

Christina Ramalho*

Universidade Federal de Sergipe (UFS) - Brasil

As muitas “Teresinhas” de Chico Buarque de Hollanda

Resumo:

Abordagem às criações lírico-musicais do compositor brasileiro Chico Buarque de Hollanda, enfocando especialmente as canções em que a voz lírica se apresenta travestida de mulher, assumindo, assim, um suposto ponto de vista feminino para cantar-contar a realidade das relações afetivas e, em plano mais abrangente, sociais. Essa voz, inaugurada em “Com açúcar, com afeto” (1966), consagrou-se em criações como “Sem fantasia” (1967), “Atrás da porta” (1972), “Tatuagem” (1972-73), “A mais bonita” (1989), “A ostra e o vento” (1998), “Dura na queda” (2000), “Lábia” (2001), “Se eu soubesse” (2011), entre tantas outras, com destaque para “Sem açúcar” (1975), “Olhos nos olhos” (1976), “Folhetim” (1977-78), “O meu amor” (1977-78), “Teresinha” (1977-78), “Sob medida” (1979), “Meu guri” (1981) e “Meu namorado” (1982). O artigo, levando em consideração a trajetória de Buarque compositor até nossos dias e as próprias transformações da inserção das mulheres nos espaços privados e públicos, resgatará o percurso dessa voz travestida, buscando apontar possíveis modificações no ponto de vista feminino pressuposto.

Palavras-chave:

Francisco Buarque de Holanda, travestismo, canção, mulheres

Résumé:

L'article propose d'analyser les créations lyrico-musicales du compositeur brésilien Chico Buarque de Hollanda, en se concentrant notamment sur les chansons dans lesquelles la voix lyrique est déguisée en femme, assumant ainsi un supposé point de vue féminin pour chanter-raconter la réalité des relations affectives et, plus largement, des relations sociales. Cette voix, initiée dans “Com açúcar, com afeto” (1966), a été consacrée dans des créations telles que “Sem fantasia” (1967), “Atrás da porta” (1972), “Tatuagem” (1972-73), “A mais bonita” (1989), “A ostra e o vento” (1998), “Dura na queda” (2000), “Lábia” (2001), “Se eu saber” (2011), parmi beaucoup d'autres, avec un accent sur “Sem açúcar” (1975), “Olhos nos olhos” (1976), “Folhetim” (1977-78), “O meu amor” (1977-78), “Teresinha” (1977-78), “Sob medida” (1979), “Meu guri” (1981) et “Meu namorado” (1982). L'étude, prenant en considération la trajectoire du compositeur Buarque jusqu'à nos jours et les transformations mêmes de l'insertion des femmes dans les espaces privés et publics, sauvera le chemin de cette voix travestie, en essayant de signaler les modifications possibles dans le point de vue féminin présupposé.

Mot-clés:

Francisco Buarque de Holanda, travestissement, chansons, femmes

Dada a público no musical Ópera do Malandro, em 1978, a Teresinha de Chico é narrada em primeira pessoa, imprimindo ao texto veracidade e proximidade. O texto tem início já com a chegada dos homens em sua vida, sem uma prévia explicação disso, como se ela estivesse ali à sua espera, como se estivessem já em seu destino.

Marcia Molina e Angélica Moriconi (2012)

Em “As muitas Teresinhas de Chico Buarque de Hollanda” pretendo discorrer sobre as possíveis leituras de um aspecto inequívoco da lírica buarqueana: a presença de vozes travestidas, por meio das quais o poeta da Música Popular Brasileira, Chico Buarque de Hollanda, deu visibilidade a diferentes subjetividades através da presença de “primeiras pessoas” muitas vezes cultural, política e socialmente silenciadas. Entre elas, as mulheres, para nós, as “Teresinhas”.

Anazildo Vasconcelos da Silva, em 1973, foi o primeiro crítico brasileiro (em pleno regime militar) a refletir sobre a lírica buarqueana. Em sua dissertação de mestrado, intitulada “A expressão subjetiva como fundamento da significação em Chico Buarque” e orientada por Afrânio Coutinho, na Universidade Federal do Rio de Janeiro, o crítico fez reflexões sobre o uso, na lírica buarqueana, de diferentes subjetividades para compor um amplo painel lírico que refletisse diferentes modos de ser, pensar e existir no contexto de uma sociedade então marcada pelo silenciamento imposto pela experiência real da ditadura. Nos anos seguintes, Silva deu continuidade às suas reflexões, publicando livros – *Quem canta comigo: representações do social na poesia de Chico Buarque* (2010) e *A poética e a nova poética de Chico Buarque* (1980) – e artigos sobre o cancionário de Chico Buarque. A expressão “quem canta comigo” traduz bem o reconhecimento dos travestismos que podemos identificar no conjunto da produção lírico-musical buarqueana.

Especificamente acerca dessas vozes em primeira pessoa, Silva afirmou, no livro de 2010, que o uso diversificado da primeira pessoa na poesia/canção de Chico Buarque de Hollanda define uma “cosmovisão lírica” que “integra outras subjetividades sociais com diferentes opiniões e pontos de vista de ser e estar no mundo, que dialogam com o eu-lírico e com ele compartilham a experiência lírica da condição humano-existencial” (Silva 2010: 130). Esse

“coro” de subjetividades, também segundo Silva, revela uma interação que compõe um espaço social complexo, que abriga expressões distintas, muitas vezes em tensão dialógica, revelando a “multiplicidades vocal do povo brasileiro” (*ibidem*).

Em seus estudos, Silva destaca o empréstimo a subjetividades que representam, por exemplo, as vozes dos “malandros” (categoria culturalmente associada a um segmento marginalizado da sociedade carioca e brasileira), dos homossexuais e das mulheres. Como o que nos interessa aqui são as vozes travestidas de mulheres, cabe, trazer uma consideração do próprio Silva acerca da impossibilidade de se associar essa presença a um viés propriamente feminista, uma vez que “Sua obra não é um libelo contra as injustiças e as discriminações, ou a favor das lutas e das conquistas da mulher na sociedade” (Silva 2011: 121-122). Vozes de mulheres são mescladas a outras, dentro desse coro lírico, e têm uma dimensão humano-existencial e social que nos permite reconhecer questões de gênero abrangentes, justamente por representarem um travestismo não particularizante.

Sendo assim, e como veremos aqui, na lírica buarqueana, as vozes travestidas de mulheres – sejam as Teresinhas nomeadas ou as anônimas – traduzirão muito mais um modo de ver e de sentir das mulheres veiculado por vozes travestidas, que se pode vincular, social, cultural e cronologicamente, a um período do século XX, ainda que, infelizmente, muitos traços e requíscios desses mesmos pensar e sentir se façam presentes em plenos anos 20 do século XXI. De outro lado, a recepção abrangente de mulheres às composições buarqueanas em que vozes de mulheres ganham espaço evidenciam que, de algum modo, Chico Buarque logrou expressar, com alguma fidelidade, o sentimento das mulheres, principalmente em relação às experiências amorosas e eróticas e às situações do cotidiano doméstico. No entanto, essa produção não aponta para um sentido abrangente da palavra “mulher”. As mulheres sobre as quais a canção de Chico Buarque reflete em primeira pessoa têm feições distintas: ora são prostitutas, ora mulheres submissas a uma configuração patriarcal de casamento, ora mães, ora mulheres inseridas no contexto menos privilegiado (ou sem privilégio algum) da sociedade, ora mulheres visivelmente inseridas em um padrão burguês de inserção social.

De toda maneira, tal como a epígrafe de Molina e Moriconi sublinha (2022: 2690), é possível adiantar que, muitas vezes, essas Teresinhas, no cancionero e no teatro de Chico – visto que muitas canções com voz travestida integram produções teatrais –, traduzirão o conhecido paradigma identificado por Simone de Beauvoir como “destino de mulher”. Nele vigora uma relação entre os corpos masculino e feminino marcada pelo sentido de dominação e posse, pois, como nota Beauvoir, “apesar das fecundas virtudes que a penetram, o homem permanece o senhor, como é o senhor da terra fértil; ela destina-se a ser dominada, possuída, explorada, como o é também a Natureza, cuja mágica fertilidade ela encarna” (Beauvoir 1971: 93). Infelizmente, tocar no tema da voz travestida na lírica buarqueana significa perceber a atualidade de registros que Beauvoir fez ainda na metade do século XX. Nesse sentido, Emanuella Bezerra, Andrea Marinho e Francisco Nascimento caracterizaram muito bem a presença feminina em “Folhetim” e “Com açúcar, com afeto”, identificando-a como “mulheres do ‘sim’”, tal como veremos mais adiante.

Ainda que nosso passeio por esse segmento do lirismo musical buarqueano não possa, aqui,

ter o aprofundamento que o vasto número de produções nos convida a fazer, buscaremos sublinhar – por meio da leitura crítica de algumas canções – que papel esse travestismo realizou dentro de determinado contexto temporal, com destaque para os signos “posse”, “corpo” e “casa”, e que reflexos ainda podem ser vislumbrados em nossos dias, incluindo a recente e polêmica manifestação de Chico Buarque de Hollanda acerca de sua canção “Com açúcar, com afeto”.

De toda maneira, em relação a Chico Buarque e ao recurso da voz travestida, é válido relembrar, com Aguiar e Vianna, que a “capacidade que o poeta tem de representar e de se colocar no lugar do outro nos ajuda a pensar outras perspectivas para a compreensão das construções de identidade, principalmente femininas” (Aguiar/Vianna 2014: 224). É o que faremos.

As “Teresinhas” atravessando décadas

Ao buscarmos as composições em que o eu-lírico se traveste da voz feminina, chegamos a uma relação que reúne trinta e quatro letras iniciadas por “Com açúcar, com afeto”, de 1966, que recentemente foi tema de debates entre especialistas e público em geral, visto ter Chico Buarque afirmado, publicamente, que não mais incluiria essa canção em seus shows, por reconhecer na letra uma visão sobre as mulheres que não seria mais compatível com o contexto atual (questão à qual retornaremos na conclusão desta abordagem).

As trinta e três canções são: “Com açúcar, com afeto” (1966); “Sem fantasia” (1967); “Atrás da porta” (1972); “Ana de Amsterdam” (1972-1973); “Bárbara” (1972-1973); “Cala a boca, Bárbara” (1972-1973); “Tatuagem” (1972-73); “Tira as mãos de mim” (1972-1973); “Bem-querer” (1975); “Sem açúcar” (1975); “O que será” (1986); “Olhos nos olhos” (1976); “Teresinha” (1977-78); “O meu amor” (1977-78); “Folhetim” (1977-78); “Sob medida” (1979); “Não sonho mais” (1979); “Meu guri” (1981); “A história de Lily Braun” (1982); “Meu namorado” (1982); “Imagina” (1983); “A violeira” (1983); “Las muchachas de Copacabana” (1985); “Palavra de mulher” (1985); “Tango de Nancy” (1985); “Abandono” (1987-1988); “Sol e chuva” (1987-1988); “A mais bonita” (1989); “A ostra e o vento” (1998); “Lábia” (2001); “Veneta” (2001); “Fora de hora” (2002) e “Se eu soubesse” (2010). A predominância da voz travestida feminina nas décadas de 70 e 80 corrobora com a datação que se pode reconhecer nessa representação das mulheres na lírica buarqueana, sendo relevante sublinhar que o período em questão foi de censura e de repressão, já que a ditadura militar estava instalada no Brasil.

Em relação à canção “Com açúcar, com afeto”, Bezerra, Marinho e Nascimento afirmam que a “mulher de ‘Com açúcar, com afeto’ é um reflexo da sociedade de então, que a exemplo da propaganda de fogão mostra a mulher submissa e do lar, refletindo as marchas por Deus e pela família” (2014: 3418). Nesse contexto, a mulher “calava-se, aturava as traições e agressões do marido, pois era tratada como mais um objeto, visto que não tinha poder político e econômico na sociedade” (*ibidem*). Recordemos a letra:¹

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

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

A letra claramente nos revela uma voz feminina consciente de sua situação de subalternidade, mas, no entanto, psicologicamente presa a esse papel e predisposta a tolerar o comportamento egoísta de seu parceiro, porque, afinal, cabe a ele o “sustento” da estrutura familiar. A letra poemática contrapõe as ações da mulher (“fiz seu doce predileto”) em busca de determinadas respostas do companheiro (“Pra você parar em casa”), mas, “Qual o quê”, o eu masculino atua a partir de motivações próprias (“Você sai”), não compreendidas ou aceitas pelo eu feminino (“Não acredito”), que, no entanto, se acomoda a uma realidade até então descrita como suficiente para exigir um “perdão” do eu masculino. A aceitação do ritmo da relação conjugal imposto pelo masculino ganha o disfarce da relação maternal, em que o homem passa a ser “criança”, “maltrapilho” e “maltratado”, cabendo à mulher esquecer seus desapontamentos (o gosto do homem pelo futebol, o fato de ele observar outras mulheres, o fato de ele se embriagar), “esquentar seu prato” e abrir os braços para o homem.

Há, no entanto, por trás dessa subalternidade confessada, certo pragmatismo, com Pierre Bourdieu muito bem reconheceu em *A dominação masculina* [*La domination masculine*] (1998): “a representação androcêntrica da reprodução biológica e da reprodução social se vê investida da objetividade do senso comum, visto como senso prático, dóxico, sobre o sentido das práticas” (Bourdieu 2002: 45). Em sua leitura das relações de gênero e de poder, Bourdieu abordará o fato de fazerem uso de certos “esquemas de pensamento que são produto da incorporação dessas relações de poder e que se expressam nas oposições fundantes da ordem simbólica” (*ibidem*). Estabelece-se, assim, na relação com o outro uma capa com a qual a própria mulher disfarça a violência que sofre, aderindo, desse modo, à própria “doxa” que arquiteta essa relação.

A voz travestida nessa canção faz-se, assim, um ícone de milhões de vozes femininas, ainda que em segmentos sociais e contextos culturais distintos, porque traduz um silenciamento final justificado por um “afeto” que, afinal, tem vínculos com o pragmatismo de não se rebelar, porque o “amor” dá as forças necessárias para tolerar o aparentemente intolerável. Se levamos essa questão para o contexto dos anos 60, trazendo-a mesmo até nossos dias, sem dúvidas ainda encontraremos milhões de vozes que se sentirão representadas pela letra. O espaço doméstico é retratado como espelho para a pseudo-identidade feminina, que se sustenta constantemente pela relação com o outro que respalda sua existência.

“Atrás da porta”, de 1972, traz outra voz: a da mulher que se vê abandonada e sem outra saída, a não ser agarrar-se a sentimentos como vingança, humilhação, desespero. O trecho “Dei pra maldizer o nosso lar/ Pra sujar teu nome, te humilhar/ E me vingar a qualquer preço/ Te adorando pelo avesso/ Pra mostrar que inda sou tua/ Só pra provar que inda sou tua...” revela a angústia da subalternidade inútil, já que a figura do dominador se retira, e a necessidade de reafirmar uma condição de objeto, porque “ser do outro” se faz, aparentemente, a única

identidade possível. A imagem da mulher abandonada e, por isso, vingativa, persiste, mas, principalmente em nossos dias, se contrapõe à outra, mais violenta: a do homem “abandonado” que se vinga matando a mulher que o abandonou, principalmente quando esta decide construir nova relação afetiva. A aparente liberdade da mulher de sair de uma relação fez do feminicídio uma ocorrência em muitos aspectos até banalizada na sociedade contemporânea. Assim, se problematizarmos, hoje, o comportamento da mulher retratada em “Atrás da porta” à luz do comportamento de muitos homens diante da ruptura de um relacionamento decidida por mulheres, constataremos que a cantada “vingança” vai bem mais além de “maldizer” o lar.

Em outra canção, “Folhetim” (1977-8), a voz travestida é da mulher sexualmente liberada, cuja imagem, entretanto, é caracterizada a partir do signo da “prostituta”, visto que a relação sexual se dá através de uma compensação que vai da “coisa à toa” a outros tipos de “prenda”. Vejamos:

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

No entanto, diferentemente de “Com açúcar, com afeto”, a voz travestida desconstrói a “superioridade” do homem, ironizando a vaidade masculina e o pretensão domínio que teria se

estabelecido no desenho da relação sexual. Se considerarmos que a composição tem uma década de diferença em relação à canção “Com açúcar, com afeto”, podemos imaginar um referente mais transgressor para essa voz, ainda que a mulher que fala não seja associada à mulher “do lar”, a “esposa” regida pelo código da instituição familiar, ainda presa talvez atrás da porta.

De outro lado, a condição “se acaso me quiseres” continua apontando para uma relação decidida pelo homem. No entanto, no desfecho, é a mulher que estabelece o tipo de relação ou “não-relação” final. E o “folhetim” soa como uma história escrita a partir do próprio desejo. Por essa razão, Aguiar e Vianna reconhecem, em “Folhetim”, o “corpo como um lugar de contestação e de luta contra uma ideologia histórica e socialmente constituída, rompendo com o sentido hegemônico de dominação ao demonstrar as complexidades múltiplas das subjetividades” (Aguiar/Vianna 2014: 228).

Do mesmo período, é a canção “Teresinha”, que pode ampliar a visão acerca do que essas vozes travestidas de mulheres têm a dizer. No artigo “Teresinha e Terezinha de Jesus: confrontos” (2012), Molina e Moriconi tecem considerações sobre a relação parafrástica entre a canção de Chico Buarque e “Terezinha de Jesus”. Para isso, no entanto, colocam em cena o contexto da produção teatral buarqueana, na qual a canção se inseriu (tal como “Folhetim”):

Lembre-mos de que a peça é ambientada em um bordel e conta a história de um malandro carioca, tentando sobreviver nos anos 40, final da ditadura Vargas. A temática retrata a malandragem brasileira no submundo da cidade do Rio de Janeiro, em especial, no bairro na Lapa da época, com suas prostitutas e pancadarias. A *Ópera do Malandro* põe em cena a rivalidade entre o contrabandista Max Overseas e Fernandes de Duran, o dono dos prostíbulos. Teresinha é a filha única de Duran que se casa com Max. O casamento é o golpe final na família Duran: o desgosto dos pais de Teresinha – e, naturalmente, a ameaça aos negócios. (Molina/Moriconi 2012: 2690)

Temos, então, na “Teresinha” de Chico Buarque, dois aspectos estruturantes. O primeiro, que se refere à intertextualidade com uma cantiga popular; e o segundo, que concerne ao contexto da peça musical na qual a canção está inserida. Convém ressaltar que considerar o contexto artístico de uma produção vinculada ao teatro não impede leituras desassociadas desse referente, já que as canções de Chico Buarque (com ou sem parceiros) são também recebidas de modo isolado e, muitas vezes, interpretadas por mulheres. No entanto, em relação a essa canção especificamente, queremos destacar alguns aspectos contextuais. Lembremos, para isso, a cantiga popular e observemos os comentários de Molina e Moriconi sobre ela:

Terezinha de Jesus
De uma queda foi ao chão
Acudiram três cavalheiros
Todos de chapéu na mão.

O primeiro foi seu pai,
O segundo seu irmão,
O terceiro foi aquele
Que a Tereza deu a mão.

Terezinha levantou-se
Levantou-se lá do chão
E, sorrindo, disse ao noivo:
Eu te dou meu coração.

Tanta laranja madura,
Tanto limão pelo chão.
Tanto sangue derramado
Dentro do meu coração.

Da laranja quero um gomo,
Do limão quero um pedaço,
Do menino mais bonito
Quero um beijo e um abraço.²

As autoras recordam que a “cantiga popular Terezinha de Jesus, que aprendemos ainda pequenos, sempre com a mesma melodia e ritmo (valsa), mas com variações de letras” trata-se de “uma ‘charamba’, gênero originário da Ilha da Madeira que remonta ao Portugal rural e cristão do século 19” (Molina/Moriconi 2012: 2690). “Como a maior parte das cantigas populares, não se conhece autor”, lembram as autoras; “[p]ossivelmente escrita no século XIX mesmo, nela vemos narrada a história de uma personagem feminina, em terceira pessoa, que, por acidente cai e é socorrida por três cavalheiros (*ibidem*). A cena flagrada pela cantiga popular, tal como Molina e Moriconi destacam, remonta a um contexto romântico, no qual a presença do herói masculino como “salvador” de mulheres em situação de fragilidade dava a tônica do imaginário nas relações de gênero. Assim, ao escolher, entre os três “heróis”, aquele que não representava uma figura masculina de sua própria família, Tereza ou Terezinha dita os rumos de sua história e manifesta seu próprio desejo de estabelecer uma relação de natureza erótica e afetiva. O fato de necessitar da ajuda masculina para reerguer-se não a impede de afirmar sua opção de escolha. Observemos como esse trio masculino, por sua vez, será representado na “Teresinha” de Chico Buarque:

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

Como se pode observar, a Teresinha que nos fala não é mais a da cantiga popular. Ela não opta entre pai, irmão e um possível namorado. Agora três identidades masculinas são construídas e confrontadas. Aparentemente disposta a dizer “não” a todos (“antes que eu dissesse não”), Teresinha se vê arrebatada por uma presença que escapa de seu controle analítico. Se, no primeiro, ela viu um afeto excessivo e atitudes implícitas de barganha, no

segundo, percebeu-se “arranhada” por um comportamento evidentemente abusivo; diante do terceiro perdeu a capacidade de avaliar prós e contras. Diferentemente da Terezinha da canção popular, essa Teresinha não escolhe propriamente o terceiro. De repente, vê-se na condição de “terra possuída”, o que nos permitiria pensar, seguindo Bourdieu, em uma “violência suave, insensível, invisível a suas próprias vítimas, que se exerce essencialmente pelas vias puramente simbólicas da comunicação e do conhecimento, ou, mais precisamente, do desconhecimento, do reconhecimento ou, em última instância, do sentimento” (Bourdieu 2012: 7-8).

Ainda quanto à “Teresinha” de Chico Buarque, cabe sublinhar o fato de ser ela uma personagem que integra a *Ópera do malandro*, o que, em muitos aspectos, também é revelador. Quando tomamos, por exemplo, a canção “O meu amor”, em que duas vozes femininas dialogam (a de Teresinha e a de Lúcia), precisamos recorrer a informações contextuais, visto que a canção em pauta sofreu cortes impostos pela censura, tal como nos informa Gabrielle Risso (2021), em material jornalístico sobre o musical, dirigido por Luiz Antônio Martinez Corrêa. A primeira montagem da peça foi apresentada em fragmentos, resultado dos cortes impostos pela censura. Risso explica como a letra cantada pela personagem Teresinha teve de ser adaptada: “O texto era: *Meu amor tem um jeito de me beijar o sexo, e o mundo sai rodando, e tudo vai ficando solto e desconexo*, e passou a ser (como hoje é conhecida pelo grande público): *O meu amor tem um jeito de me beijar o ventre e me deixar em brasa desfruta, do meu corpo como se o meu corpo fosse a sua casa*” (Risso 2021; grifo meu).

Recuperemos a letra na íntegra:

Teresinha:

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

Lúcia:

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

As duas:

Eu sou sua menina, viu?

Ele é o meu rapaz

Meu corpo é testemunha

Do bem que ele me faz

Lúcia:

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

Teresinha:

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 meu corpo fosse a sua casa, ai

As duas:

Eu sou sua menina, viu?

Ele é o meu rapaz

Meu corpo é testemunha

Do bem que ele me faz

O trecho censurado, sem dúvidas, apresenta uma percepção do próprio corpo e do prazer decorrente do sexo muito mais explícito. Aliás, a canção toda gira em torno do modo como as duas mulheres reagem aos estímulos sexuais gerados pela experiência erótico-amorosa com o mesmo homem, Max Overseas, o que as torna rivais. A disputa gera um discurso que reforça os “talentos” sexuais de Overseas. Duas mulheres disputando um homem que parece conhecer bem o corpo feminino, de um lado, dá voz à consciência feminina do próprio corpo e da busca pelo prazer sexual; de outro, contudo, mantém o referente “posse”, quando, em discurso comum, elas se veem como “meninas” do tal “rapaz”. Convém destacar, com Aguiar e Vianna, “o corpo como uma construção ideológica e social, pano de fundo para justificar as desigualdades

sociais que relacionam a mulher à capacidade reprodutiva, e o homem como o único capaz de ter o domínio da razão” (Aguilar/Vianna 2014: 226). Ou seja, guiadas pela conquista do prazer sexual como justificativa para a disputa do homem que proporciona a ambas uma satisfação sexual, Teresinha e Lúcia se predispõem a conferir a esse aspecto papel preponderante na condução de suas vidas, que faz de seus corpos as “casas” desse homem.

Essa relação entre amor, sexo e posse reaparece muitas vezes na lírica buarqueana. “Meu namorado”, de 1982, composição de Chico Buarque e de Edu Lobo que integrou e espetáculo *O Grande circo místico*, de Naum Alves de Souza, apresenta, mais uma vez, o referente “posse”, associando, entretanto, em nova combinação, posse, corpo e casa. Observemos a letra:

Ele vai me possuindo,
Não me possuindo num canto qualquer
É como as águas fluindo, fluindo até o fim
É bem assim que ele me quer
Meu namorado, meu namorado
Minha morada é onde for morar você

Ele vai me iluminando,
Não me iluminando um atalho sequer
Sei que ele vai me guiando, guiando de mansinho
Pro caminho que eu quiser
Meu namorado, meu namorado
Minha morada é onde for morar você
Vejo meu bem com seus olhos
E é com meus olhos que o meu bem me vê

Nessa composição, a imagem do “namorado” como referente traduz uma relação paradoxal entre possuir e não possuir, iluminar e não iluminar, guiar e libertar, que sugere um caminho possível para que a mulher se liberte de uma posição conferida aos homens: a de conduzir as mulheres por caminhos institucionalmente determinados como condizentes com a “natureza” feminina. Sobre isso, lembramos Bourdieu quando destacou que a “objetividade das estruturas sociais e de atividades produtivas e reprodutivas” sustenta o domínio masculino, ou seja, a “divisão sexual do trabalho”, tal como os mecanismos determinados por uma visão biológica e social da relação entre o masculino e o feminino “funcionam como matrizes das percepções, dos pensamentos e das ações de todos os membros da sociedade, como transcendentais históricos que, sendo universalmente partilhados, impõem-se a cada agente como transcendentais” (Bourdieu 2022: 45).

Ao propor um “namorado” visto como alguém que não impõe uma liderança masculina explícita, mas se faz uma presença sutil que, discretamente, atua para compor com a companhia

uma “casa” comum, a canção parece configurar uma fase diferente de inserção da voz travestida. Essa mulher não tem mais que escolher um entre homens que venham resgatá-la de uma “situação difícil” (um “corpo que cai”) que lhe denota fragilidade ou reafirmar o sentido de “posse masculina” a partir do encontro com uma suposta realização sexual. Essa canção fala, ainda, de um “possuir”, todavia seu sentido parece ser fruto de um pacto com a delicadeza do companheirismo masculino, o que sinaliza para um status diferente de relacionamento entre mulher e homem.

Se dermos um salto no tempo e chegarmos aos anos 2000, encontraremos “Lábia”, de 2001 (parceria com Edu Lobo em composição para o musical *Cambaio*, de Adriana e João Falcão), em que a voz travestida feminina, em muitas passagens, trará de volta signos anteriormente trabalhados em “Com açúcar, com afeto” e “O meu amor”, ainda que a linguagem seja mais metafórica. Observemos a letra:

Mas nem cantor incendiário
Ataca à queima-roupa a canção
Há sempre um tempo, um batimento
Um clima que a introduz
Que nem abelha ronda a flor
Que nem dá voltas ao redor
Da lâmpada, ao redor da lâmpada
O bicho-da-luz

Nem pode à meia-noite
Abrir um sol a pino de supetão
Nas noites em câmera lenta
Espero por meu bem
Lábia, flor do bem-me-quer
Lábia que adoça a boca de mulher
Dom de mulher
Que os homens têm

Palavras de virar cabeça
Meu amado vai usar
Palavras como se elas fossem mãos
Tantos rodeios
Pra enfim me roubar
Coisas que dele já são

Mas nem uma mulher em chamas
Cede o beijo assim de antemão

Há sempre um tempo, um batimento
Um clima que a seduz
E eis que nada mais se diz
Os olhos se reviram para trás
E os lábios fazem jus

O que se percebe nessa letra é a permanência do sentido de posse (“Pra enfim me roubar/ Coisas que dele já são”), da visão do homem como um “expert” na linguagem da sedução e do convencimento (“Lábia que adoça a boca de mulher/ Dom de mulher/ Que os homens têm”) e do resultado decorrente da sedução masculina pelas palavras “como se fossem mãos”. Ainda que colocada de forma mais sutil e justificada como fruto de um processo mais lento de sedução, a dominação masculina continua se dando. Logo, a voz travestida mantém a visão de uma mulher condicionada pela inexorável dominação pelo outro. Se, na continuidade, nos debruçarmos em “Veneta”, também de 2001 (também em parceria com Edu Lobo para Cambaio), e em “Fora de hora”, de 2002 (parceria com Dori Caymi, em composição para o filme Lara, de Ana Maria Magalhães), talvez não nos seja difícil enxergar as Teresinhas anteriores. Vejamos:

Veneta

Como num conto de fada
Ou como alguém rolando a escada
Vou pra civilização
Cabeleira incendiada
No barranco, na boléia
Uma candeia em cada mão
Eu quero um amor de primavera
Procuo letreiro de néon
Pretendo zoar a noite inteira
Preciso encontrar um homem bom
Que me deixe louca a chorar pitangas no breu
Que me beije a boca na laje do arranha-céu

E se a vida tomar jeito
Vou andar no parapeito
Com vestido de lamê
Ou sentar na esquina da fome
Da guimba, do desdém
Da gangue da Praça da Sé
Eu quero um amor de primavera
Procuo letreiro de néon

Pretendo zoar a noite inteira
Preciso encontrar um homem bom
Que estenda um tapete vermelho e me beije a mão
Que me arranque a roupa no meio da multidão

Fora de hora

Fora de hora o meu coração
Pega a pensar no seu
Será que ele também
De mim não se esqueceu

Será que embora um bom coração
Deseja mal ao meu
Será que diz que nem
Sequer me conheceu

Quando é tempo de serenar
Quando é hora de recolher
Por que vai e vem
Na gente um bem
Querer

Quando já nem balança o mar
Quando nem uma luz se vê
Nem um dia além
Da noite sem
Você

Agora mora o meu coração
Sozinho como quer
Sem outra dor senão
A dor de ser mulher
E estar à sua mão
Quando você vier

Ainda que liberada para desejar e viver a “zoeira”, a “Teresinha” de “Veneta” prossegue reafirmando o sentido de posse e de dominação, quando diz querer encontrar “um homem bom”, que lhe estenda um “tapete vermelho” e, à moda antiga, lhe “beije a mão”. É a Teresinha que deseja um homem que lhe “arranque a roupa no meio da multidão”, o que, se, por um viés, parece evidenciar uma intensa fantasia sexual, por outro, pode reafirmar o signo da violência como algo que preenche o imaginário feminino. Em “Fora de hora”, por sua vez, a voz travestida ressuscita a mulher de “Atrás da porta”. O desespero, abafado e diluído pela passagem do tempo, converte-se na reafirmação de um sentir-se “possuída por”, como vemos em “A dor de ser mulher/ De estar à sua mão/ Quando você vier”. Convém, entretanto, em relação a essa canção, trazer o contexto do filme Lara, que tem como protagonista a atriz Odete Lara. A mulher ali retratada, afinal, está nos anos 60.

Para concluir, uma canção de 2010, “Se eu soubesse”, composta apenas por Chico Buarque, em que a voz travestida confessará uma condição de dependência que suplanta todos os signos de uma liberdade vivida:

Ah, se eu soubesse não andava na rua
Perigos não corria
Não tinha amigos, não bebia
Já não ria à toa
Não enfim, cruzar contigo jamais

Ah, se eu pudesse te diria na boa
Não sou mais uma das tais
Não ando com a cabeça na lua.
Nem cantarei 'eu te amo demais',
Casava com outro se fosse capaz
Mas acontece que eu saí por aí
E aí, larari larari larari larara

Ah, se eu soubesse nem olhava a lagoa
Não ia mais à praia
De noite não gingava a saia,
Não dormia nua
Pobre de mim, sonhar contigo, jamais

Ah, se eu pudesse não caía na tua
Conversa mole outra vez
Não dava mole a tua pessoa,
Te abandonava prostrado aos meus pés,
Fugia nos braços de um outro rapaz.

Mas acontece que eu sorri para ti
E aí larari larara lariri, lariri
Pom, pom, pom, ...

Ah, se eu soubesse nem olhava a lagoa
Não ia mais à praia
De noite não gingava a saia,
Não dormia nua
Pobre de mim, sonhar contigo, jamais
Ah, se eu pudesse não caía na tua
Conversa mole outra vez
Não dava mole a tua pessoa,
Te abandonava prostrado aos meus pés,
Fugia nos braços de um outro rapaz.
Mas acontece que eu sorri para ti
E aí larari larara lariri, lariri...

De algum modo, o “destino de mulher” ainda parece estar nas bordas dessa voz, que sugere a liberdade como fonte de aprisionamento, ou seja, o encontro com o homem a cuja “conversa mole” a mulher não pode resistir foi fruto de um encontro nesse espaço exterior de liberdade.

Falamos, portanto, de produções inseridas em contextos temporais distintos. Dos anos 60 aos 80, muitas transformações aconteceram no âmbito das questões de gênero. Nesse sentido, vale recordar Andrea Nye quando afirma ser necessária uma “meticulosa separação de peça por peça até que o mecanismo da opressão seja finalmente entendido” (Nye 1995: 271). O que Nye propõe é um confronto constante entre teoria e prática, com a observação atenta das ações dos homens, à luz de um feminismo que não pode abandonar o reconhecimento dos “fios que constituem a identidade num mundo masculino” (*ibidem*).

Assim, se considerarmos o contexto político dos anos 60, 70 e 80, podemos reconhecer, com Aguiar e Vianna, que, na lírica buarqueana, “as mulheres assumem um papel no qual, em meio ao regime militar, falam abertamente de sexo e do seu (des)prazer, espaço constituído comumente apenas para o gênero masculino” (Aguiar/Vianna 2014: 229). Ou seja, por meio da voz travestida, Chico Buarque deu espaço a um real dimensionamento do desejo sexual feminino e da busca feminina pela qualidade do prazer sexual em relações heterossexuais. Por outro lado, signos de dominação masculina também permearam essas canções, com exceção das poucas transgressões discursivas presentes na voz da prostituta.

No entanto, ao caminharmos com as já poucas canções do século XXI em que encontramos a voz travestida, parece ser necessário reconhecer a permanência da imagem da mulher dominada pelo masculino, ainda que mais livre para viver experiências sexuais e circular por espaços anteriormente impossíveis, a não ser quando as mulheres em questão eram prostitutas. A ideia de posse, o corpo submetido à lógica de uma realização sexual dependente e a remanescência

da imagem do homem que chega para transformar a vida da mulher são sentidos presentes nas canções dessa época.

Em janeiro de 2022, Chico Buarque declarou que não incluiria mais a composição “Com açúcar, com afeto” em seus shows. A declaração gerou falsas interpretações e manifestações de intérpretes e de críticos/as buarqueanos/as, na maior parte das vezes, condenando a decisão por interpretá-la como fruto de perseguição feminista, o que o próprio Chico afirmou ser falso. Segundo matéria veiculada no G1 e em outras fontes, as explicações giraram em torno do contexto de criação da canção, que resultou de um pedido que Nara Leão fez a ele: “Ela falou 'Eu quero agora uma música de mulher sofredora'. E deu exemplos de canções do Assis Valente, Ary Barroso, aqueles sambas da antiga, onde os maridos saíam para a gandaia e as mulheres ficavam em casa sofrendo, tipo 'Amélia', aquela coisa. Ela encomendou e eu fiz”, explica Chico.³ O fato é que a decisão gerou tanta polêmica, que Chico Buarque viu ser necessário explicar melhor esse contexto, eliminando a celeuma em torno de uma suposta perseguição feminista à canção e a seu autor. Vejamos sua entrevista ao site *Brasil 247* (2022):

“Criaram essa celeuma de que estou cancelando, me autocensurando, vetando. Tenha paciência. Não tenho nada a ver com isso. Deixar de cantar não é proibir, nem cancelar. (...) A canção é realmente datada”, ele diz. “Simplesmente não tenho mais vontade de cantar.”

(...) “Agora, dizer que a cancelei, ou censurei, ou vetei é desinformação ou má fé. (...)”

O único feminista que criticou essa música fui eu. Continuo achando que é uma coisa meio vencida, essa coisa da mulher lamurieta, que fica em casa. Puxa, nós estamos no tempo da Anitta! As mulheres estão falando alto, estão de cabeça erguida e acho bonito isso. É uma conquista do movimento feminista. O movimento feminista tem uma grande importância e estou solidário com ele.”

Ao ser nomear “feminista”, Chico Buarque assume uma ótica definida, que, a nosso ver, lhe permite rever as próprias canções. Assim, a decisão de não cantar mais “Com açúcar, com afeto” merece, isso sim, palmas, porque denota uma preocupação do artista com uma temática que se traduziu, na sua produção, em vozes travestidas de mulheres. Conforme afirmou Silva, dessas vozes não se recolhem traços explícitos de vínculos com a crítica feminista, o que se confirma, como vimos, na manutenção de certas imagens em composições já do século XXI (Silva 2010). Se, na terceira década do século XXI, as ações e as palavras de Chico Buarque abraçam o feminismo e reconsideram a representação das mulheres, talvez, mais adiante, vejamos o próprio autor revisitar suas muitas Teresinhas, porque, afinal, foi-se o tempo das mulheres que “só dizem sim”, ainda que a alienação de tantas Teresinhas e a violência de gênero demonstrem que há muita estrada pela frente. Talvez, quem sabe, desse “revistar” surjam canções reinventadas pelo próprio Chico Buarque, cujo talento e sensibilidade humana são inegáveis.

NOTAS

* Graduada em Letras Português/Inglês pela Universidade Veiga de Almeida, Christina B. Ramalho tem um Mestrado em Letras pela Universidade Federal do Rio de Janeiro. Doutorada pela Universidade Federal do Rio de Janeiro, fez um pós-doutorado Estudos Cabo-Verdianos pela USP (bolsa FAPESP - 2010-2012), em Estudos Épicos, pela Universidade Clermont Auvergne (2016-2017). É Professora Associada de Literaturas de Língua Portuguesa na Universidade Federal de Sergipe, campus Itabaiana e autora e organizadora de mais de 35 livros de crítica literária, com ênfase na poesia épica e na poesia lírica, e de livros de poesia, crônicas e contos. É tradutora de textos em espanhol e em francês.

¹ Todas as letras foram extraídas do site “Chico Buarque” (<http://www.chicobuarque.com.br/obra/cancoes>).

² Disponível em: <https://siteantigo.portaleducacao.com.br/conteudo/artigos/educacao/terezinha-de-jesus-uma-interpretacao-da-cantiga-de-roda/58299>. Consulta realizada em 04/05/2021.

³ Chico Buarque, no terceiro episódio da série documental “O canto livre de Nara Leão”, dirigido por Renato Terra para a Globoplay (2022).

⁴ Chico Buarque/Regina Zappa, “Ao 247, Chico Buarque rejeita ideia de autocensura: “simplesmente não tenho mais vontade de cantar”, Brasil 247, 4 de fevereiro de 2022, <https://www.brasil247.com/cultura/chico-buarque-rejeita-ideia-de-autocensura-simplesmente-nao-tenho-mais-vontade-de-cantar> (parágrafos 1, 4 e 5). Última consulta realizada em 16/12/2022.

Bibliografia

Aguiar, Thiago Moreira/Vera Lucia Lenz Vianna (2014), “Com açúcar, sem afeto: representações femininas nas canções Folhetim, Tango de Nancy e Geni e o Zepelim, de Chico Buarque”, *Confluenze*, Vol. 6, No. 2: 221-240.

Beauvoir, Simone de (1970), *O segundo sexo: fatos e mitos*. Tradução de Sérgio Milliet. 4a ed. São Paulo, Difusão Europeia do Livro.

Bezerra, Emanuella Maria Barbosa/ Andrea Carla Marinho / Francisco Arrais Nascimento (2014), “«Mulheres do ‘sim’»: um estudo das representações do feminino nas canções «Folhetim» e «Com açúcar, com afeto», de Chico Buarque”, *Anais do 18º. REDOR*, Universidade Federal de Pernambuco, 3406-3420.

Bourdieu, Pierre (2012), *A dominação masculina*. Tradução Maria Helena. Kühner. Rio de Janeiro, Bertrand Brasil.

Chico Buarque. Site. Link: <http://www.chicobuarque.com.br/index.html>. Consulta realizada em 06/04/2021.

- Molina, Marcia Antonia Guedes/ Angélica Lino dos Santos Moriconi (2012), “Teresinha e Terezinha de Jesus: confrontos”, *Anais do XVI CNLF*. Rio de Janeiro, CiFEFiL, 2686-2695.
- Nye, Andrea (1995), *Teoria feminista e as filosofias do homem*. Tradução Nathanael Campos. Rio de Janeiro, Record: Rosa dos Tempos.
- Pitangueira, Alisson (2022), “Chico Buarque nega autocensura de Com Açúcar, Com Afeto”. *Versos e prosas de 07/02/2022*. Disponível em: <https://versoseprosas.com.br/noticias/chico-buarque-nega-autocensura-de-com-acucar-com-afeto/>. Consulta realizada em 08/02/2022.
- Risso, Gabrielle (2021), “Ópera do malandro”, *Teatro em escala*. <https://teatroemescala.com/2021/04/12/opera-do-malandro/>. Consulta realizada em 06/04/2021.
- Silva, Anazildo Vasconcelos da (1980), *A poética e a nova poética de Chico Buarque*. Rio de Janeiro, Editora e distribuidora três A.
- (2010), *Quem canta comigo: representações do social na poesia de Chico Buarque*. 1. ed. Rio de Janeiro, Garamond.