradição à demora para que o dia amanheça, nas noites em que está sozinha. Claramente estão expressos nos versos, através das lembranças das noites em que passaram juntos, os anseios femininos pela saudade de seu amado e pela solidão na qual se encontra.

Importante notar, ainda, a mistura de elementos religiosos e pagãos, numa evidência de sincretismo religioso, quando, no final da cantiga, a mulher reza ao “*paternostros*”, fazendo referência às “*noites d'Avento*, tidas como as mais longas do ano. Porém, não é em razão da vinda de Jesus que ela reza, mas, sim, pela vinda de seu amado, para que novamente passem a noite juntos, embora tal noite transcorrerá ironicamente rápida. Tal tema, aliás (das noites que demoram a passar quando ela está sem o amigo) é recorrente nas cantigas de Juíam Bolseiro, como se vê também nos versos finais de outro de seus poemas:

Porque as Deus fez tam grandes,
 sem mesuras desiguaes,
 e as eu dormir non posso,
 porque as nos fez ataes
 no tempo que meu amigo
 soía falar comigo?

O trovador, ainda, chega a expressar a angústia da mulher pela saudade do amigo, dirigindo a voz feminina a elementos da natureza, tal como ocorre na cantiga de Martin Codax, no clamor da mulher ao mar de Vigo. Nas cantigas deste poeta, nas quais se pode perceber a exaltação da liberdade amorosa, verifica-se a exposição de sentimentos latentes, sem excluir-se, contudo, a sensibilidade. A mulher, que suspira pelo amigo e que pede ao mar por sua vinda, projeta o momento em que os dois se banharão nas ondas, em evidentes nuances de sexualidade e erotismo, ainda mais considerando-se a época. A título de ilustração, colecionam-se alguns versos de Martin Codax:

Quanta sabedes amar amigo
treides comig' a mar de Vigo
e banhar-nos emos nas ondas.

Quantas sabedes amar amado
treides comig' a lo mar levado
e banhar-nos emos nas ondas.

Trataram os poetas, portanto, como já se pôde ver até aqui, de representar o mundo feminino a partir da liberdade da mulher para amar, para entregar-se ao seu amado-amigo e, mais ainda, para expressar tudo isso. Constata-se, ainda, que a valorização da mulher vem acompanhada de sua igualdade com o homem, sem a noção de uma relação de vassalagem.

Muito embora se reafirme, aqui, a crença na sinceridade dos homens ao exaltarem e valorizarem a mulher, assumindo sua voz, nas cantigas de amigo, cumpre destacar que permanece um mistério. Como foi possível, no nível de profundidade que ocorreu, esta apreensão, pelos homens, do gênero feminino como um todo? Mesmo que não seja possível identificarem-se os meios, ou até mesmo os ardis masculinos para tanto, o certo é que conseguiram alguns homens, de modo muito fiel, representar não uma mera ficção, mas experiências no plano da realidade. Dissolvido nos versos, o real se apresenta de modo autêntico, pulverizado entre o amor, a felicidade, a tristeza, a espera, a saudade... temas, aliás, inerentes não-somente ao universo feminino, mas, principalmente, aos seres humanos como espécie, independentemente de gênero. Talvez nisto se possa, então, encontrar uma explicação para a sensibilidade masculina – cantaram os poetas, na verdade, aquilo que foram capazes de resgatar em sua própria essência e nos elementos formadores de sua natureza.

Percebe-se, portanto, que, enquanto a Igreja cuidou de repudiar veementemente o erotismo, o corpo e a gravidade da ofensa à castidade, os poetas se encarregaram de exaltar, em ambas as dimensões (física e espiritual), o amor e tudo aquilo que das experiências amorosas decorre, distantes de qualquer tipo de noção pré-estabelecida de pecado. Enquanto a Igreja procurou esconder o corpo, o denegrindo de todas as formas, buscando sempre configurar a mulher como um instrumento de pecado, as cantigas de amigo, por outro lado, revelaram, com naturalidade, o amor e o erotismo, através do homem que compunha os versos, e na voz saída do universo feminino. E se isto não representou um debate, como se acredita realmente que não o foi (ao menos não de modo proposital), o certo é que demonstrou a dissonância de vozes, de discursos.

Ademais, como bem destaca Octávio Paz, em sua interessantíssima obra “A Dupla Chama: Amor e Erotismo”¹⁴, “*a ascensão da mulher foi uma revolução não só na ordem ideal das relações amorosas entre os sexos, mas na realidade social*”, pois “*ao transtornar a ordem hierárquica tradicional, tendia a equilibrar a inferioridade social da mulher com sua superioridade no domínio do amor*”.

Diante de tudo o que se pôde analisar até aqui, portanto, ratificam-se as conclusões de início antecipadas, especialmente pela visualização do tema sob o ponto de vista antropológico. A constatação quanto à opção de homens assumirem o *sujeito-lírico* feminino, mais do que significar uma forma de reconhecer, de respeitar e de exaltar a mulher, permitindo que ela expresse seus sentimentos, revela, outrossim, a existência de pessoas sensíveis, a descoberta, pela própria espécie humana, do homem como tal, com emoções e sentimentos, independentemente de gênero.

Com base nisso, é possível compreender, também quanto às cantigas de amigo, que a Literatura revela, justamente, o que a História ocultou (ou tentou ocultar). Oposto a tudo o que a Igreja pregava na época, o cancionero de amigo, de fato, é mais um dentre os tantos conjuntos de obras a formar o vasto mundo artístico que focaliza o amor.

¹⁴ PAZ, Octávio. *A Dupla Chama: Amor e Erotismo*. São Paulo: Siciliano, 1994. p. 86.

Se fizermos uma retrospectiva da literatura ocidental durante os oito séculos que nos separam do 'amor cortês', logo comprovaremos que a imensa maioria dos poemas, peças de teatro e romances têm o amor como tema. Uma das funções da literatura é a representação das paixões; a preponderância do tema amoroso em nossas obras literárias mostra que o amor tem sido o tema central dos homens e das mulheres do Ocidente.¹⁵

Cumpriram, portanto, os poetas-compositores das cantigas de amigo, mesmo que inconscientemente, sua elementar função. E isto, por ora, basta-nos. Vejamos, *ora pois*, se Medievas e Franciscas dialogam entre si.

¹⁵ PAZ, 1994. p. 93.

3 AS VOZES DELAS E AS ELAS DAS VOZES: análise das canções selecionadas de Chico Buarque

Em entrevista a Henrique Mann, concedida em 06/12/1988 e publicada na obra “A Música Popular Brasileira em Debate”¹⁶ Chico assim declarou:

Eu faço música popular, não tenho a intenção de fazer literatura, faço letras de músicas. A música é um veículo excelente para você dizer suas coisas, mas dentro de certos limites. No meu caso não pretendo fazer literatura e poesia porque minhas letras obedecem os limites da música, e, a música que faço é extremamente popular, a letra vai de carona.

Pede-se, inicialmente, licença ao artista para subverter, por ora, sua não pretensão literário-poética, eis que a análise textual que aqui se faz está embalada pela compreensão de linguagem considerada justamente como construção lírico-literária. Assim sendo, mesmo que a música (como sonoridade, melodia, ritmo, andamento) esteja na coadjuvância das interpretações, colocam-se as letras - em primeiro plano - no centro das atenções. E isso se faz com o aval de Affonso Romano de Sant’Anna e sua lembrança de que, já ao final da década de 1960, “as escolas e universidades descobrem o texto da música popular como um produto a ser esteticamente analisado”¹⁷. O mesmo autor, inclusive, em um texto acerca da obra de Chico Buarque publicado no ano de 1973, revela:

Os textos da música popular brasileira passaram a ser estudados rotineiramente nos cursos de literatura de nossas Faculdades de Letras. Isso se deve a uma expansão da área de interesse dos professores e alunos, e a uma confluência entre música e poesia que cada vez mais se acentua desde que poetas como Vinicius de Moraes voltaram-se com força total para a música popular e que autores como Caetano e Chico se impregnaram de literatura.¹⁸

Nossa subversão, portanto, instala-se na linha (e na credibilidade) de antigos predecessores.

¹⁶ Mann, Henrique. *A Música Popular Brasileira em Debate*. Porto Alegre: Editoralcance, 1991. pp. 43-44.

¹⁷ SANT’ANNA, 2013, p. 173.

¹⁸ *Ibidem*, p. 184.

Como bem destacou Adélia Bezerra de Menezes, “...as canções de Chico, como as de poucos na Música Popular Brasileira, tematizam a mulher e seu desejo.”¹⁹ Sobre esse ponto, lembra-se, aqui, apenas a título de homenagem, que outros grandes músicos brasileiros emprestaram suas vozes a mulheres, especialmente Gonzaguinha e, também, Danilo Caymmi. Anote-se, ainda, segundo afirmou Wanderlea em entrevista concedida ao Programa “História Sexual da MPB” (Carioca Filmes), ao falar sobre Chico Buarque, que ‘*outros, na década de 70, começaram a gravar músicas da mulher que pensa*’”.²⁰ Suas vozes, inclusive, foram repetidamente ouvidas antes e durante a feitura deste trabalho. Encontram-se excluídos das análises tão-somente em razão da necessária delimitação do tema e do enfoque de estudo.

Parte-se, então, conforme antecipado na introdução, à exegese de cerca de vinte canções de Chico Buarque, cujas letras, seguindo-se a sua cronologia, foram selecionadas dentre aquelas lançadas nas décadas de 1960 e 1970. Como principal ponto em comum do repertório escolhido: a presença de *sujeito-cancioneiro feminino*, evidenciado especialmente por meio de marcas linguísticas de gênero, mas também - por vezes - pelos indícios temáticos que serão levantados e debatidos.

Apertado o *play*, inicia-se uma composição feita por encomenda de Nara Leão: *Com açúcar, com afeto* (1966), a “*primeira canção em que Chico assume a posição feminina, revelando a capacidade que se tornaria uma de suas marcas registradas*”²¹, lançada numa época em que artistas homens não interpretavam mulheres. Trata-se, portanto, do resultado de uma atitude artística precursora, embora o próprio Chico tenha consignado, na contracapa do LP, comentário de que inserira a canção em seu disco, inobstante não a pudesse cantar “*por motivos óbvios*”.

Há, na canção, marcas de interlocução, eis que a “doceira” dirige-se a seu homem (*Fiz seu doce predileto / Pra você parar em casa*) numa espécie de discurso não escutado. Ela pensa em voz alta, hipotetizando – com uma boa dose de certeza – o que ele, um operário, faz ao interromper o caminho da oficina e sentar-se à mesa de um bar qualquer.

¹⁹ MENESES, 2000, p.15.

²⁰ CANAL BRASIL. *História Sexual da MPB* [Chico Buarque]. Carioca Filmes, 30 jun. 2013. Programa de TV.

²¹ HOMEM, 2009. p. 38.

Em casa, onde ela permanece, e de onde ele sai (*Vai em busca do salário / Pra poder me sustentar*), a voz da canção mistura, de início, açúcar e afeto numa receita de intenção bastante clara: barganhar a presença do companheiro no lar. Mas ele, em cujas palavras ela pouco confia (*Você sai, não acredito/ Quando diz que não se atrasa / Você diz que é operário*), não resiste ao bar da esquina “*Pra você comemorar / Sei lá o quê*”.

É de se destacar, também, a oposição entre a limitação do espaço de casa (para ela) e o domínio quanto ao espaço da rua (para ele), o que, sob a perspectiva da mulher, a coloca como suposta “*vítima de uma situação desequilibrada*”²². Evidência de um modelo de relação patriarcal: de um lado, o cerceamento da mulher a uma espécie de cárcere doméstico; de outro, a liberdade do homem para escolher seus caminhos na amplitude da rua. A ele cabe a decisão de sair, demorar e voltar; a ela, a de permanecer, quase inerte, a esperar.

Além da atração das conversas de bar (*Sei que alguém vai sentar junto / Você vai puxar assunto*), outros elementos do universo masculino aparecem como motivos para, segundo ela, o homem se demorar: o futebol, os *rabos-de-saia* e o samba batucado nas caixinhas de fósforo:

Sei que alguém vai sentar junto
 Você vai puxar assunto
 Discutindo futebol
 E ficar olhando as saias
 De quem vive pelas praias
 Coloridas pelo sol
 Vem a noite e mais um copo
 Sei que alegre ma non troppo
 Você vai querer cantar
 Na caixinha um novo amigo
 Vai bater um samba antigo
 Pra você lembrar

E, entre comemorações – sabe-se lá por qual motivo – e lembranças de sambas pela “*...caixinha de um novo amigo*”, a noite chega, representando o final da espera, para ela que parece se deixar comover e o perdoo quando ele chega cansado da noite e volta pra casa.

²² MENESES, 2000, p. 47.

Interessante notar, pelas marcas textuais, que o *sair* (representado pelo verbo “vai”) do homem que passa o dia no bar no início do dia, e o *retornar* (representado pelo verbo “vem”) à noite, não se refere a episódio isolado, mas a uma história que faz parte de um cotidiano de espera. Nem a tentativa dele em aborrecê-la ao chegar em casa é suficiente para que ela rompa com o “vai e vem” de todo dia. A mulher, conformada, resta por silenciar em definitivo o seu discurso, respondendo, ao final, com doce afeto (em mais uma referência ao título da canção) ao retrato e abraçando o homem:

Logo vou esquentar seu prato
Dou um beijo em seu retrato
E abro os meus braços pra você

Há diversos elementos que se mostram também presentes em outras tantas canções de Chico: o ambiente doméstico, a informalidade do trabalho, o homem bebendo no bar, as conversas e o samba que distraem o passar do dia. Contudo, destaca-se, quanto às figuras femininas, uma das temáticas que, ao lado do conformismo, é companheira fiel das personagens das cantigas buarqueanas: a espera. Afirma Affonso Romano de Sant’Anna, inclusive, que:

O desencanto/esperança está na mulher que em Chico olha da janela (...), está em Carolina vendo o tempo passar. E posto que ‘o primeiro amor passou/ o segundo amor passou/ o terceiro amor passou’ no entanto, continuamos como Pedro Penseiro “esperando, esperando, esperando”.²³

De acordo com Gilberto de Carvalho e José Joaquim Nunes, citados por Charles A. Perrone em sua obra *Letras e Letras da MPB*²⁴, “*Com Açúcar Com Afeto, por exemplo, foi livremente comparada com a cantiga-de-amigo do galego português-medieval.*”

Cerca de uma década depois de *Com açúcar, com afeto*, uma voz ainda mais amarga aparece em *Sem Açúcar* (1975), numa espécie de inversão da passividade masculina da

²³ SANT’ANNA, 2013, p. 178.

²⁴ PERRONE, 1988, p. 46.

canção *Cotidiano*²⁵, cujo sujeito-lírico é um homem que apenas pensa e cala diante das atitudes sufocantes da mulher que todo dia faz tudo sempre igual.

Em *Sem Açúcar*: o homem que bebe, a violência física e a paixão dela por ele se misturam numa confissão cheia de antíteses, pela voz de uma mulher que “*quase não age: é o objeto das ações do homem; e, aqui, é ela que se cala – aliás, igualmente, uma das poucas ações da protagonista*”.²⁶

Enquanto o verso “*ainda quis me aborrecer*” de *Com açúcar, com afeto* disfarça uma ameaça de violência física dele contra ela como resultado de muitos “copos”, em *Sem Açúcar* a temática da mulher que apanha do marido/companheiro embriagado (*a cerveja dele é sagrada*) se descortina.

Todo dia ele faz diferente
 Não sei se ele volta da rua
 Não sei se me traz um presente
 Não sei se ele fica na sua
 Talvez ele chegue sentido
 Quem sabe me cobre de beijos
 Ou nem me desmancha o vestido
 Ou nem me adivinha os desejos

Dia ímpar tem chocolate
 Dia par eu vivo de brisa
 Dia útil ele me bate
 Dia santo ele me alisa
 Longe dele eu tremo de amor
 Na presença dele me calo
 Eu de dia sou sua flor
 Eu de noite sou seu cavalo

A cerveja dele é sagrada
 A vontade dele é a mais justa
 A minha paixão é piada
 Sua risada me assusta
 Sua boca é um cadeado
 E meu corpo é uma fogueira
 Enquanto ele dorme pesado

²⁵ A música *Cotidiano* (1971), de Chico Buarque, configura-se como o relato de um sujeito masculino sobre a repetitividade diária das atitudes de sua companheira e tem como estrofes inicial e final os seguintes versos: *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.*

²⁶ MENESES, 2000. p. 51.

Eu rolo sozinha na esteira

Expectadora das inconstâncias daquele que passa o dia na rua – e que, às vezes, sequer volta –, a mulher coloca-se como vítima de violência psicológica e, predominantemente, como agente passivo de constantes agressões físicas (*Dia útil ele me bate*). Calada diante dele e da vida, passa seus dias a esperar pelos raríssimos dias santos do ano, em que ele a “alisará” ou em que ela será coberta de beijos.

É sempre a vontade do macho, homem-bicho, que prevalece, pois sua vontade “*é a mais justa*”? Seria ela, então, merecedora das inconstâncias e da violência do companheiro? Parece-nos adequado ler a tal questão de “justiça” como sendo um pensamento dele apenas reproduzido por ela. Ela que também com isso se conforma, aprisionada pelo amor que sente e na condição de objeto em uma relação na qual o agressor aparece como protagonista-representante de uma sociedade machista e patriarcal. Segundo destaca Adélia de Meneses na análise desta canção, “*a vida da mulher é reativa às atitudes masculinas, é toda aferida de atos do homem, exclusivamente, da soberana vontade do macho...*”²⁷.

Traída pelos quentes instintos sexuais da carne (*meu corpo é uma fogueira*), ela se faz disponível, na cama, a uma relação sem doçura e animalizada (*Eu de dia sou sua flor/ eu de noite sou seu cavalo*) em que nem mesmo seus desejos são respeitados. Há um desequilíbrio entre as partes, há uma mutilação das esperanças. E ela se cala, e ela se conforma, e ela aceita, e ela se sujeita. Assim mesmo: de um jeito amargo, sem açúcar.

Em tom mais leve, mas também com uma significativa dose de álcool, está a bilíngue *Joana Francesa* (1973), mulher que, num discurso recheado de antíteses (riso e choro; loucura e torpor; madrugada e acordar; sonhos e mentiras; prazer e pavor), dirige-se ao seu “mulato mole” e apela que ele a acompanhe na quente dança dos amantes na cama.

Tu ris, tu mens trop
Tu pleures, tu meurs trop
Tu as le tropique

Tu ris, tu mentes muito
Tu choras, tu morres também
Tu tens o trópico

²⁷ MENESES, 2000, p. 51.

Dans le sang et sur la peau	No sangue e sobre a pele
Geme de loucura e de torpor	Geme de loucura e de torpor
Já é madrugada	Já é madrugada
Acorda, acorda, acorda, acorda	Acorda, acorda, acorda, acorda
Mata-me de rir	Mata-me de rir
Fala-me de amor	Fala-me de amor
Songes et mensonges	Sonhos e mentiras
Sei de longe e sei de cor	Sei de longe e sei de cor
Geme de prazer e de pavor	Geme de prazer e de pavor
Já é madrugada	Já é madrugada
Acorda, acorda, acorda, acorda	Acorda, acorda, acorda, acorda
Vem molhar meu colo	Vem molhar meu colo
Vou te consolar	Vou te consolar

Embalada por flagrante erotismo, ela o chama a acordar em meio à madrugada e a lhe mostrar toda a virilidade do corpo. Seja lá como for – rindo, chorando, morrendo, gemendo – ela aceita as mentiras que já sabe de cor e provoca o amante a provar sua disposição para o sexo e tudo aquilo mais que, dele, a enfeitiça:

Vem, mulato mole	Vem, mulato mole
Dançar dans mes bras	Dançar em meus braços
Vem, moleque me dizer	Vem, moleque me dizer
Onde é que está	Onde é que está
Ton soleil, ta braise	Teu sol, tua brasa
Quem me enfeitiçou	Quem me enfeitiçou
O mar, marée, bateau	O mar, maré, barco

Ela devaneia, embriaga por ele. Ele, preguiçoso e dormindo, cheira a suor e a cachaça; ela que chama essa mistura de “*Parfum*”, num tom de elogio ao valioso produto francês que vem da pele de seu mulato:

Tu as le parfum	Tu tens o perfume
De la cachaça e de suor	Da cachaça e do suor
Geme de preguiça e de calor	Geme de preguiça e de calor
Já é madrugada	Já é madrugada
Acorda, acorda, acorda, acorda	Acorda, acorda, acorda, acorda

E por falar em erotismo (temática presente também em diversas cantigas de amigo), há várias canções de Chico, a exemplo de *Joana Francesa*, em que o desejo sexual é revelado pelas vozes femininas, como se percebe, por exemplo, em *Sem Fantasia* (1967), *Soneto* (1972), *Tatuagem* (1972-1973) e *O Meu Amor* (1977-1978).

Sem Fantasia, cujo título e alguns versos (*Vem, mas vem sem fantasia*) colocam a canção no cenário do Carnaval - tema bastante recorrente ao longo da discografia de Chico Buarque -, traz uma voz de mulher cheia de desejos. Com a insistência do verbo no imperativo (“Vem”), ela, que anseia o final da espera pelo homem-menino-vadio, implora que ele aceite seus convites e termine com a rima entre “amar x evitar”.

E, na sequência, há uma voz masculina: ele responde, atendendo aos apelos da mulher, demonstrando tanta vontade quanto a dela em estarem juntos:

Custou tanto penar
 Não vou me arrepender
 Só vim te convencer
 Que eu vim pra não morrer
 De tanto te esperar

Eu quero te contar
 Das chuvas que apanhei
 Das noites que vareei
 No escuro a te buscar

Embora o objetivo masculino explícito seja, em derradeiro, os carinhos dela como recompensa (*E agora que cheguei/ Eu quero a recompensa/ Eu quero a prenda imensa/ Dos carinhos teus*), ela, de uma forma levemente possessiva, e antes mesmo de ele chegar, revelara que pretendia mais que apenas afeto:

Vem, por favor não evites
 Meu amor, meus convites
 Minha dor, meus apelos
Vou te envolver nos cabelos

Vem perder-te em meus braços
 Pelo amor de Deus
 Vem que eu te quero fraco
 Vem que eu te quero tolo
Vem que eu te quero todo meu

Observa-se, nesse ponto, a hipótese levantada por Adélia B. de Meneses, a qual sustenta a possibilidade de se encarar essa canção como um *conto de fadas*, em que o menino – durante seu amadurecimento – enfrenta lutas e percalços até conseguir “*como prêmio a mão da princesa*”²⁸. Mas esse viés, especialmente por ter sido enfrentado pela ensaísta com bases na Psicanálise, é assunto que não nos cabe aprofundar por ora.

Recorrendo à forma mais clássica e tradicional do fazer poético, Chico Buarque constrói *Soneto* (1972) em impecáveis (todos os) versos decassílabos, em rimas interpoladas nos quartetos (ABBA/CDDC) e nos tercetos (EFE/FEF).

O verso inicial, ao expor a inconformada pergunta “*Por que me descobriste no abandono*”, revela a inquietude da mulher que sentiu a violência (*Com que tortura me arrancaste um beijo*) de ter sido tirada de seu “porão sombrio”: o espaço psicológico da solidão, do sono, da escuridão, do medo. De um espaço, aliás, metáfora da morte (*Quando eu estava bem, morta de sono [...] Quando eu estava bem, morta de medo*), que é invadido por ele alheamente à vontade dela (ou será que ela só esperava por isso?) a fim de ensiná-la a vida, logo quando ela estava bem, adormecida, evitando o amor, a paixão e, também, a dor.

Por que me descobriste no abandono
 Com que tortura me arrancaste um beijo
 Por que me incendiaste de desejo
 Quando eu estava bem, morta de sono

Com que mentira abriste meu segredo
 De que romance antigo me roubaste
 Com que raio de luz me iluminaste
 Quando eu estava bem, morta de medo

²⁸ MENESES, 2000, p. 103.

E, como se não bastasse ele se dar ao direito de enganá-la, de abrir seus segredos e de tirá-la de uma espécie de tédio e de “zona de conforto” do medo, ele vem, desce ao *porão sombrio* em que ela está fechada, e a traz de volta à vida e ao calor dos corpos (...*me arrancaste um beijo [] ...me incendiaste de desejo*). Depois, num desfecho aparentemente já esperado – e, por isso mesmo, evitado por ela-, ele vai embora, deixando-a, mais uma vez, só.

Por que não me deixaste adormecida
E me indicaste o mar, com que navio
E me deixaste só, com que saída

Por que desceste ao meu porão sombrio
Com que direito me ensinaste a vida
Quando eu estava bem, morta de frio

O corpo dela, então, cuja chama do desejo foi reascendida, obriga-se a esfriar e a retornar ao estado mórbido e de sonolência do qual foi arrancado.

Seguindo a pauta das canções de tom sensual-erótico, destaca-se, ainda, uma das parcerias de Chico Buarque com Ruy Guerra para a peça *Calabar* (1973)²⁹: *Tatuagem*. Nessa música (cantada pela personagem Bárbara durante as cenas de execução de seu amor, Calabar), a mulher revela que seu desejo vai além da fusão de corpos. Ela quer deixar nele marcas perenes, definitivas:

Quero ser a cicatriz
Risonha e corrosiva
Marcada a frio
Ferro e fogo
Em carne viva

O que ela anseia é fazer-se sempre presente não apenas na mente, nas lembranças ou no coração dele, mas, também, na pele. O que ela quer é ser cicatriz em forma de tatuagem

²⁹ “*Calabar – O elogio da traição* foi escrito no final de 1972, em parceria com Ruy Guerra e dirigido por Fernando Peixoto. Ele se propunha a discutir a posição de Domingos Fernandes Calabar no episódio histórico em que o mulato tomou partido ao lado dos invasores holandeses contra a coroa portuguesa, e por isso foi condenado à morte como traidor. Claramente, havia um paralelo com a figura do capitão Carlos Lamarca, que em janeiro de 1969, numa ação audaciosa, deixou o Exército para integrar-se à guerrilha, levando consigo armas e munição.” (HOMEM, 2009, p. 110).

(*Quero ficar no teu corpo/ Feito tatuagem*), vontade que ela expõe colocando-se submissa e servil a ele:

E também pra me perpetuar
Em tua escrava
Que você pega, esfrega
Nega, mas não lava

A violência do *querer*, contudo, é suavizada pelo desejo dela em fazer do corpo do amante um brinquedo, de dançar com ele “*quando a noite vem*” e de se exaurir nos braços deles depois da intensidade de uma noite de amor.

Quero brincar no teu corpo
Feito bailarina
Que logo te alucina
Salta e se ilumina
Quando a noite vem
E nos músculos exaustos
Do teu braço
Repousar frouxa, farta
Murcha, morta de cansaço

Há, nas declarações da mulher, uma mistura entre suavidade e força, entre afeto e instinto na forma como ela vai marcar todos os espaços do corpo masculino (*Corações de mãe, arpões/ Sereias e serpentes / Que te rabiscam/ O corpo todo*). Ao final, porém, o verso “*Mas não sentes*” acaba revelando uma possível ambiguidade: o fato de ele não sentir é por que os métodos dela são indolores ou, na realidade, o esforço dela é em vão por que, apesar de tudo, ele se mostra indiferente? As duas hipóteses são completamente plausíveis, seja pelo texto, seja pelo perfil masculino que surge da análise conjunta das canções.

Enquanto as letras até aqui examinadas envolvem relações, por vezes romantizadas, entre um homem e uma mulher, em *Meu Amor* (1977-1978) um elemento novo aparece: o compartilhamento de um mesmo homem por duas mulheres. Segundo destaca Adélia Bezerra de Meneses, “*em Meu Amor (1978), uma disputa entre duas mulheres que amam o mesmo homem as exhibe medindo o grau de envolvimento amoroso pelo critério exclusivo do prazer físico proporcionado pelo amado*”. No formato de um jogral cantado, as vozes femininas

intercalam-se em devaneios e lembranças sobre aquilo que o homem compartilhado causa em seus corpos, em seus sentidos, para seus prazeres.

E, embora as duas vozes se encontrem em um refrão comum (*Eu sou sua menina, viu?/ E ele é o meu rapaz/ Meu corpo é testemunha/ Do bem que ele me faz*), há uma disputa vocal representada pela sequência de contrarrespostas mútuas sobre detalhes íntimos, carícias e loucuras provocadas pelo mesmo amante.

Enquanto uma confessa,

O meu amor
 Tem um jeito manso que é só seu
 E que me deixa louca
 Quando me beija a boca
 A minha pele toda fica arrepiada
 E me beija com calma e fundo
 Até minh'alma se sentir beijada, ai

a outra revela,

O meu amor
 Tem um jeito manso que é só seu
 Que rouba os meus sentidos
 Viola os meus ouvidos
 Com tantos segredos lindos e indecentes
 Depois brinca comigo
 Ri do meu umbigo
 E me crava os dentes, ai.

A primeira, então, replica,

O meu amor
 Tem um jeito manso que é só seu
 De me deixar maluca
 Quando me roça a nuca
 E quase me machuca com a barba malfeita
 E de pousar as coxas entre as minhas coxas
 Quando ele se deita, ai

ao que a segunda mais uma vez responde.

O meu amor
 Tem um jeito manso que é só seu
 De me fazer rodeios
 De me beijar os seios
 Me beijar o ventre
 E me deixar em brasa
 Desfruta do meu
 Corpo como se o meu corpo fosse a sua casa, ai.

Toda a encenação das falas-cantadas e todo o jogo do qual nenhuma sai vencedora adequa-se ao tipo de canção dramatizada que integra a peça *Ópera do Malandro* (1978), cuja interpretação, no palco, fora feita por Marieta Severo, então esposa de Chico Buarque, e Elba Ramalho.³⁰

Pertencem, ainda, ao repertório da *Ópera do Malandro*, outras canções que também integram as análises deste trabalho: *Folhetim* (1977-1978) e *Teresinha* (1977-1978). A primeira, especialmente, faz parte do subgrupo de letras que aqui se examinará em sequência, por envolverem vozes de *tipas sociais* semelhantes: as mulheres “de vida fácil”, dançarinas de bordéis, prostitutas. *Teresinha*, por sua vez, será enfrentada quando da análise de outro subgrupo: o das canções-relato, espécies de crônicas musicadas.

Na letra de *Folhetim* é possível notar uma inversão entre os perfis que compõe a relação de poder entre homem e mulher decorrente das situações de prostituição feminina. A prostituta, embora fácil (*Se acaso me quiseres/ Sou dessas mulheres/ Que só dizem sim*) de ser conquistada e comprada (*E, se tiveres renda/ Aceito uma prenda/ Qualquer coisa assim/ Como uma pedra falsa/ Um sonho de valsa/ Ou um corte de cetim*), é quem, agora, engana. Ela dirá “*meias verdades/ Sempre à meia luz*), ela fará o homem acreditar que tem valor e

³⁰«Ambientada no bairro da Lapa, reduto da malandragem carioca, a peça mostra as transformações do país no final da Segunda Guerra, com o aumento da influência americana em todos os setores da vida brasileira. Duran e Vitória administram uma cadeia de bordéis. Teresinha, filha do casal, volta do exterior e se aproxima de Max, um ambicioso malandro contrabandista, para, juntos, criarem um empreendimento moderno em contraposição aos negócios ultrapassados do pai. [...] Além de escrever o texto, Chico compôs dezessete canções para a peça” (HOMEM, 2009, p. 167).

que, a ele, ela pertence (*E te farei, vaidoso, supor/ Que és o maior e que me possuis*), mas, ao final, é ela que vai desprezá-lo e mandá-lo embora:

Mas na manhã seguinte
 Não conta até vinte
 Te afasta de mim
 Pois já não vales nada
 És página virada
 Descartada do meu folhetim

O homem, aqui, ao contrário de representar o desejo feminino por uma relação que ela não quer que termine, é colocado como um objeto descartável, esquecido tal como a “*página virada*” de um *folhetim*. Depois dele, virão outros e mais outros.

Com um tom mais informal que o escutado em *Folhetim*, ouve-se *Ana de Amsterdam* (1972-1973), canção de Chico Buarque e Ruy Guerra com nome de mais uma das personagens da peça *Calabar*. A nominada prostituta, ao se apresentar, revela todo o seu submundo e sua marginalidade. O corpo corrompido de uma mulher-Ana de qualquer negócio:

Sou Ana do dique e das docas
 Da compra, da venda, das trocas de pernas
 Dos braços, das bocas, do lixo, dos bichos, das fichas

Sou Ana das loucas
 Até amanhã
 Sou Ana
 Da cama, da cana, fulana, sacana
 Sou Ana de Amsterdam

Outro elemento presente nessa música é a “*alienação: uma palavra-chave na relação entre seres humanos, seja no nível social, seja no sexual. É assim que várias canções de Chico Buarque tematizam a prostituta, como Ana de Amsterdam, da peça Calabar (1972)*”.³¹

³¹ MENESES, 2000. p.75.

No meio de alguns devaneios, porém, Ana confessa seu lado sonhador, já que cruzou “*um oceano/ Na esperança de casar*” e que arriscou “*muita braçada/ Na esperança de outro mar*”. Ana, contudo, não pertence a si; ela é de tudo, ela de todos (e de todas); ela não é de ninguém, ela é do mundo inteiro e de lugar algum.

Sou Ana de cabo a tenente
 Sou Ana de toda patente, das Índias
 Sou Ana do oriente, ocidente, acidente, gelada
 Sou Ana, obrigada
 Até amanhã, sou Ana
 Do cabo, do raso, do rabo, dos ratos
 Sou Ana de Amsterdam

Sou Ana de vinte minutos
 Sou Ana da brasa dos brutos na coxa
 Que apaga charutos
 Sou Ana dos dentes rangendo
 E dos olhos enxutos
 Até amanhã, sou Ana
 Das marcas, das macas, da vacas, das pratas
 Sou Ana de Amsterdam

Nesse paradoxo chocante, o sujeito-cancioneiro deflagra sua identidade perdida – ou mesmo a completa falta de qualquer identidade. Ana vaga nas ruas, nas camas, nos quartéis, nas docas, nos esgotos. Assim é Ana todos os dias: “*Até amanhã, sou Ana/ Sou Ana de Amsterdã*”.

Saindo das ruas e adentrando o espaço de um prostíbulo, vislumbra-se *Mambordel* (1975), composta por Chico Buarque para um filme nunca terminado (*Polichinelo*, de J. G. Albicocco)³². A voz feminina, dessa vez, canta a expulsão do dono do bordel pelas prostitutas (*O rei pediu quartel/ Foi proclamada a república/ Neste bordel*) e a idealização da ordem que vigará no bordel, então “sob nova direção”.

Nota-se, pelos devaneios da meretriz, seu sonho de ascensão social e hierárquica dentro do próprio bordel:

³² Cf. HOMEM, 2009, p. 134.

Eu vou virar artista
 Ficar famosa, falar inglês
 Autografar com as unhas
 Eu vou, nas costas do meu freguês

Eu cobro meia entrada
 Da estudantada que não tem vez
 Aqui no meu teatro
 Grupo de quatro paga por três

[...]

Faço qualquer negócio
 Passo recibo, aceito cartão
 Faço facilitado, financiado
 E sem correção

Ao final da proclamação, porém, a realidade das ofertas venéreas: com a saída do dono do bordel e administração do negócio pelas prostitutas, os clientes receberão afeto, terão suas carências supridas pelo deleite com as mulheres, mas, indissociável de tudo isso, também estarão sujeitos ao risco da transmissão de doenças.

Ao povo nossas carícias
 Ao povo nossas carências
 Ao povo nossas delícias
 E nossas doenças

No mesmo grupo de canções com perfis das profissionais de cabaré insere-se *Ai, Se Eles Me Pegam Agora* (1977-1978), em cuja letra a voz de uma menina de família imagina-se prestes a ser descoberta, em atitudes vulgares, pelos pais.

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

Ao hipotetizar, contudo, o encontro com o pai, além da possibilidade de ele se revoltar diante da situação da filha, esta também considera plausível o pai “apoiá-la” e aproveitar a situação para abrir um negócio na zona da malandragem.

Será que ele me trata à 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

De um lado, a ruptura da moça com o poder familiar, o desapontamento dos pais e a degradação da família; de outro, uma espécie de idealização da prostituição e de seu lado colorido e vaidoso.

Em um tom um pouco menos festivo, bastante semelhante ao de *Ana de Amsterdam*, desvela-se *Qualquer Amor* (1979), mais um fruto da parceria entre Francis Hime e Chico

Buarque. A insaciável voz dessa canção quer tudo: sem quaisquer exigências, ela quer qualquer um, de qualquer jeito, a qualquer hora, em qualquer lugar.

Qualquer amor
 Me satisfaz
 Qualquer calor
 Qualquer rapaz
 Qualquer favor
 É só chamar
 Pousar a mão
 Qualquer lugar
 Qualquer verão
 É só chamar
 É tudo, é do primeiro
 Qualquer hora, qualquer cheiro
 Qualquer boca, qualquer peito
 Qualquer jeito de prazer
 Qualquer prazer é pouco
 Qualquer éter, qualquer louco
 Que o meu corpo de criança
 Não se cansa de querer

Qualquer amor
 Eu corro atrás
 Qualquer calor
 Eu quero mais
 Qualquer amor
 Qual nada

Interessante notar, porém, que o perfil feminino delineado pela voz de *Qualquer Amor* adequa-se ao de uma mulher sem quaisquer pudores, e não, especificamente, ao de uma prostituta. Ao que tudo indica, é de forma gratuita que ela busca o amor: seu corpo não pede pagamento. Ao fim e ao cabo, ela confessa perseguir – curiosamente falando em “amor” - a liberdade para usar o corpo conforme bem lhe aprouver e a plena satisfação de seus desejos.

Guardados os *tabus* e os maus olhos pelos quais certamente essa mulher seria vista pela gente de seu tempo, não parece descabido, em se tratando de uma canção do final da década de 1970, início dos anos de 1980, enxergá-la como uma espécie de canto *hippie* de emancipação sexual. Levanta-se essa tese, contudo, como mera digressão hipotética, já que uma investigação mais aprofundada da questão – embora bacaníssima - ultrapassaria o escopo do presente estudo.

Seguindo esta mesma linha de ruptura em relação à visão idealizada ou romântica da figura feminina que se percebe em *Qualquer Amor*, nota-se a canção *Sob Medida* (também de 1979), em que a mulher se expõe nitidamente como uma anti-heroína. Conforme ressalta Adélia B. de Meneses³³, em *Sob Medida* “há uma autodefinição desmistificadora e cínica” da mulher. Ao afirmar ser “igualzinha” ao homem, equipara-se a ele confessando ter as mesmas características.

Eu sou sua alma gêmea
 Sou sua fêmea
 Seu par, sua irmã
 Eu sou seu incesto (seu jeito, seu gesto)
 Sou perfeita porque
Igualzinha a você
Eu não presto
Eu não presto

Ao invés de manter-se limitada ao espaço doméstico, como ocorre em diversas outras canções, a voz de *Sob Medida*, pertencente a uma mulher qualquer, *sem nome e sem lar*, praticamente descreve-se como um(a) típico(a) malandro(a):

Traíçoeira e vulgar
Sou sem nome e sem lar
 Sou aquela
 Eu sou filha da rua
 Eu sou cria da sua
 Costela
 Sou bandida
 Sou solta na vida

Há de se destacar, ainda, a utilização da expressão “amigo”, por revelar a possibilidade de eventual intertextualidade em relação às *cantigas de amigo*. Para além da rima com o vocábulo “comigo”, a palavra “amigo” não se limita ao significado de fraternidade, mas o amplia, conotando a ideia de amante/companheiro/namorado, tal qual utilizada pelos trovadores.

³³ MENESES, 2000, p. 67.

E sob medida
 Pros carinhos seus
 Meu amigo
 Se ajeite comigo
 E dê graças a Deus

Se você crê em Deus
 Encaminhe pros céus
 Uma prece
 E agradeça ao Senhor
 Você tem o amor
 Que merece

Quanto ao *merecimento* indicado nos últimos versos, certo é que a mulher não está se colocando como um prêmio ao homem, mas, sim, como uma pessoa tão cheia de defeitos quanto ele. Por tê-la encontrado, ele deve agradecer (*E agradeça/ Quando me cobiçou/ Sem querer acertou/ Na cabeça/ Eu sou sua alma gêmea/ Sou sua fêmea/ Seu par, sua irmã/ Eu sou seu incesto*).

Voltando ao ambiente dos bordéis, temos em *Bastidores* (1980) um texto que, inobstante não evidencie marca linguística do gênero feminino, traz indícios capazes de se concluir pela presença de um sujeito feminino, na figura de uma cantora de cabaré (*Só sei que todo o cabaré/ Me aplaudiu de pé/ Quando cheguei ao fim [...] E os homens lá pedindo bis*). Gravada, inicialmente, pela irmã de Chico (Cristina), e consagrada na voz de Cauby Peixoto³⁴, *Bastidores* expõe uma voz triste, autopedosa, sofrendo em seu camarim. O motivo da dor: uma desilusão amorosa, uma separação.

Chorei, chorei
Até ficar com dó de mim
 E me tranquei no camarim
 Tomei o calmante, o excitante
 E um bocado de gim

Amaldiçoei
 O dia em que te conheci
 Com muitos brilhos me vesti
 Depois me pintei, me pintei
 Me pintei, me pintei

³⁴Cf. HOMEM, 2009, p. 186.

Vendo-se obrigada a subir no palco e a disfarçar a dor, ela canta enquanto delira e imagina ver seu homem no salão (*Cantei, cantei/ Como é cruel cantar assim/ E num instante de ilusão/ Te vi pelo salão/ A caçoar de mim*). Ao final do *show*, cumprida a missão profissional e tendo sido ovacionada por todos os homens do cabaré (*E os homens lá pedindo bis/ Bêbados e febris/ A se rasgar por mim*), numa sequência que se serve também de elementos narrativos, a voz da cantora conta o final do enredo:

Não me troquei
 Voltei correndo ao nosso lar
 Voltei pra me certificar
 Que tu nunca mais vais voltar
 Vais voltar, vais voltar
 [...]
 Mas não bisei
 Voltei correndo ao nosso lar
 Voltei pra me certificar
 Que nunca mais vais voltar
 Vais voltar, vais voltar

**Chorei, chorei
 Até ficar com dó de mim**

De forma cíclica, os dois últimos versos repetem o *choro* e a *autopiedade* do início: é o sofrimento que confirma a tristeza, é a tristeza que reforça a certeza: ela voltará para a casa, mas ele não estará lá. Mesmo tentando enganar-se dizendo “*vais voltar/vais voltar*”, ela sabe que ele “*nunca mais*” vai voltar.

Diferente do tom melancólico de *Bastidores* está *Bem Querer* (1975). Nesta canção composta por seis estrofes de quatro versos cada, em meio a alguns trechos enigmáticos, percebe-se a presença de duas vozes: uma feminina (na 1ª, 3ª e 5ª estrofes), e outra – provavelmente³⁵ também feminina – que oferece respostas à primeira (na 2ª, 4ª e 6ª estrofes). Essa estrutura de falas intercaladas é semelhante ao que se percebe na canção *O Meu Amor*, anteriormente já analisada.

³⁵ A referência à “probabilidade”, aqui, deve-se ao fato de o enredo da canção levar a entender tratar-se de uma mulher, mas, por outro lado, de não haver marcas linguísticas do gênero feminino na 2ª, 4ª e 6ª estrofes.

Quando o meu bem-querer me vir
 Estou certa que há de vir atrás
 Há de me seguir por todos
 Todos, todos, todos os umbrais

E quando o seu bem-querer mentir
 Que não vai haver adeus jamais
 Há de responder com juras
 Juras, juras, juras imorais

E quando o meu bem-querer sentir
 Que o amor é coisa tão fugaz
 Há de me abraçar com a garra
 A garra, a garra, a garra dos mortais

A primeira voz, buscando mostrar estar “segura de si”, baseia-se na expectativa (*Quando... E quando... E quando...*) das reações apaixonadas e intensas que seu *bem-querer* terá ao vê-la, ao sentir “*que o amor é coisa tão fugaz*” e ao ouvir o coração “*bater demais*”. Há a evidenciação das expectativas por reações instintivas e pela realização de impetuosos desejos físico-sexuais. Tudo isso numa ideia condicional de futuro, do que ainda irá – ou está para - acontecer (*Quando o meu bem-querer me vir/ [...] E quando o meu bem-querer sentir/ [...] E quando o meu bem-querer ouvir*).

A segunda voz, por sua vez, parece oferecer provocações à outra, a fim de abalar suas certezas. Isso porque, talvez, elas estejam disputando um mesmo homem, o que se pode supor especialmente pela análise da 4ª estrofe, a partir da concorrência entre o pronome possessivo “seu” (1º verso) e o oblíquo “me” (3º verso):

E quando o **seu** bem-querer pedir
 Pra você ficar um pouco mais
 Há que **me** afagar com a calma
 A calma, a calma, a calma dos casais

Para a primeira: a perseguição, a garra, a fúria dele (*E quando o meu bem-querer ouvir/ O meu coração bater demais/ Há de me rasgar com a fúria/ A fúria, a fúria, a fúria assim dos animais*). Para a segunda: a calma “dos casais”. Será a primeira voz a da amante, e a segunda voz a da esposa? Mesmo que não se possa responder tal questão em definitivo, a

hipótese parece plausível, inclusive se considerado o desfecho da última estrofe, cantada pela segunda voz. Eis a tese: numa espécie de desejo de vingança contra o marido traidor, a esposa ordena à amante que “*quando o seu bem-querer dormir/ Tome conta que ele sonhe em paz*”, revelando o anseio de que ele “descanse em paz”, mas não no sentido de tranquilidade, e, sim, no de um descanso eterno na escuridão do sufocamento e, por que não, da morte na alcova da amante (*Como alguém que lhe apagasse a luz/ Vedasse a porta e abrisse o gás*). Apenas uma tese.

E por lembrar de traição, tem-se *Tira as Mãos de Mim* (1972-1973), outra composição de Chico Buarque e Ruy Guerra para a peça *Calabar*, cujo subtítulo é, justamente, *o elogio da traição*. Referindo-se à peça, Regina Zappa afirma: “*nela, os autores abordam a questão da lealdade e da traição, para muitos uma clara alusão à conjuntura política brasileira daquele momento. E a questão que se colocaria é se a traição está nos mantenedores da ordem ou na rebeldia dos heróis*”.³⁶

Na canção *Tira as Mãos de Mim*, na qual estão implícitos vários discursos – inclusive de cunho social –, a voz feminina pertence à personagem Bárbara³⁷. Ela, amante devota de Calabar (mesmo após a morte dele), dirige-se ao personagem Sebastião do Souto, inimigo de Calabar. Para melhor análise da canção, está nominado entre parênteses o personagem a quem ela está se referindo ou aquele a quem se dirige:

Ele (*Calabar*) era mil
 Tu (*Souto*) és nenhum
 Na guerra és (*Souto*) vil
 Na cama és (*Souto*) mocho
 Tira as mãos de mim (*a Souto*)
 Põe as mãos em mim (*a Souto*)
 E vê se o fogo dele (*Calabar*)
 Guardado em mim
 Te (*Souto*) incendeia um pouco

Éramos nós (*Bárbara e Calabar*)
 Estreitos nós (*Bárbara e Calabar*)
 Enquanto tu (*Souto*)
 És (*Souto*) laço frouxo
 Tira as mãos de mim (*a Souto*)

³⁶ ZAPPA, 2011, p. 292.

³⁷ A personagem Bárbara é a mesma voz de *Tatuagem*, canção já examinada neste capítulo.

Põe as mãos em mim (*a Souto*)
 E vê se a febre dele (*Calabar*)
 Guardada em mim
 Te contagia um pouco (*Souto*)

Ao que tudo indica, Souto deseja Bárbara, e esta, inicialmente, desdenha dele declarando sua fidelidade amorosa e sexual a Calabar. Bárbara menospreza e diminui Souto em comparação a Calabar. Porém, ao ordenar/sugerir a Souto, mais de uma vez (no 6º e no 12º verso), que ele coloque suas mãos nela (*Põe as mãos em mim*), mesmo que seja para que ele sinta o fogo que ainda arde por Calabar e se “incendeie” e “contagie”, certo é que ela está se rendendo a Souto. Na peça, apesar de ter jurado amor e fidelidade a Calabar mesmo depois que ele morresse, Bárbara envolve-se com Souto. O relacionamento, porém, dura pouco, pois Sebastião do Souto morre atingindo pela bala da arma de um soldado holandês. O repertório de *Calabar*, por certo, resultaria em um interessante estudo à parte. Ressalvadas, porém, as análises dos elementos que compõe o texto dramático, seu contexto e personagens, não há dúvidas de que Bárbara está completamente afinada com os sujeito-líricos femininos cujas vozes preenchem este estudo.

Seguindo a linha das canções para teatro, vem *Teresinha* (1977-1978), que integra o repertório da *Ópera do Malandro* (1978)³⁸. Na forma de um relato “*em que se traça o percurso do desenvolvimento da afetividade feminina*”³⁹, a voz da protagonista confessa três experiências amorosas, com três homens diferentes que chegam a ela. Teresinha está nominalmente identificada (inclusive com um tom de doçura e inocência pelo diminutivo “inha”); os homens, porém, são desconhecidos e sequer têm nomes.

Do primeiro forasteiro, que chegou “*como quem vem do florista*”, Teresinha recebeu mimos (*Trouxe um bicho de pelúcia/Trouxe um broche de ametista*), percebeu a capacidade financeira dele (*Me contou suas viagens/ E as vantagens que ele tinha/ Me mostrou o seu relógio*) e até foi conquistada por ele (*Me encontrou tão desarmada/ Que tocou meu coração*). Mas parece que, de tão bem tratada (*Me chamava de rainha [...] Mas não me negava nada*), negou a bajulação do primeiro (*E, assustada, eu disse não*) e não se entregou a ele.

³⁸ Neste estudo, além da música *Teresinha*, também foram analisadas outras duas canções da *Ópera do Malandro: Folhetim e O Meu Amor* (ambas de 1977-1978).

³⁹ MENESES, 2000, p. 106.

Com o segundo, de perfil e comportamento distintos do primeiro, repete-se a rejeição de Teresinha (*E, assustada, eu disse não*). Este, porém, apesar da perturbação que causou

O segundo me chegou
 Como quem chega do bar
 Trouxe um litro de aguardente
 Tão amarga de tragar
 Indagou o meu passado
 E cheirou minha comida
 Vasculhou minha gaveta

conseguiu não passar indiferente ao sentimento de Teresinha. Enquanto o primeiro, mesmo não lhe “*negando nada*”, conseguiu tão somente tocar o coração dela, o segundo, além de não lhe “*entregar nada*”, ainda machucou o coração da moça (*Me chamava de perdida/ Me encontrou tão desarmada/ Que arranhou meu coração/ Mas não me entregava nada*).

Entre os rápidos relacionamentos com os dois primeiros e a chegada do terceiro ocorre uma significativa mudança: com aqueles, a afetividade, o sentimento, a inocência de menina; com este, o desejo, o corpo, a maturidade da mulher.

O terceiro me chegou
 Como quem chega do nada
 Ele não me trouxe nada
 Também nada perguntou
Mal sei como ele se chama
Mas entendo o que ele quer
Se deitou na minha cama
E me chama de mulher

Ao final, ela se entrega, conscientemente (*Mas entendo o que ele quer*), ao terceiro (que foi “*chegando sorrateiro*”), apesar de mal saber quem é ele ou de onde veio. Ao terceiro ela já não mais diz “*não*”. Fora tratada, então, como mulher e, como consequência disso, vê-se apaixonada: seu corpo e seu coração estão na posse do terceiro (*E antes que eu dissesse não/ Se instalou feito um posseiro/ Dentro do meu coração*). Embora o desfecho pareça romântico, pela referência ao “*coração*”, em *Teresinha* percebe-se a abordagem da temática do erotismo, elemento bastante presente também nas cantigas de amigo. Além disso, outra proximidade

nota-se entre a confissão da menina-mulher Teresa e a das vozes medievais: a presença de um(a) interlocutor(a) silencioso(a), que ouve da mulher histórias e confissões.

Relato-canção e interlocução são elementos percebidos, também, na letra de *Não Sonho Mais* (1979), na qual o sujeito-cancioneiro feminino, falando ao seu amor, conta - aflito - o pesadelo (*Foi um sonho medonho*) que teve. Ele fora, em sonho, o personagem de cenas de repressão, violência e morte (*Meu amor/ Vi chegando um trem de candango/ Formando um bando/ Mas que era um bando de orangotango/ Pra te pegar [...] Vinha um bom motivo/ Pra te esfolar*). Contudo, por se referir a um contexto inserido no cenário da Ditadura Militar, o qual se exclui das análises aqui propostas, deixa-se de examinar mais a fundo essa canção.

Volta-se, agora, à questão que incomoda muitas das vozes-almas femininas a quem Chico Buarque empresta seus poemas: o trinômio separação/sofrimento/abandono. Geralmente ligado a relações entre “passado-presente-futuro”, o abandono aparece junto à dor, à melancolia e à tristeza. A alma delas sofre; o corpo sofre também. É o que se constata nas dramáticas canções *Atrás da Porta* (1972), primeira parceria de Chico com Francis Hime, e *Olhos nos Olhos* (1976).

A voz dolorida de *Atrás da Porta* dirige-se ao companheiro que se foi. Ela, inicialmente no mesmo nível dele (*Quando olhaste bem nos olhos meus*), revive o sofrimento da separação e a inconformidade diante da despedida. Fora uma escolha dele:

Quando olhaste bem nos olhos meus
E o teu olhar era de adeus
Juro que não acreditei
Eu te estranhei

Desesperada, ela inicia uma sequência de atos de humilhação: eles já não mais estão olhando-se nos olhos, porque ela está no chão, rastejando, despindo-se de dignidade e de amor próprio.

Me debrucei
 Sobre teu corpo e duvidei
E me arrastei e te arranhei
 E me agarrei nos teus cabelos
 Nos teus pelos⁴⁰
 Teu pijama
Nos teus pés
 Ao pé da cama
 Sem carinho, sem coberta
 No tapete atrás da porta
 Reclamei baixinho

Após ele ir embora, a dor passa a conviver com a raiva e o orgulho ferido, mas ela, mesmo tentando sujar o nome dele para humilhá-lo (*Dei pra maldizer o nosso lar/ Pra sujar teu nome, te humilhar*), continua rastejando (*E me entregar a qualquer preço*) e confessando-se ainda intensamente apaixonada, numa espécie de idolatria ao homem (*Te adorando pelo avesso*). Ela permanece aos pés dele; ela, sequer, pertence a si (*Pra mostrar que inda sou tua/ Só pra provar que inda sou tua...*). Nada mais consegue da relação além de provar que ainda pertence – rebaixadamente - a ele. Há, assim, na canção, uma “*violência erótica*”, segundo aponta Affonso Romano de Sant’Anna.⁴¹

Atrás da Porta, sem dúvidas, revela uma das almas femininas mais dilaceradas dentre as vozes analisadas neste estudo. É a tristeza que só se faz bela porque (trans)figurada em poesia⁴².

Exemplo disso também se pode ouvir em *Olhos nos Olhos* (1976), que guarda forte relação com a canção anterior, seja pela referência ao nível dos olhos, seja pela interlocução com o homem, seja pela carga dramática. Não há de se afastar, inclusive, tratarem as duas canções, em momentos diferentes, de uma mesma mulher.

⁴⁰ A título de curiosidade sobre a canção:

“A vigilante censura parecia ter preferência por homens glabros, e os versos ‘E me agarrei nos teus cabelos/Nos teus pelos’ tiveram que ser substituídos por ‘E me agarrei nos teus cabelos/No teu peito’. Chico cantou a letra original no show do Teatro Castro Alves. Mas quando o espetáculo virou disco, novamente a censura proibiu os ‘pelos’, e a solução encontrada pela gravadora foi enxertar um estranhíssimo e crescente aplauso fora de hora quando os cantores pronunciavam a palavra condenada.” (HOMEM, 2009, p. 107).

⁴¹ SANT’ANNA, 2013, p. 184.

⁴² Lembra-se, aqui, também, a visceral interpretação de Elis Regina para a música *Atrás da Porta*. ATRÁS da porta. Elis Regina. Gravadora Trama. 3’38”: son., color. Vídeo. Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=35FPZR24dJg>>. Acesso em 23 nov. 2014.

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

A voz de *Olhos nos Olhos*⁴³, porém, dizendo-se reerguida/reestabelecida, expressa certo ar de vingança. Ao considerar a possibilidade de o homem (que partiu) voltar – o que é expresso com noção de futuro - ela afirma que não estará mais jogada ao chão (*Quando você me quiser rever/ Já vai me encontrar refeita, pode crer*). E mesmo que não haja qualquer indício de que ele vá voltar, ela parece desafiá-lo a se olharem novamente nos olhos, para que ele possa perceber o quanto ela está bem (*Olhos nos olhos, quero ver o que você faz/ Ao sentir que sem você eu passo bem demais*). Ela indica uma projeção de que estará refeita, não que realmente já o esteja no tempo presente da narrativa.

Os tempos verbais misturados, aliás, denotam a instabilidade das emoções do presente, já que rompidas as divisões com o passado e com o futuro

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

No mesmo acorde confessional do desfecho de *Atrás da Porta*, ela insiste na hipótese de ele voltar, e, se assim acontecer, ela continuará sendo dele. Percebe-se, inclusive, que a utilização do verbo *ser* no presente do indicativo (*a casa é sempre sua*) denota que ela nunca deixou de pertencer a ele. No segundo verso, diferentemente do que se vê no primeiro, não há uma ideia de condição ou de futuro, mas, sim, de certeza do presente.

Quando talvez precisar de mim

⁴³ Materializada na voz de Maria Bethânia, *Olhos nos Olhos* consagrou-se como imenso sucesso nas rádios, inclusive AM, nas quais a MPB geralmente não tinha espaço. Cf. HOMEM, 2009, p. 190.

‘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

Conforme declarou o crítico e compositor Nelson Mota⁴⁴, em artigo publicado no jornal *O Globo* no mesmo ano do lançamento de *Olhos nos Olhos* (1976):

Chico Buarque tem também esta virtude: consegue tocar em regiões tão doloridas e sensíveis das pessoas, mas com tal talento e delicadeza que o gosto amargo se dissolve em pura poesia. Assim é “Olhos nos olhos”, aparentemente uma canção destinada a ser eterno testemunho e arma mortal das mulheres apaixonadas.

Enfrentado, assim, todo o repertório selecionado, constata-se que a análise comparativa das canções pode ser sintetizada, de forma alegórica, na letra de *Mulheres de Atenas* (1976), composta – em forte tom de ironia⁴⁵ – por Chico Buarque e Augusto Boal para a peça de mesmo nome. Ressalvada a sátira dos autores quanto aos conselhos presentes na letra, tudo indica que muitas das Franciscas, mesmo que inconscientemente, miraram-se “*no exemplo daquelas mulheres de Atenas*”. Daquelas mulheres que

vivem pros seus maridos
[...]
se ajoelham, pedem, imploram
[...]
Sofrem por seus maridos
[...]
Despem-se pros maridos
[...]
não têm gosto ou vontade
Nem defeito nem qualidade
Têm medo apenas
Não têm sonhos, só têm presságios
[...]
Temem por seus maridos, heróis e amantes de Atenas
[...]

⁴⁴ Citado por ZAPPA, 2011, p. 308.

⁴⁵ Cf. HOMEM, 2009, p. 145: “Augusto Boal mostrou a Chico uma ideia de letra para a canção-tema da peça. O inacreditável, mais uma vez, aconteceu: incapazes de entender a ironia da letra, correntes radicais do movimento feminista passaram a condenar a música, por entender que ela pregava a passividade das mulheres”.

Vestem-se de negro, se encolhem
Se conformam e se recolhem.

De qualquer modo, há que se destacar que a presença feminina como sujeito das canções de Chico Buarque sempre está diametralmente associada à figura masculina. Como refere Adélia B. de Meneses,

...não dá para falar da mulher sem falar do homem, e vice-versa. Pois a mulher sempre aparece, nas canções de Chico e na vida em geral, em situações densas de afeto, libidinalmente carregadas, de confronto com o masculino. São histórias de amor e desamor, as da canção popular.⁴⁶

As vozes delas e as elas das vozes, portanto, estão dispostas em formato de *Coro*. Cada qual com seu timbre, as muitas Franciscas se harmonizam e emitem acordes por meio de seus tipos humano-sociais: desvalidas, prostitutas, cantoras de cabaré, ou, simplesmente, amantes fogosas, provocantes e provocadoras, mulheres dilaceradas, sofridas, abandonadas. Muitas limitam-se aos serviços domésticos, a imaginar o que acontece na rua (e o que pode ou deve estar fazendo o seu homem). São diversas *Januárias* na janela.⁴⁷ Basta ampliar o olhar sobre o repertório de Chico Buarque para que perceba que suas tantas personagens estão dentre os marginalizados sociais (operários, poetas, abandonados, boêmios, bêbados, malandros, prostitutas, pívetes, escravos, sem-terra e sem-teto).

Então, todas as análises até aqui expostas permitem que, agora, as canções de Chico Buarque sejam confrontadas com as cantigas trovadorescas de amigo - pelo tom de suas vozes - para que se evidenciem seus pontos de semelhança (afinações) e de afastamento (dissonâncias).

⁴⁶ MENESES, 2000, p. 103.

⁴⁷ Referência à canção “Januária”, em que a personagem está sempre a assistir (as coisas, a vida, aqueles que passam) pela janela. “...Quem madruga sempre encontra / Januária na janela...”

4 ENTRE MEDIEVAS E FRANCISCAS: afinações e dissonâncias entre as cantigas de amigo e as canções de Chico Buarque

De início, o exame conjunto das obras-canções de Chico Buarque em comparação com as construções líricas das *cantigas de amigo* mostra aquilo que talvez seja surpreendente e que merece ser destacado: o olhar masculino sobre os pensamentos, os desejos e os comportamentos femininos. E nisso ecoa a afirmação de Adélia B. Meneses sobre as canções de Chico, acerca do fato de que “*sua produção oferece uma visão muito masculina do feminino, numa lírica entranhadamente corporal*”.⁴⁸ Vê-se, nesse aspecto, portanto, a semelhança primeira com as *cantigas de amigo*, já que as enamoradas medievais têm sua exposição – por meio das cantigas – a partir da visão dos trovadores. A mulher, na maioria das vezes, aparece como uma das *personae* a quem é negada, na vida social, a voz. Desse modo, o discurso trovadoresco e o buarqueano aproximam-se também na motivação implícita de seus cantares, ao amplificarem som às vozes que, não fossem eles, provavelmente permaneceriam caladas.

Aproveita-se, assim, declaração do próprio Chico Buarque, o qual, ao falar sobre o papel social do músico e da música, respondeu:

Cantar seu povo, seu País, seu tempo e isso vai depender da sociedade em que o artista vive, das suas condições de, como cidadão, participar do processo social. Não acredito que o artista tenha por obrigação o desenvolvimento de uma atividade política, depende da consciência, da cabeça de cada um.⁴⁹

De qualquer maneira, independentemente de se atribuir aos compositores uma empatia apenas parcial em relação às mulheres a que dão voz, certo é que, como poetas-cantadores, não se pode deles retirar a qualidade de esmerados *vates*⁵⁰ a tentar compreender a alma humana feminina e a buscar traduzi-la em versos.

⁴⁸ MENESES, 2000, p.15.

⁴⁹ MANN, 1991, p. 44.

⁵⁰ Lembra-se, aqui, o poeta romântico Laurindo Rabelo e sua poesia: “*Se é vate quem acesa a fantasia / Tem de divina luz na chama eterna; / Se é vate quem do mundo o movimento / Co’o movimento das canções governa; / Se é vate quem tem n’alma sempre abertas / Doces, lípidas fontes de ternura, Veladas por amor, onde se*

Contudo, impõe-se refletir que tal aproximação entre o Trovadorismo e a MPB buarqueana pode, ao mesmo tempo, revelar certo ponto de afastamento. Se, por um lado, nota-se, em parte, as cantigas de amigo como uma tentativa dos trovadores de se fazerem entender por suas *senhoras* – naquele peculiar contexto que envolve a invenção do amor cortês⁵¹ - por outro, há de se reconhecer a fragilidade de qualquer conclusão que aponte à intenção semelhante por parte de Chico Buarque. Afinal, afora as tantas perguntas já respondidas por este sobre a relação “fazer música = conquistar mulheres”, parece-nos forçoso, aqui, inferir nesse sentido. Isso pelo fato de que a confissão e o extravasar de sentimentos, na obra de Chico, não é exclusividade das vozes femininas; os sujeitos cancioneiros masculinos também se mostram sensíveis ao amor, também provocam a pele e o corpo de suas amadas, também sofrem desamores, abandonos e separações.

Quanto a esse aspecto, destaca-se a síntese explicitada por Massaud Moisés ao definir *cantiga de amigo*:

Contém a confissão amorosa da mulher, geralmente do povo (pastora, camponesa, etc.). Sua coita nasce de entreter amores com um trovador que a abandonou, demora pra chegar, ou está no serviço militar (ou seja, no *fossado*). [...] Ao invés do idealismo da cantiga de amor, a de amigo respira realismo em toda a sua extensão; daí o vocábulo *amigo* significar *namorado* e *amante*. (...) “...essas configurações da cantiga de amigo traduzem os vários momentos do namoro, desde a alegria da espera ou do diálogo entre moças acerca dos seus amores, até a tristeza do abandono ou a separação forçada.”⁵²

Nota-se, de todo modo, que o pensamento acima transcrito, se comparado ao conjunto das canções de Chico, revela a possibilidade de a própria visão masculina de ambas as manifestações artísticas estar também escondida na escolha por composições nas quais se percebe uma espécie de interlocução. Há alguém a quem as vozes femininas se confessam, lamentam e contam relatos de situações vividas ou de emoções experimentadas. Nas *cantigas de amigo*, “a moça dirige-se à mãe, às amigas, aos pássaros, às fontes, às flores, etc., mas

miram/ As faces de querida formosura; / Se é vate quem dos povos, quando fala, / As paixões vivifica, excita o pasmo, / E da glória recebe sobre a arena / As palmas, que lhe of'rece o entusiasmo; / [...]”

⁵¹ Ideia baseada no posicionamento de Octavio Paz ao longo de sua obra “*A dupla chama: amor e erotismo*”. São Paulo: Siciliano, 1994.

⁵² MOISÉS, 1993, p. 21.

*quem compõe ainda é o trovador*⁵³; nas músicas de Chico, percebe-se “a presença da ausência” de interlocutores definidos em algumas canções, o que até se poderia caracterizar como meros solilóquios, se a análise não ultrapassasse a superfície da linguagem explícita. Contudo, o exame mais detido aos implícitos textuais revela que, em sua maioria, as vozes femininas dirigem a confissão ou os relatos a seus homens, mesmo que eles não estejam perto para ouvi-las. Medievas e Franciscas, portanto, evocam a presença de alguém que as escute, que ouça seus lamentos, seus cantos, seus sentimentos.

Esse fenômeno – referente às marcas de interlocução – é decorrência natural de outro elemento bastante evidente tanto nas cantigas, quanto no cancionero de Chico Buarque: a utilização da linguagem voltada para a oralidade. Segundo afirma Charles Perrone

a comparação é mais válida levando-se em conta um aspecto óbvio, que remete ao trovadorismo e à poesia de Chico de um modo geral: suas produções foram destinadas à transmissão oral com acompanhamento musical e tornaram-se literatura impressa em cancionero”.⁵⁴

Como decorrência disso, inclusive, o nível de linguagem informal/coloquial emerge da necessidade ligada à própria comunicação oral e sua característica de fluidez. E tudo se justifica, também, no fato de ambos os cancioneros analisados deflagrarem – cada um a seu tempo e a seu estilo – vivências e relatos do cotidiano feminino. A oralidade, a informalidade e o cotidiano, portanto, mesclam-se como elementos indissociáveis, capazes de configurar algo que vai além de uma opção artística para representar traços formadores da própria estética dos compositores.

Relativamente à classe social das vozes das cantigas de amigo em contraponto às das brasileiras das décadas de 1960 e 1970, nota-se que a questão exige cuidado. Isso porque a reflexão desenvolvida a partir da leitura do trabalho acadêmico de Inês Valéria Bronoski⁵⁵ resultou em discordância parcial das assertivas da pesquisadora. Em trecho de sua monografia, a autora afirma:

⁵³ Ibidem, p. 21.

⁵⁴ PERRONE, 1988, p. 46.

⁵⁵ BRONOSKI, s/ data, p. 11.

Destaca-se, por antecipação, a circunstância de essas produções de Chico, ao contrário da cantiga de amigo em que a voz lírica expressa sentimentos ligados ao cotidiano de mulheres do povo, configurarem vozes de mulheres não definidas em termos de classes sociais, porém, portadoras de sentimentos amorosos de matizes mais diversificados.

Em que pese não restarem dúvidas (por aquilo que os estudos histórico-literários ensinam) acerca da condição popular das vozes representadas na lírica musical trovadoresca, arriscamos discordar da alegação que as coloca em lugar “contrário” ao das produções de Chico. As temáticas cotidianas de ambas as manifestações artísticas aqui analisadas podem, sim, ser vistas como universais, havendo, portanto, semelhanças e não contrariedades. Além disso, superando-se a universalidade evidenciada, também parece questionável afirmar que os sujeito-líricos de Chico correspondem a “*mulheres não definidas em termos de classes sociais*”.

São dois os motivos para que se aponte a mencionada contradição/reflexão: primeiro se pensada a obra de Chico como um todo (sejam sujeito-líricos femininos, sejam sujeito-líricos masculinos, sejam as “personagens” homens ou mulheres apresentadas em terceira pessoa nas canções); segundo, num enfoque mais restritivo, se analisado conjuntamente o repertório que evidencia os sujeito-líricos femininos. Senão, vejamos.

As composições de Chico Buarque, em especial aquelas que pertencem à mesma época do repertório de vozes femininas ora examinado, revelam - como já sustentado no “Capítulo 2” deste estudo - o foco do artista em tipos sociais marginalizados. São operários, poetas, abandonados, boêmios, bêbados, malandros, pivetes, escravos, sem-terra, sem-teto. E com as mulheres não é diferente: são, em sua maioria, trabalhadoras do lar, desvalidas, prostitutas, moças de bordéis. Talvez a exceção que ultrapasse o enquadramento social seja o perfil das mulheres provocativas e fogosas amantes, as quais podem pertencer, indistintamente, ao povo, à classe média ou às elites, o que é indiferente quando se trata do extravasamento de desejos sexuais. De qualquer modo, não se encontra, nos textos, a evidência de representação de estudantes, de filhas da elite, de senhoras casadoiras ou de outros perfis que distanciem as vozes que cantam de uma condição inferiorizada na sociedade. Ademais, insiste-se: as figuras femininas aparecem como protagonistas de um cotidiano a

quem é negada, na vida social, a voz. Nesse ponto, não se enxerga, portanto, contradição entre os timbres trovadorescos e os buarqueanos.

E não se está pretendendo, com isso, desconstruir a tese argumentativa de uma das respeitáveis pesquisas sobre o tema utilizadas como leitura para a finalização deste trabalho, mas, por amor ao debate, inclui-se, aqui, essa discordância.

Há de se considerar, por outro lado, que alguns tipos humanos femininos desenhados por Chico Buarque não encontram correspondência nos perfis das *senhoras* medievais. Tratam-se das Franciscas prostitutas, meretrizes e dançarinas de cabaré, personagens que se opõem – ao menos quanto comportamento – às moças dos trovadores. O mesmo traço distintivo se constata com relação às características de algumas dessas mulheres de Chico em serem arditosamente enganadoras e dissimuladas (seduzem, mentem, dizem meias verdades). Isso vai ao encontro de uma visão não romântica sobre as mulheres, correspondente à ruptura com a figura de heroína e idealizada, já que muitas também apanham de seus *machos* e, como meras expectadoras da vida, calam-se. Tal caráter, no entanto, não se vislumbra nas mocinhas das *cantigas de amigo*. Quanto a alguns sentimentos e anseios (amor, sonhos, desejos) e ao fato de serem quase todas “mulheres de espera”, porém, as distâncias diminuem bastante.

Interessante notar, ainda quanto às *libertinas* de Chico, que elas são as únicas a romperem com a limitação do mundo doméstico que é imposta às demais figuras femininas. A ocupação dos espaços da rua, do mundo, da luta – e de onde bem pretenderem estar – é direito que, em ambos os cancioneiros, parece conferir-se apenas aos homens. Às mulheres cabe ficar/estar em casa e, mais que isso, esperar. Contudo, tal lógica masculina é rompida quando as canções referem-se a mulheres desvalidas, às quais incumbe a sina de pertencerem, de forma marginal, ao mundo (e ao submundo) significativamente mais amplo, e até mesmo mais desprotegido, do que o cárcere do lar. Ocorre, para essas *mulheres da vida*, uma configuração próxima ao perfil masculino brasileiro – alegórico - da malandragem e do anti-herói.

As tipas mundanas, contudo, mesmo que em minoria, afinam com o perfil feminino que se arrisca desenhar, aqui, para todas as Medievas e Franciscas, sem distinção: embora muitas delas expressem idealizações e romantismos quanto ao sentimento amoroso e à relação

com seu *amigo*⁵⁶, certo é que são figuras reais, que representam, também de forma realista, seus cotidianos, suas experiências amorosas e suas vivências erótico-sexuais. Ainda que, por vezes, projetem esperanças remotas e episódios futuros, o que predomina nas vozes canceineiras são as lembranças e as dores remexidas, são os relatos de situações e de estados de espírito de fato experienciados, são encontros físicos vividos, são separações e desencontros efetivamente sentidos.

Nessa mesma linha, buscando deflagrar alguns “*traços de uma herança literária*” do trovadorismo a Chico Buarque, Charles A. Perrone⁵⁷, ao citar as canções femininas do músico brasileiro, assim afirma:

Nela, o compositor assume, primeiramente, uma personalidade feminina na autoria de uma queixa, como nas cantigas medievais escritas pelos trovadores, nas quais a voz lírica que expressava os problemas amorosos era sempre feminina. Os textos de Chico não possuem as mesmas características estróficas (paralelísticas) da cantiga-de-amigo mas possuem um único refrão bem no estilo da lírica galego-portuguesa.

Vale destacar, ademais, que o caráter pagão do Trovadorismo autoriza às *cantigas de amigo* o tom de erotismo que nelas se evidencia. Nisso, as vozes femininas medievais aproximam-se muito das mulheres de Chico Buarque. Aquelas, em plena Idade Média, afrontam a noção de pecado (luxúria) imposta pelos parâmetros da Igreja Católica, lembrando quando dormiam com o *amigo* e desejando que os encontros amorosos voltem – o quanto antes - a acontecer. Estas, por sua vez, extravasam sexualidade, relembram as peripécias com seus *machos* na cama, entregam-se aos desejos físicos. Ambas, portanto, cantam – cada uma a seu jeito – a liberdade do corpo, o sentimento amoroso e a sexualidade.

Embora umas se mostrem mais provocadoras que outras, certo é que, por meio de diferentes intensidades quanto à realização do amor físico, quase todas embriagam suas vozes em erotismo (às vezes latente, às vezes evidente), numa interessante mescla entre os clamores da alma e os apelos do corpo. Em meio às separações, dores e esperas, estão, também, os prazeres.

⁵⁶ Faz-se menção, aqui, ao conceito de *amigo* explicitado nas *cantigas de amigo*, o qual conota a figura de um amor/namorado/amante, aproximando-o da figura masculina das canções de Chico Buarque.

⁵⁷ PERRONE, 1988, p.46.

Inobstante as relações medievais feudais estejam representadas muito mais nas *cantigas de amor*⁵⁸ do que nas *cantigas de amigo*, percebe-se que a relação servil explicitada em muitas das canções de Chico Buarque encontra origens remotas no *Trovadorismo*. Nos dois casos analisados, as mulheres se revelam submissas e dependentes de seus homens, subservientes às vontades deles. Ao se colocarem, na maioria das canções, como expectadoras da vida, elas sujeitam-se às decisões masculinas. São os homens quem resolve deixá-las ou ir embora em definitivo; são eles que decidem sair ou voltar. Por sua vez, elas esperam, elas sentem saudades, elas sofrem, elas amarguram o abandono. E elas confessam tudo isso em forma de cantiga e de canção.

E, assim, elas estão: separadas pelo tempo, pelos contextos e até mesmo por alguns perfis diferentes, mas muito próximas em timbres, em tons e, principalmente, nos significados quanto aos ecos de suas vozes. Vozes que, nas cantigas e nas canções, corporificam-se em tantas *Medievas* e *Franciscas*, a quem ousamos chamar, sinteticamente, ao final deste capítulo, de mulheres da vida real.

⁵⁸«Duas eram as espécies de poesia trovadoresca: a lírico-amorosa, expressa em duas formas, a cantiga de amor e a cantiga de amigo; e a satírica, expressa na cantiga de escárnio e de maldizer [...] Cantiga de Amor – Contém a confissão amorosa do trovador, que padece por requestar uma dama inacessível, inacessível em consequência de sua condição social superior ou de ele desdenhar a sua posse, impedido pelo sentimento espiritualizante que o domina.» (MOISÉS, 1993, pp. 15-16).

5 CONCLUSÃO

Distantes umas das outras pelo tempo, mas aproximadas por manifestações estéticas, as vozes das mulheres trovadorescas e buarquenas encontram-se no seu principal ponto comum: são tecidas por mãos masculinas a tentar compreender por escrito os timbres e os sons não-somente das senhoras cantantes, mas também do senhores, ambos sensíveis e capazes de expressar sentimentos. Pois foi assim que se revelaram os tantos sujeitos-lírico-cancioneiros, as tantas (e, por vezes, tão afinadas) vozes femininas: por meio de confissões e de relatos cotidianos envolvendo as temáticas do amor, da saudade e do erotismo. Assim, trovadores e Chico Buarque, ao emprestarem subjetividade a suas vocálicas moças, permitiram a elas que extravasassem sentimentos e desejos, frustrações, dores e saudades.

Disso resulta notar que, em mundos nos quais o tom masculino é voz principal, as temáticas predominantes emergem da liberdade, verdadeira carta de alforria capaz de amplificar silêncios e as femininas vozes cujo direito-dever era o de se calarem. Há libertação em poderem falar dos desejos não apenas da alma, mas também do corpo; há libertação em harmonizarem amor e erotismo numa mesma cantiga/canção. E mesmo que a figura masculina, nos dois casos, seja indispensável - já que, dela, a mulher não se dissocia -, constata-se que os cancioneiros constroem-se como veículos por meio dos quais se torna possível à mulher reclamar pela democratização do direito à sexualidade.

Nesse aspecto geral, então, os dois estilos artísticos evidenciam semelhanças, apesar da impossibilidade de se enxergar influência direta do Trovadorismo nas canções de Chico Buarque. Como marca de aparente intertextualidade, conclui-se que apenas a expressão “amigo” da canção *Sob Medida* pode se apresentar como uma referência implícita de Chico às *cantigas de amigo*, cujo significado da palavra “amigo” conota a ideia de companheiro/namorado, tal como utilizado pelos trovadores. No entanto, solidificar inferências nesse sentido exige cautela, especialmente diante da universalidade dos temas que se repetem em ambas as estéticas examinadas, bem como em tantas outras manifestações culturais ao longo dos tempos.

Contudo, embora raros sejam os traços de intertextualidade entre as *cantigas de amigo* e as canções de Chico, verifica-se que o diálogo se dá, especialmente, na capacidade de ambos corporificarem, em forma de mulher de *carne e osso*, suas vozes femininas. E aqui, portanto, se apresenta a mais importante conclusão a que se chega ao final deste estudo: a principal inferência, sem dúvidas, corresponde ao fato de se tratarem – umas e outras - de “mulheres da vida real”. Mesmo que embriagadas em lirismos, é no plano concreto do mundo real que se sustentam as cantigas e as canções, e não em um mundo de abstrações ou onde prevalece a fantasia. Nisso, as semelhanças entre o Trovadorismo e Chico Buarque são inquestionáveis.

A digressão representa tarefa nada fácil quando se busca entender os seres humanos fora do contexto sócio-histórico-cultural em que estão inseridos, ou quando se pretende enxergar o homem medieval apenas com olhos fixos nos tempos atuais. Entretanto, é inquestionável que não são os tempos que revelam o homem, pois sua natureza é intrínseca à espécie, e os elementos que o formam são atemporais.

Pensa-se, inclusive, que as conclusões do presente estudo, as quais se anteciparam em parte já na seção anterior (intitulada “Entre Medievas e Franciscas”), abrem espaço para novas análises. Isso porque, com base nas comparações feitas até então entre as *cantigas de amigo* e as canções de Chico, pode-se examinar ainda (i) as letras das canções buarqueanas nas quais são apresentadas, por outras vozes, algumas “personagens” femininas, (ii) as músicas a partir da década de 1980 até hoje (já que estas não integraram o escopo deste trabalho), bem como, (iii) também comparativamente, as vozes masculinas das *cantigas trovadorescas de amor* e os *Franciscos* de Chico Buarque.

De qualquer modo, há de se considerar, por fim: o que a arte uniu, a racionalidade não pretende separar. Trovadores e Chico Buarque conversam e, por meio de seus textos, parecem colocar em um mesmo coro – seja em cantiga, seja em canção - suas *Medievas* e suas *Franciscas*. E mesmo que não vislumbrem diretamente um ao outro, quem sabe, trovadores e Chico Buarque tenham se encontrado (ou: se encontrem), cantando, numa terceira margem do rio⁵⁹.

⁵⁹ Referência/homenagem a Guimarães Rosa e a seu conto “A terceira Margem do Rio”, texto em prosa carregado de lirismo.

REFERÊNCIAS

ATRÁS da porta. Elis Regina. Gravadora Trama. 3'38": son., color. Vídeo. Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=35FPZR24djg>>. Acesso em 23 nov. 2014.

BARROS, Maria Nazareth Alvim de. *As Deusas, as Bruxas e a Igreja: Séculos de perseguição*. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 2001.

BOCH, R. Howard. *Misoginia Medieval: a invenção do amor romântico ocidental*. Rio de Janeiro: Editora 34, 1995.

BRONOSKI, Inês Valéria. *A dupla face trovadoresca de Chico Buarque: o eu feminino e a representação da mulher*. Santa Catarina, s/ data. 39 p. Monografia (Pós-Graduação em Literatura). Universidade Federal de Santa Catarina. Disponível em: <<http://www.diaadiaeducacao.pr.gov.br/portals/pde/arquivos/145-4>>. Acesso em 19 abr. 2013.

CANAL BRASIL. *História Sexual da MPB [Chico Buarque]*. Carioca Filmes, 30 jun. 2013. Programa de TV.

CIDADE, Hernâni. *Poesia Medieval*. 4. ed. Lisboa: Gráfica Santelmo, 1959.

GOFF, Jacques Le. *O imaginário medieval*. Lisboa: Estampa, 1994.

GOTLIB, Nádya Battella. *A Mulher na Literatura*. vol. III. Belo Horizonte: Anpoll-Vitae-UFGM, 1990.

HOMEM, Wagner. *Chico Buarque: História de Canções*. São Paulo: Leya, 2009.

MANN, Henrique. *A Música Popular Brasileira em Debate*. Porto Alegre: Editoralcance, 1991.

MENESES, Adélia Bezerra de. *Figuras do Feminino nas Canções de Chico Buarque*. Cotia: Ateliê Editorial; São Paulo: Boitempo Editorial, 2000.

MOISÉS, Massaud. *A literatura portuguesa*. 11ªed. São Paulo: Cultrix, 1973.

_____. *A literatura portuguesa através dos textos*. 22^a ed. São Paulo: Cultrix, 1993.

PAZ, Octavio. *A dupla chama: amor e erotismo*. São Paulo: Siciliano, 1994.

PERRONE, Charles A. *Letras e letras da música popular brasileira*. Rio de Janeiro: Elo, 1988.

ROUSSELE, Aline. *Pornéia: A sexualidade e o amor no mundo antigo*. São Paulo: Brasiliense, 1984.

SANT'ANNA, Affonso Romano de. *Música Popular e Moderna Poesia Brasileira*. São Paulo: Nova Alexandria, 2013.

SARAIVA, Antônio José Saraiva; LOPES, Óscar. *História da Literatura Portuguesa*. 5. ed. Porto/Lisboa: Porto Editora, s/ data.

SOUTO, Miriane Pereira Dayrell. *A traição nas canções do musical Calabar*. Disponível em: <<http://www.seer.ufu.br/index.php/horizontecientifico/article/viewFile/8054/7777>>. Acesso em 22 abr. 2014.

WERNECK, Humberto. *Tantas Palavras: todas as Letras e Reportagem biográfica*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

ZAPPA, Regina. *Para Seguir Minha Jornada: Chico Buarque*. São Paulo: Nova Fronteira, 2011.

ANEXO

LETRAS DAS CANÇÕES ANALISADAS DE CHICO BUARQUE

Com Açúcar, Com Afeto (1966)

Com açúcar, com afeto
Fiz seu doce predileto
Pra você parar em casa
Qual o quê!
Com seu terno mais bonito
Você sai, não acredito
Quando diz que não se atrasa
Você diz que é um operário
Sai em busca do salário
Pra poder me sustentar
Qual o quê!
No caminho da oficina
Há um bar em cada esquina
Pra você comemorar
Sei lá o quê

Sei que alguém vai sentar junto
Você vai puxar assunto
Discutindo futebol
E ficar olhando as saias
De quem vive pelas praias
Coloridas pelo sol
Vem a noite e mais um copo
Sei que alegre ma non troppo
Você vai querer cantar
Na caixinha um novo amigo
Vai bater um samba antigo
Pra você lembrar

Quando a noite enfim lhe cansa
Você vem feito criança
Pra chorar o meu perdão
Qual o quê
Diz pra eu não ficar sentida
Diz que vai mudar de vida
Pra agradar meu coração
E ao lhe ver assim cansado
Maltrapilho e maltratado
Ainda quis me aborrecer?
Qual o quê!
Logo vou esquentar seu prato
Dou um beijo em seu retrato
E abro os meus braços pra você

Sem Fantasia (1967)

Vem, meu menino vadio
 Vem, sem mentir pra você
 Vem, mas vem sem fantasia
 Que da noite pro dia
 Você não vai crescer
 Vem, por favor não evites
 Meu amor, meus convites
 Minha dor, meus apelos
 Vou te envolver nos cabelos
 Vem perder-te em meus braços
 Pelo amor de Deus
 Vem que eu te quero fraco
 Vem que eu te quero tolo
 Vem que eu te quero todo meu

Ah, eu quero te dizer
 Que o instante de te ver
 Custou tanto penar
 Não vou me arrepender
 Só vim te convencer
 Que eu vim pra não morrer
 De tanto te esperar
 Eu quero te contar
 Das chuvas que apanhei
 Das noites que varei
 No escuro a te buscar
 Eu quero te mostrar
 As marcas que ganhei
 Nas lutas contra o rei
 Nas discussões com Deus
 E agora que cheguei
 Eu quero a recompensa
 Eu quero a prenda imensa
 Dos carinhos teus

Atrás da Porta (1972. Francis Hime e Chico Buarque)

Quando olhaste bem nos olhos meus
 E o teu olhar era de adeus
 Juro que não acreditei
 Eu te estranhei
 Me debrucei
 Sobre teu corpo e duvidei
 E me arrastei e te arranhei
 E me agarrei nos teus cabelos
 Nos teus pelos
 Teu pijama
 Nos teus pés
 Ao pé da cama
 Sem carinho, sem coberta
 No tapete atrás da porta
 Reclamei baixinho

Dei pra maldizer o nosso lar
 Pra sujar teu nome, te humilhar
 E me entregar a qualquer preço
 Te adorando pelo avesso
 Pra mostrar que inda sou tua
 Só pra provar que inda sou tua...

Soneto (1972)

Por que me descobriste no abandono
 Com que tortura me arrancaste um beijo
 Por que me incendiaste de desejo
 Quando eu estava bem, morta de sono

Com que mentira abriste meu segredo
 De que romance antigo me roubaste
 Com que raio de luz me iluminaste
 Quando eu estava bem, morta de medo

Por que não me deixaste adormecida
 E me indicaste o mar, com que navio
 E me deixaste só, com que saída

Por que desceste ao meu porão sombrio
 Com que direito me ensinaste a vida
 Quando eu estava bem, morta de frio

Ana de Amsterdam (1972-1973. Chico Buarque e Ruy Guerra)

Sou Ana do dique e das docas
 Da compra, da venda, das trocas de pernas
 Dos braços, das bocas, do lixo, dos bichos, das fichas

Sou Ana das loucas
 Até amanhã
 Sou Ana
 Da cama, da cana, fulana, sacana
 Sou Ana de Amsterdam

Eu cruzei um oceano
 Na esperança de casar
 Fiz mil bocas pra Solano
 Fui beijada por Gaspar

Sou Ana de cabo a tenente
 Sou Ana de toda patente, das Índias
 Sou Ana do oriente, ocidente, acidente, gelada
 Sou Ana, obrigada
 Até amanhã, sou Ana
 Do cabo, do raso, do rabo, dos ratos
 Sou Ana de Amsterdam

Arrisquei muita braçada
 Na esperança de outro mar
 Hoje sou carta marcada
 Hoje sou jogo de azar

Sou Ana de vinte minutos
 Sou Ana da brasa dos brutos na coxa
 Que apaga charutos
 Sou Ana dos dentes rangendo
 E dos olhos enxutos
 Até amanhã, sou Ana
 Das marcas, das macas, da vacas, das pratas
 Sou Ana de Amsterdam

Tatuagem (1972-1973. Chico Buarque e Ruy Guerra)

Quero ficar no teu corpo
 Feito tatuagem
 Que é pra te dar coragem
 Pra seguir viagem
 Quando a noite vem
 E também pra me perpetuar
 Em tua escrava
 Que você pega, esfrega
 Nega, mas não lava

Quero brincar no teu corpo
 Feito bailarina
 Que logo te alucina
 Salta e se ilumina
 Quando a noite vem
 E nos músculos exaustos
 Do teu braço
 Repousar frouxa, farta
 Murcha, morta de cansaço

Quero pesar feito cruz
 Nas tuas costas
 Que te retalha em postas
 Mas no fundo gostas
 Quando a noite vem
 Quero ser a cicatriz
 Risonha e corrosiva
 Marcada a frio
 Ferro e fogo
 Em carne viva

Corações de mãe, arpões
 Sereias e serpentes
 Que te rabiscam
 O corpo todo
 Mas não sentes

Tira As Mãos de Mim (1972-1973. Chico Buarque e Ruy Guerra)

Ele era mil
 Tu és nenhum
 Na guerra és vil
 Na cama és mocho
 Tira as mãos de mim
 Põe as mãos em mim
 E vê se o fogo dele
 Guardado em mim
 Te incendeia um pouco

Éramos nós
 Estreitos nós
 Enquanto tu
 És laço frouxo
 Tira as mãos de mim
 Põe as mãos em mim
 E vê se a febre dele
 Guardada em mim
 Te contagia um pouco

Joana Francesa (1973)

Tu ris, tu mens trop
 Tu pleures, tu meurs trop
 Tu as le tropique
 Dans le sang et sur la peau
 Geme de loucura e de torpor
 Já é madrugada
 Acorda, acorda, acorda, acorda, acorda

Mata-me de rir
 Fala-me de amor
 Songes et mensonges
 Sei de longe e sei de cor
 Geme de prazer e de pavor
 Já é madrugada
 Acorda, acorda, acorda, acorda, acorda

Vem molhar meu colo
 Vou te consolar
 Vem, mulato mole
 Dançar dans mes bras
 Vem, moleque me dizer
 Onde é que está
 Ton soleil, ta braise

Quem me enfeitiçou
 O mar, marée, bateau
 Tu as le parfum
 De la cachaça e de suor
 Geme de preguiça e de calor

Joana Francesa - tradução⁶⁰

Tu ris, tu mentes muito
 Tu choras, tu morres também
 Tu tens o trópico
 No sangue e sobre a pele
 Geme de loucura e de torpor
 Já é madrugada
 Acorda, acorda, acorda, acorda, acorda

Mata-me de rir
 Fala-me de amor
 Sonhos e mentiras
 Sei de longe e sei de cor
 Geme de prazer e de pavor
 Já é madrugada
 Acorda, acorda, acorda, acorda, acorda

Vem molhar meu colo
 Vou te consolar
 Vem, mulato mole
 Dançar em meus braços
 Vem, moleque me dizer
 Onde é que está
 Teu sol, tua brasa

Quem me enfeitiçou
 O mar, maré, barco
 Tu tens o perfume
 Da cachaça e do suor
 Geme de preguiça e de calor

⁶⁰ Tradução dos versos de francês para português feita por Sonia Maria De Camillis, licenciada em Letras – Português/Francês – pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

Já é madrugada
Acorda, acorda, acorda, acorda, acorda

Já é madrugada
Acorda, acorda, acorda, acorda, acorda

Bem-Querer (1975)

Quando o meu bem-querer me vir
Estou certa que há de vir atrás
Há de me seguir por todos
Todos, todos, todos os umbrais

E quando o seu bem-querer mentir
Que não vai haver adeus jamais
Há de responder com juras
Juras, juras, juras imorais

E quando o meu bem-querer sentir
Que o amor é coisa tão fugaz
Há de me abraçar com a garra
A garra, a garra, a garra dos mortais

E quando o seu bem-querer pedir
Pra você ficar um pouco mais
Há que me afagar com a calma
A calma, a calma, a calma dos casais

E quando o meu bem-querer ouvir
O meu coração bater demais
Há de me rasgar com a fúria
A fúria, a fúria, a fúria assim dos animais

E quando o seu bem-querer dormir
Tome conta que ele sonhe em paz
Como alguém que lhe apagasse a luz
Vedasse a porta e abrisse o gás

Mambordel (1975)

O rei pediu quartel
Foi proclamada a república
Neste bordel

Eu vou virar artista
Ficar famosa, falar inglês
Autografar com as unhas
Eu vou, nas costas do meu freguês

Eu cobro meia entrada
Da estudantada que não tem vez
Aqui no meu teatro
Grupo de quatro paga por três

O rei pediu quartel
Foi proclamada a república
Neste bordel

Faço qualquer negócio
 Passo recibo, aceito cartão
 Faço facilitado, financiado
 E sem correção

Ao povo nossas carícias
 Ao povo nossas carências
 Ao povo nossas delícias
 E nossas doenças

Sem Açúcar (1975)

Todo dia ele faz diferente
 Não sei se ele volta da rua
 Não sei se me traz um presente
 Não sei se ele fica na sua
 Talvez ele chegue sentido
 Quem sabe me cobre de beijos
 Ou nem me desmancha o vestido
 Ou nem me adivinha os desejos

Dia ímpar tem chocolate
 Dia par eu vivo de brisa
 Dia útil ele me bate
 Dia santo ele me alisa
 Longe dele eu tremo de amor
 Na presença dele me calo
 Eu de dia sou sua flor
 Eu de noite sou seu cavalo

A cerveja dele é sagrada
 A vontade dele é a mais justa
 A minha paixão é piada
 Sua risada me assusta
 Sua boca é um cadeado
 E meu corpo é uma fogueira
 Enquanto ele dorme pesado
 Eu rolo sozinha na esteira

Olhos Nos Olhos (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

Ai, Se Eles Me Pegam Agora (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 à 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

Folhetim (1977-1978)

Se acaso me quiseres
 Sou dessas mulheres
 Que só dizem sim
 Por uma coisa à toa
 Uma noitada boa
 Um cinema, um botequim

E, se tiveres renda
 Aceito uma prenda
 Qualquer coisa assim
 Como uma pedra falsa
 Um sonho de valsa
 Ou um corte de cetim

E eu te farei as vontades
 Direi meias verdades
 Sempre à meia luz
 E te farei, vaidoso, supor
 Que és o maior e que me possuis

Mas na manhã seguinte
 Não conta até vinte
 Te afasta de mim
 Pois já não vales nada
 És página virada
 Descartada do meu folhetim

O Meu Amor (1977-1978)

O meu amor
 Tem um jeito manso que é só seu
 E que me deixa louca
 Quando me beija a boca
 A minha pele toda fica arrepiada
 E me beija com calma e fundo
 Até minh'alma se sentir beijada, ai

O meu amor
 Tem um jeito manso que é só seu
 Que rouba os meus sentidos
 Viola os meus ouvidos
 Com tantos segredos lindos e indecentes
 Depois brinca comigo
 Ri do meu umbigo
 E me crava os dentes, ai

Eu sou sua menina, viu?
 E ele é o meu rapaz
 Meu corpo é testemunha
 Do bem que ele me faz

O meu amor
 Tem um jeito manso que é só seu

De me deixar maluca
 Quando me roça a nuca
 E quase me machuca com a barba malfeita
 E de pousar as coxas entre as minhas coxas
 Quando ele se deita, ai

O meu amor
 Tem um jeito manso que é só seu
 De me fazer rodeios
 De me beijar os seios
 Me beijar o ventre
 E me deixar em brasa
 Desfruta do meu
 Corpo como se o meu corpo fosse a sua casa, ai

Eu sou sua menina, viu?
 E ele é o meu rapaz
 Meu corpo é testemunha
 Do bem que ele me faz

Teresinha (1977-1978)

O primeiro me chegou
 Como quem vem do florista
 Trouxe um bicho de pelúcia
 Trouxe um broche de ametista
 Me contou suas viagens
 E as vantagens que ele tinha
 Me mostrou o seu relógio
 Me chamava de rainha
 Me encontrou tão desarmada
 Que tocou meu coração
 Mas não me negava nada
 E, assustada, eu disse não

O segundo me chegou
 Como quem chega do bar
 Trouxe um litro de aguardente
 Tão amarga de tragar
 Indagou o meu passado
 E cheirou minha comida
 Vasculhou minha gaveta
 Me chamava de perdida
 Me encontrou tão desarmada
 Que arranhou meu coração
 Mas não me entregava nada
 E, assustada, eu disse não

O terceiro me chegou
 Como quem chega do nada
 Ele não me trouxe nada
 Também nada perguntou
 Mal sei como ele se chama
 Mas entendo o que ele quer

Se deitou na minha cama
 E me chama de mulher
 Foi chegando sorrateiro
 E antes que eu dissesse não
 Se instalou feito um posseiro
 Dentro do meu coração

Não Sonho Mais (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 trêm 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
 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
 Descendo a ripa
 "Viramo" as tripa
 Comendo 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

Qualquer Amor (1979. Francis Hime e Chico Buarque)

Qualquer amor
 Me satisfaz
 Qualquer calor
 Qualquer rapaz
 Qualquer favor
 É só chamar
 Pousar a mão
 Qualquer lugar
 Qualquer verão
 É só chamar
 É tudo, é do primeiro
 Qualquer hora, qualquer cheiro
 Qualquer boca, qualquer peito
 Qualquer jeito de prazer
 Qualquer prazer é pouco
 Qualquer éter, qualquer louco
 Que o meu corpo de criança
 Não se cansa de querer

Qualquer amor
 Eu corro atrás
 Qualquer calor
 Eu quero mais
 Qualquer amor
 Qual nada

Sob Medida (1979)

Se você crê em Deus
 Erga as mão para os céus
 E agradeça
 Quando me cobiçou

Sem querer acertou
Na cabeça
Eu sou sua alma gêmea
Sou sua fêmea
Seu par, sua irmã
Eu sou seu incesto (seu jeito, seu gesto)
Sou perfeita porque
Iguazinha a você
Eu não presto
Eu não presto
Traíçoeira e vulgar
Sou sem nome e sem lar
Sou aquela
Eu sou filha da rua
Eu sou cria da sua
Costela
Sou bandida
Sou solta na vida
E sob medida
Pros carinhos seus
Meu amigo
Se ajeite comigo
E dê graças a Deus

Se você crê em Deus
Encaminhe pros céus
Uma prece
E agradeça ao Senhor
Você tem o amor
Que merece

Bastidores (1980)

Chorei, chorei
Até ficar com dó de mim
E me tranquei no camarim
Tomei o calmante, o excitante
E um bocado de gim

Amaldiçoei
O dia em que te conheci
Com muitos brilhos me vesti
Depois me pinteí, me pinteí
Me pinteí, me pinteí

Cantei, cantei
Como é cruel cantar assim
E num instante de ilusão
Te vi pelo salão
A caçoar de mim

Não me troquei
Voltei correndo ao nosso lar
Voltei pra me certificar

Que tu nunca mais vais voltar
Vais voltar, vais voltar

Cantei, cantei
Nem sei como eu cantava assim
Só sei que todo o cabaré
Me aplaudiu de pé
Quando cheguei ao fim

Mas não bisei
Voltei correndo ao nosso lar
Voltei pra me certificar
Que nunca mais vais voltar
Vais voltar, vais voltar

Cantei, cantei
Jamais cantei tão lindo assim
E os homens lá pedindo bis
Bêbados e febris
A se rasgar por mim

Chorei, chorei
Até ficar com dó de mim

Mulheres de Atenas⁶¹

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 pros 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 um carinho
De outras falenas
Mas no fim da noite, aos pedaços

⁶¹ Vide nota 1.

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