

TRÊS CANÇÕES DE MULHERES: EROTISMO FEMININO NA MPB

Ana Luiza Martins¹

RESUMO

Neste trabalho analisamos canções compostas por Rita Lee, Ângela Ro Ro e Fatima Guedes, enfocando o tema do erotismo, sobretudo, no que tange aos aspectos relativos ao feminino. A partir do estudo acerca da história da música popular brasileira, situamos as compositoras/cancionistas no sistema de produção de canção urbana. Valemo-nos principalmente dos pressupostos teóricos de Luiz Tatit, considerando a canção um gênero híbrido que associa elementos sonoros e linguísticos. No que concerne ao erotismo, nos embasamos nas teorias propostas por Georges Bataille e Francesco Alberoni. As análises das canções nos revelam aspectos peculiares do erotismo feminino e da representação deste tema no cancioneiro brasileiro.

Palavras-chave: Canção popular. Erotismo. Rita Lee; Ângela Ro Ro. Fatima Guedes.

INTRODUÇÃO

Os estudos atuais acerca da canção popular brasileira apontam para a importância de um enfoque analítico sobre este gênero híbrido que associa elementos linguísticos e sonoros. À medida que a canção popular brasileira vem ganhando algum espaço no meio acadêmico, músicos, teóricos de Letras e de outras áreas afins dedicam-se a historiar, conceituar, analisar e classificar, sob diversos prismas essa que é uma das mais, se não a mais expressiva manifestação artística do nosso país. Como afirma Arthur Nestrosvski (2007, p. 7), “a canção é um dos meios através dos quais o país vem conhecer e inventar a si mesmo”. Considerando a riqueza do nosso cancioneiro, as possibilidades de

investigação são diversas: “É surpreendente que a bibliografia a respeito não seja muito maior”, conclui Nestrowski (2007, p. 7).

Se a leitura de canções é um trabalho ainda incipiente, focar canções compostas por mulheres o é muito mais. Raras são as pesquisas e publicações que enfocam canções compostas por mulheres. Confirmamos tal proposição no texto de apresentação ao *Catálogo Mulheres Compositoras na MPB*, de 2004:

A Música Popular Brasileira é reconhecida como um celeiro privilegiado de grandes vozes femininas que vão de Dalva a Bethânia, de Elizeth a Marisa Monte, de Angela Maria a Elis Regina. Se a crítica especializada e os pesquisadores e historiadores da MPB já se debruçaram sobre esse tópico, pouco ou quase nada foi escrito e produzido sobre as nossas compositoras populares, daí a extrema originalidade do tema. (INSTITUTO CRAVO ALBIN. Desenvolvido pelo Instituto Cultural Cravo Albin. Disponível em: <http://institutocravoalbin.com.br/>. Acesso em: 09 out. 2010).

A importância e a qualidade artística das cancionistas brasileiras motivaram a realização deste estudo, com o qual pretendemos fomentar a produção de uma fortuna crítica dedicada às canções de mulheres.

1 MULHERES NA MPB

Circunstâncias históricas acabaram legando para a humanidade uma interpretação do universo feminino construída, em geral, por autores masculinos. Foi a partir dos anos 1960 que as mulheres passaram a atuar mais na produção musical, impulsionadas pela efervescência do que Gilles Lipovetsky (2000) afirma ser a mais profunda revolução social de nossa época, a emancipação feminina.

As intensas transformações sociais afetaram a voz feminina, que foi ganhando cada vez mais espaço e prestígio. O repertório das compositoras brasileiras se tornou mais profícuo a partir da conquista de maior liberdade de expressão.

Nesse período, a influência da bossa nova, dos tropicalistas, o surgimento dos festivais da canção e a inserção definitiva da televisão no Brasil redefiniram a canção popular brasileira:

De “chega de saudade” a 1968, vivemos dez anos tumultuosos e delirantes, em que o Brasil caminhou “contra o vento, sem lenço e sem documento”, a palmear territórios musicais até então inexplorados: o da bossa nova, o da música de protesto, o dos festivais da canção, o da jovem guarda e, *hélas!*, o Tropicalismo. (KAZ, [20--], p. 32).

Em todos os novos movimentos estéticos da canção as mulheres se fizeram presentes, no início, mormente como intérpretes e mais tarde também como criadoras.

As cancionistas que elegemos para a seleção de nosso *corpus* de pesquisa, Rita Lee, Ângela Ro Ro e Fatima Guedes, são representantes de uma história, “marcada pela resistência [...] contra os preconceitos”, (Apresentação ao catálogo *Mulheres Compositoras na MPB*, 2004). As três são compositoras, cantoras e instrumentistas que, de uma ou de outra forma contribuíram para um alargamento de horizontes na canção brasileira.

Na análise das canções, realizada sob o viés sonoro e textual, enfocamos a representação do erotismo, o que nos possibilita enxergarmos nuances da subjetividade feminina que até poucas décadas antes estavam - ou deveriam estar - encobertos, como queria a repressão social.

2 TRÊS MULHERES, TRÊS CANÇÕES

2.1 Rita Lee

A partir do início dos anos 70, não somente a participação de mulheres se tornou mais intensa na música popular brasileira, como também essas cancionistas passaram a responder, em todos os quesitos, pelo seu trabalho artístico: a composição, o canto, o acompanhamento instrumental, a produção do espetáculo musical e do disco. Rita Lee é a precursora do perfil dessas profissionais da música, ela “inaugurou a nova era da mulher na canção brasileira” (TATIT, 2007, p. 149).

O repertório de Rita Lee está repleto de canções que evocam o prazer carnal, muitas delas compostas em parceria com o marido, Roberto de Carvalho,

em que o erotismo vivido a dois é cantado, como em *Lança perfume*: “[...] vê se me dá / o prazer de ter prazer comigo / me aqueça/ me vira de ponta cabeça/ me deixa de quatro no ato / me enche de amor [...]”; ou em *Baila comigo*: “Nada melhor do que não fazer nada / só pra deitar e rolar com você”.

Para realizar uma leitura mais adensada, elegemos a canção *Doce vampiro*, gravada pela primeira vez no álbum *Rita Lee e Roberto de Carvalho*, de 1979, a canção é um clássico do *pop* romântico.

Doce vampiro

- 1 Venha me beijar
- 2 Meu doce vampiro
- 3 Uou o uh!
- 4 Na luz do luar (ahn, ahn, aha)
- 5 Venha sugar o calor
- 6 De dentro do meu sangue vermelho
- 7 Tão vivo, tão eterno veneno
- 8 Que mata sua sede
- 9 Que me bebe quente como um licor
- 10 Brindando a morte e fazendo amor

- 11 Meu doce vampiro
- 12 Uou o uh!
- 13 Na luz do luar (ahn, ahn, aha)
- 14 Me acostumei com você
- 15 Sempre reclamando da vida
- 16 Me ferindo, me curando a ferida
- 17 Mas nada disso importa
- 18 Vou abrir a porta pra você entrar
- 19 Beijar minha boca
- 20 Até me matar de amor!

No texto, identificamos uma figura feminina que, utilizando-nos da nomenclatura da teoria literária, denominaremos de eu-poético; e uma figura masculina, para quem o eu-poético dirige o discurso, um interlocutor. Inferimos o gênero sexual do eu-poético com base, primeiramente, numa implicação extracancional, a autoria de Rita Lee, e na presença de elementos da subjetividade feminina, como veremos na análise a seguir.

Nessa gravação (1979), ouvimos, nos primeiros segundos da canção, somente a voz de Rita Lee acompanhada de um som instrumental que lembra a água em movimento. A voz inicia com baixo grau de intensidade, quase que sussurrando ao vampiro um convite ao encontro amoroso. As vogais são ampliadas na tessitura da melodia, o **a** de “beijar” é estendido sem que se possa ouvir o **r** final.

Percebemos nesse primeiro momento um recurso característico do que Luiz Tatit (1986) chama de passionalização, ou seja, a estabilização entre melodia, gerada pela entoação do cancionista, transmite ao ouvinte o estado passional vivenciando na canção. Ao mesmo tempo em que o vampiro é convidado ao encontro amoroso, o ouvinte é convidado a partilhar o estado psíquico do eu-poético. Quando as vogais são prolongadas ampliando a extensão da tessitura cai o andamento da música, possibilitando que seja desvelado com nitidez cada contorno melódico, imprimindo na duração melódica a “modalidade do ser” (TATIT, 2002, p. 23).

Ao vampiro, mais que um convite, o uso do imperativo “venha” sugere um chamamento, o que anuncia uma transgressão à lenda vampiresca, já que tradicionalmente é o vampiro quem persegue a sua vítima que, por sua vez, tenderia a se esquivar deste.

O som da água e a sustentação da entoação preparam a entrada gradual dos outros instrumentos. As sonoridades baixas, tendendo ao grave, remetem o ouvinte à atmosfera sombria e escura que requer o ambiente temático.

A partir do segundo verso, na primeira sílaba de “doce”, há uma sutil aceleração no andamento da melodia produzindo o ritmo da canção. O ambiente, sugerido sonoramente, é verbalizado no verso 4 com a imagem da “luz do luar”. A aliteração confere ritmo à melodia e o **a** de “luar” prolonga-se num murmurar (“Ahn aha”), durante o tempo de uma frase melódica.

Em “Venha sugar o calor” (verso 5), percebemos a pronúncia das consoantes marcando a tonicidade em **sugar** e **calor**, o que permanece nos versos seguintes, em que a segmentação gerada pelas consoantes reproduz uma entoação típica da fala, caracterizando, conforme Tatit (1986), um simulacro de locução. A entoação e o texto reproduzem uma situação locutiva entre o eu-poético e o seu interlocutor, o vampiro.

Textualmente, verificamos outra inversão do enredo lendário, pois tradicionalmente é o vampiro que, ao atacar a vítima, contamina-a. Conforme o que é dito pelo eu-poético nesse verso, o “veneno” é seu próprio sangue, ou seja, a vítima envenenará o algoz. Ainda que o envenene, o eu-poético afirma que o sangue aplacará a sede do vampiro (verso 8). A partir desse verso, há uma

elevação gradual para frequências mais agudas, que se intensifica em “brindando a morte” quando há uma desaceleração da continuidade progressiva da melodia. Conforme Tatit (2002, p. 10), a “tensão [...] se expande em continuidade”, aumentando a vibração das cordas vocais. O momento de tensão precede o vislumbre do que será a realização do desejo do eu-poético: o encontro erótico.

Na segunda estrofe, os versos 11, 12 e 13 repetem o contorno melódico dos versos 2, 3 e 4 caracterizando, nesses versos, sobretudo em “luar (ahn, ahn, aha)” elementos da passionalização. Nos versos seguintes predomina a tematização, ou seja, a acentuação da melodia segmentada pelas consoantes remete à entoação da fala, reforçando a interlocução entre o eu-poético e seu objeto de desejo.

Quanto ao texto, nesses versos, podemos constatar que a relação já fora estabelecida anteriormente, uma vez que o eu-poético revela, através da simulação de locução, já ter se acostumado com o parceiro (verso 14), o que é potencializado no verso 15 com o emprego do termo “sempre”. Percebemos que os aspectos negativos da relação, expostos em “sempre reclamando da vida” (verso 15) e “me ferindo”, são suplantados pelo desejo do encontro erótico, uma vez que para o eu-poético “nada disso importa”, em que a ideia é reforçada pelo desenho melódico em linha ascendente.

A palavra “importa” antecipa a abertura da “porta”, no verso seguinte, através da rima interna e da sonoridade melódica que, sustentando o **a** final, sugere uma abertura. No verso 18 a duração da melodia é prolongada nas vogais finais de “porta” e “entrar” em que a tensão se acentua gradualmente, até o verso seguinte, reforçando a imagem da abertura. O texto e a melodia encaminham o ápice do encontro erótico: “Vou abrir a porta pra você entrar”. Esse verso pode ser interpretado como uma metáfora do corpo da mulher na relação, em que a porta representa o sexo feminino.

No último verso, a sutil descendência em direção ao grave remete o ouvinte ao desfecho. A sustentação da vogal **a** em “matar” na duração da melodia gera um esvaziamento dos estímulos somáticos, que é intensificado pela subtração momentânea dos sons dos instrumentos. Ouvimos somente a voz de

Rita Lee cantando a projeção daquilo que será o clímax do eu-poético: “até me matar de amor”.

Nessa canção a mulher se entrega ao vampiro e, mais que isso, pede que ele a possua. Essa atitude representa um profundo desejo de fundir-se com o outro, de ultrapassar a própria individualidade. Nas palavras de Georges Bataille,

A mulher nas mãos daquele que a ataca é desposuída de seu ser, ela perde, com seu pudor, esta firme barreira que, separando-a do outro, tornava-a impenetrável: ela se abre bruscamente à violência do jogo sexual deflagrado nos órgãos da reprodução, à reprodução, à violência impessoal, que vinda de fora, a ultrapassa. (1987, p. 84).

Conforme o teórico francês (1987), a conjunção erótica, no seu ápice, torna possível, por instantes, a continuidade do ser. No orgasmo sexual, o ser que era limitado em si se funde com o Outro, desaparecendo, por instantes a individualidade que o limita. Essa é também uma ideia de morte, uma vez que a identidade do indivíduo desaparece.

Ainda é possível verificarmos que em *Doce vampiro* o eu-poético está arrebatado por uma paixão, uma vez que, conforme Bataille, “o que caracteriza a paixão é um halo de morte.” (1987, p. 20). A paixão é movida pela promessa de dar um fim ao sofrimento individual, à individualidade descontínua do ser. Essa ideia move os amantes apaixonados em direção ao ponto mais extremo do amor. Essa canção de Rita Lee contempla a ideia de que “o movimento de amor levado ao extremo é um movimento de morte” (BATAILLE, 1987, p. 39): “beijar minha boca / Até me matar de amor”.

2.3 Ângela Ro Ro

Cheirando a amor, gravada por Ângela Ro Ro em seu primeiro LP (1979) foi retomada em um dos episódios da série *História sexual da MPB*, produzido e apresentado por Rodrigo Faour, no bloco destinado a discutir a “A sexualidade transgressora na MPB”(Canal Brasil, 2009). A cancionista, quando de sua entrevista por Faour, canta, à capela, a canção:

Cheirando a Amor

- 1 Já pus de lado o tormento
- 2 De um mundo atento a não perdoar

- 3 Amantes sem fingimentos
- 4 Delirantes formas de amar
- 5 Quero cheirar a amor
- 6 Quero exalar suor
- 7 Pro dia que você for
- 8 Ficar com seu melhor
- 9 Amo apertado, sou sua
- 11 Trancada com medo da rua
- 12 Se isso é pecado me puna
- 13 A culpa de amar livre e nua
- 14 Que preconceito barato
- 15 Que o cão caça o gato
- 16 Me morde e me desafia
- 17 Só meu olhar lhe arrepia

Essa cena nos permite relacionar a canção ao tema da homossexualidade, nesse caso uma relação entre duas mulheres, o que se comprova a partir de alguns dados textuais, como veremos adiante.

O título *Cheirando a amor* sugere uma entrega ao sentimento amoroso. O sentimento abrangeria o ser de forma que ele próprio emanaria cheiro de amor. Conforme Francesco Alberoni (1988), o sentido físico do olfato é um aspecto especialmente concernente ao erotismo feminino: “Existe uma estreita ligação entre o erotismo tátil, muscular, entre a capacidade de sentir os odores, os perfumes, os sons, e o prazer de ser desejada de modo contínuo [...], a mulher quer sentir a presença física [...] de seu objeto de desejo” (1988, p. 29).

Logo após a uma introdução instrumental com a batida rítmica característica do *blues*, ouvimos a voz de Ângela Ro Ro com seu timbre rouco. Nos dois primeiros versos percebemos uma linha melódica constante, apresentando leve inflexão descendente em “tormento”, e ascendente em “perdoar”. As vogais, nessas palavras que finalizam os versos, se estendem alongando a tessitura da melodia.

Conforme Tatit (1986, p. 33), a descendência, ou “distensão melódica” encaminhando para o grave, “gera impressão de um certo repouso e, conseqüentemente, de finalização”. Tatit se refere a estudos realizados em povos das mais diversas culturas, que comprovam a utilização dos tonemas, - isto é, dos tons em forma de fonemas, - descendentes para “asseverar ou concluir uma ideia”. Já a inflexão ascendente, como já vimos, gera uma tensão que expõe o estado passional do eu-poético.

Em *Cheirando a amor*, o esquema melódico do primeiro e do segundo versos serão repetidos ao longo de toda a canção, se alternando, assim, versos com frases melódicas em tonemas finais ascendentes e descendentes, com poucas oscilações entre o início e o final da frase.

O eu-poético é uma mulher declara seu sentimento de inadequação ao mundo em que vive. Se no primeiro verso temos a afirmação de que o tormento foi posto de lado, corroborada pela entoação afirmativa da melodia, no segundo, temos a impressão de ressentimento, expressa pela tensividade do tonema final. A ênfase dada pelo aumento da frequência, no segundo verso, atrai a atenção do ouvinte para a palavra “perdoar”, em que a elevação funciona como um lamento.

A disposição de não mais lamentar, ou seja, de pôr de lado o tormento, é recobrada nos versos 3 e 4. Neles, a partir do texto, é possível inferirmos o que não está explicitado: (a partir de agora poderemos ser) “amantes sem fingimentos”, (a partir de agora poderemos viver) “delirantes formas de amar”. Note-se adjetivo “delirantes”, indicando que estas “formas de amar” são desprovidas de sensatez e de lógica, carregadas de estupefação e maravilhamento. O esquema melódico se mantém o mesmo dos versos anteriores: uma frase melódica em sutil descendência – que gera impressão de uma afirmação – seguida de outra em ascendência, que enfatiza o que é dito no texto, em geral, um elemento positivo ou uma projeção conjuntiva.

Nos versos 5 e 6, o eu-poético explicita o seu desejo de “cheirar a amor” e “exalar suor”, o que nos permite pressupor o desejo da conjunção amorosa, da relação sexual, uma vez que o “suor” poderia ser o resultado do atrito dos corpos, o que é reforçado no verso 7, em que o eu-poético se dirige ao interlocutor prevendo a disjunção. Quando seu objeto de desejo estiver afastado, restará o seu melhor (verso 8), ou seja, a essência do que fora vivenciado no encontro erótico.

Após a projeção do encontro e, em seguida, da disjunção, no verso 9 o eu-poético retoma o tempo presente. Revela seu amor e sua entrega ao interlocutor. Uma possibilidade de leitura do verso 11 requer a retomada do que é dito nos primeiros versos. Se os compararmos, concluiremos que não se referem à mesma pessoa, uma vez que quem já pôs de lado o tormento (verso 1) e se

predispõe a amar sem fingimentos (verso 3), não estaria “Trancada com medo da rua”. Isso nos leva a inferir uma elipse da terceira pessoa do singular, (você), implicando, logicamente, na dissociação do eu-poético e do verbo “trancada”. Tal observação nos indica um interlocutor mulher, confirmando a hipótese da relação homossexual, suscitada pela entrevista supracitada, concedida por Ângela Ro Ro a Rodrigo Faour.

No verso 12, o eu-poético admite que sua forma de amar possa ser uma transgressão, um “pecado”, mas, se assim for, aceitará a punição por “amar livre e nua”. Nesses versos ocorre um tipo de exposição por parte do eu-poético que reforça o desejo de amar, expresso no verso 5, o que denota um ímpeto corajoso e uma certa dignidade que somente poderiam estar relacionados ao amor, e não ao puro prazer carnal. Como afirma Alberoni, “até mesmo o amor insensato possui sua própria dignidade [...]” (1987, p. 57).

Os versos seguintes expõem a opinião do eu-poético acerca de uma ação que é comum, convencional. “Que preconceito barato” parece ser um argumento contra a afirmação “o cão caça o gato”. Normalmente, entre os animais, o cão é mais agressivo, atacando o gato. O verso 15 pode ser uma imagem representativa daquilo que é comum, rotineiro. Para o eu-poético isso pode significar a relação heterossexual, ou, ainda, a passividade de seu objeto de desejo no estabelecimento da relação pretendida.

Por fim, os dois últimos versos remetem ao contato e aos sentidos físicos. A mordida (verso 15) expressa certo grau de violência, que confere intensidade erótica à junção amorosa. O desafio (verso 15) é um elemento do jogo erótico. Ao propor que o outro elemento do par da relação erótica deixe a passividade e tenha atitude agressiva, o eu-poético incentiva-o para que assuma também uma postura contestatória em relação aos interditos sociais moralistas e conservadores, acentuando o intenso poder que exerce sobre o outro, uma vez que “só meu olhar lhe arrepia”.

No último verso, o eu-poético chama a atenção de seu interlocutor, provavelmente uma mulher, como já vimos, para a conexão emotiva que se estabelece nessa relação. É como que um pedido seu para que a amada, percebendo a comoção que sente, se disponha também a “amar livremente”.

2.4 Fatima Guedes

Fatima Guedes iniciou sua carreira artística nos festivais da canção, no final da década de 1970, gravando em 1979 o primeiro disco. Cancionista de menos alcance midiático, mas, nem por isso, de menor representatividade artística, a carioca, desde os primeiros trabalhos, revelava um olhar sensível ao mundo a sua volta. Seu repertório apresenta tipos humanos em geral sofridos, normalmente mulheres, o que se constata, sobretudo, nos seus trabalhos iniciais.

Em *Mais uma boca*, canção defendida pela compositora no festival *MPB 80*, da Rede Globo (MELLO, 2003) a cancionista cria uma “situação locutiva” ou um “simulacro de locução”, conforme os pressupostos teóricos de Tatit (1986). O eu-poético assume a voz de um “interlocutor” que dirige seu discurso a um “interlocutário”: “Quem de vocês / se chama João? / Eu vim avisar / a mulher dele deu à luz / sozinha num barracão [...]”. O ouvinte, ou, de acordo com Tatit, o “destinatário ouvinte”, reconhece na canção “uma situação de locução possível de ocorrer na vida cotidiana” (TATIT, 1986, p. 9).

Já na canção *Dancing Cassino*, o destinatário ouvinte é convertido em interlocutor, uma vez que o eu-poético, uma ex-dançarina da boate, faz a ele um tipo de confissão:

Eu cumpro um destino / ele me tirou do *Dancing Cassino* / rasgou meu cartão / me puxou pelo braço / e era a paixão dele / contra o meu cansaço / Eu não gosto dele / quando ele me olha / eu fico gelada / eu tenho que dar / uma paga pesada / pela caridade / pela moradia [...].

As relações amorosas bem resolvidas também são contempladas em canções como *Lápis de cor*, em que o eu-poético descreve o desenho, feito por ele, da casa onde vai viver com seu amor: “[...] pus uma cerca branquinha / embora cerca nada tenha a ver com a gente [...]”.

Desde suas primeiras composições, a cancionista revela um grau de intensidade erótica que permanecerá como um aspecto marcante de sua obra, como em *Condenados*, de 1980: “[...] Nós somos um / e nessa fase do amor em

que se é um / é que perdemos a metade de cada um. / Ah meu amor / estamos mais safados / hoje tiramos mais proveito do prazer / e somos um [...]”.

A canção *Muito intensa*, gravada em álbum homônimo (1999), aborda o erotismo feminino associado à criação poética, conforme veremos a seguir.

Muito intensa

- 1 Por você
- 2 eu raspo pernas, raspo braços
- 3 Passo perfume de alfazema.
- 4 Batom suave,
- 5 oferenda dos meus lábios
- 6 um rito, um sensual poema.
- 7 No poema eu ando nua,
- 8 toda rósea, toda etérea, toda sua.
- 9 Você pensa que eu sou fácil
- 10 muito intensa, muito dócil, muito grácil.

Na capa do álbum visualizamos uma fotografia de Fatima Guedes, em *close* de perfil, colocando um brinco na orelha. Essa imagem é emblemática do tema abordado: a sensualidade feminina no “rito” que precede o amor.

Após uma introdução instrumental, ouvimos a voz da cancionista, em uníssono aos instrumentos de corda (violão e guitarra), cantando somente o som das vogais **a** e **e**. No primeiro verso, percebemos uma aceleração no andamento da melodia, que é sustentada, num primeiro momento, pela voz, enquanto os outros instrumentos mantêm o ritmo inicial. O eu-poético se dirige a um interlocutor (você), a quem dedica seus cuidados com o próprio corpo, o que nos permite pressupor uma preparação para o encontro erótico.

O primeiro verso inicia em tonalidade alta, mantida até a finalização do terceiro verso, em “alfazema”, quando a frequência diminui sutilmente. A aliteração nos versos 2 e 3 gera uma segmentação melódica “[...] raspo **p**ernas, raspo **p**raços / **p**asso **p**erfume [...]”, o que, de acordo com Tatit (1986), caracteriza a presença de traços entoativos da fala na canção. Textualmente, o eu-poético revela ao seu objeto de desejo os atos que realiza nos momentos que precedem o encontro.

Nos versos seguintes, o desenho melódico dos primeiros se repete. Podemos esquematizá-los dessa forma: “batom suave” em tonalidade alta que se mantém até a finalização da palavra “poema”, em que os tonemas finais tendem

ao grave. O andamento é contínuo e regular enquanto a entoação segmenta a melodia. O “batom” nos lábios que se oferecem e o “perfume de alfazema” complementam o “rito” que antecipa o encontro com o objeto de desejo.

Os atos que envolvem os cuidados com o corpo constituem o que Alberoni (1987) chama de conjunto de estímulos de carga autoerótica. Nessa canção, a mulher depila os pelos das pernas e dos braços, preparando a pele, “zona erógena feminina por excelência” (ALBERONI, 1987, p. 10), para o toque ao encontro com o outro. No entanto ela não somente retira os pelos de algumas partes do corpo, mas também agrega elementos, ao maquiar os lábios e passar “perfume de alfazema”. O olfato, para Alberoni, assim como o tato, é um sentido físico fundamental do erotismo feminino.

Esses versos contemplam o momento de antegoço, o eu-poético está repleto de sensualidade, confirmando a proposição de Alberoni, quando afirma que, para a mulher “o encontro erótico tende a inserir-se em uma tensão contínua, da qual a espera é um laço”. (1987, p. 152).

O rito de antegoço converte-se, num “sensual poema” (verso 6). De um espaço erótico marcado pelas ações sobre o próprio corpo, o eu-poético desliza em direção ao espaço da criação, intensificando mais ainda a erotização.

Há, nesses versos (1 – 7), um percurso que vai do rito de preparo, da prelibação, até o encontro erótico: “no poema eu ando nua”. No verso 8, a gradação em “toda rósea, toda etérea, toda sua” revela o clímax erótico: a coloração rosada da pele caracteriza os instantes precedentes ao orgasmo (“toda rósea”); o desaparecimento da individualidade do ser (“toda etérea”), o instante em que a mulher está despossuída de seu ser (“toda sua”).

A ambiguidade das palavras empregadas nos possibilita também relacionar o desejo erótico da mulher à própria criação poética. “Toda rósea”, por ser relativo também ao perfume da rosa, se associa ao espaço aéreo, não material, da mesma forma que “toda etérea”, sem materialidade. No poema a mulher se sente plena, no poema ela encontra a totalidade, tem um vislumbre de preenchimento do vazio deixado pela nostalgia da continuidade primeira (BATAILLE, 1987): toda sua.

As rimas ampliam a leitura da canção: nos versos 3 e 6, a rima externa entre “alfazema” representando o sentido do olfato, próprio do feminino, estende-se à criação da letra da canção, representada por “poema”. O “nua” da letra da canção, alcança sua plenitude na entrega total em “(toda) sua”.

Percebemos, a partir do verso 9, que a intensidade feminina provoca um julgamento por parte do interlocutor: “você pensa que eu sou fácil”. Ou seja, a intensidade erótica dessa mulher, para o homem, pode significar frivolidade. A mulher, no entanto, contesta esse homem, como podemos perceber no último verso, em que a contraposição do eu-poético está subentendida: [mas não sou, eu sou sim] “Muito intensa, muito dócil, muito grácil”, revelando ao interlocutor a sua sensual feminilidade.

O título da canção é retomado nesse último verso. Percebemos que, anteriormente, na primeira estrofe, a intensidade da mulher é associada à sensualidade, posteriormente à criação poética. Dessa forma, podemos compreender o erotismo e a criação poética como duas instâncias imbricadas da existência dessa mulher.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

As canções *Doce vampiro*, *Cheirando a amor* e *Muito intensa*, apresentam qualidades estéticas que lhes conferem o que Tatit chama de eficácia. As cancionistas que as compuseram e que as cantam nas versões por nós estudadas, respectivamente Rita Lee, Ângela Ro Ro e Fatima Guedes, são habilidosas na utilização dos recursos vocais que constituem sua gestualidade oral. Os versos cantados melodicamente adquirem sentidos que, talvez se fossem somente escritos, não teriam.

Essas canções revelam matizes da reconfiguração do papel feminino, em âmbitos sociais e subjetivos, ocorrida no século XX. O próprio fato de as mulheres expressarem artisticamente os seus desejos eróticos revela essa transformação. A repressão ao erotismo feminino é, historicamente, maior que ao masculino. Por essas razões o estudo desse tema em canções compostas por mulheres nos

instigou. Elas deveriam abordar temas que não eram recorrentes na MPB até poucas décadas atrás, quando o nosso cancioneiro era composto principalmente por homens, o que se confirmou.

A representação do erotismo se dá de maneiras distintas em cada uma das canções, mas em todas elas é possível perceber a presença de aspectos peculiares concernentes ao feminino. As proposições teóricas de Georges Bataille e Francesco Alberoni iluminaram os textos cantados por essas cancionistas de forma que as relações eróticas neles representadas remetem às esferas profundas que constituem, no ser humano, o sentimento erótico.

Em *Doce vampiro* há, sobretudo, a presença de elementos do que Bataille (1987) chama de erotismo dos corpos, o que se caracteriza por envolver um desejo violento de contato físico com o Outro. Essa é uma nuance do erótico em que o ser busca vencer a separabilidade que o torna finito através do contato com o corpo do objeto de desejo. Nessa canção, o eu-poético quer perder-se de si no encontro erótico com o outro.

Já na relação homossexual de *Cheirando a amor*, o eu-poético, ainda que anseie pelo encontro sexual com objeto de desejo, admite a possibilidade do afastamento sem sofrer um desequilíbrio emocional. Quando prevê a disjunção está consciente de que agregará elementos do Outro em si mesmo. O ser, de alguma forma, terá suprido a necessidade de completude intrínseca ao ser humano. Há um sentimento de liberdade que permeia as diversas instâncias em que o eu-lírico projeta seus desejos. Os elementos peculiares do erotismo feminino são contemplados, na medida em que os sentidos do tato e do olfato são os mais valorizados na relação.

Fátima Guedes criou um eu-poético em estado de latente sensualidade. A mulher vivencia um momento que, para ela, não se dissocia da conjunção erótica. O corpo da amante é preparado para atrair, seduzir e receber o corpo do amado. A associação do encontro erótico ao momento da criação poética é realizada de modo que o ouvinte não faça uma distinção entre a sensualidade imbricada no erotismo ou no poético. As duas esferas se complementam na existência dessa mulher.

Por fim, temos de considerar que as leituras que realizamos, com base em dados linguísticos e sonoros, são apresentadas como uma possibilidade, uma vez que na canção, assim como no texto poético, as interpretações podem ser inúmeras. A realização deste trabalho deixa claro para nós que a riqueza do cancioneiro brasileiro se intensificou enormemente com a maior participação de mulheres no que tange à criação de música popular. Da mesma forma, ratifica a necessidade de se propulsionar estudos que enfoquem a produção e a recepção de canções no Brasil. Conforme afirma Arthur Nestrovski (2007), parece haver muitos trabalhos sobre a música popular, mas ainda é pouco dada a prevalência do gênero, e principalmente “se nosso foco são as canções, propriamente, e não a obra de um compositor, ou a carreira de um intérprete, ou a história de um movimento.” (NESTROVSKI, 2007, p. 9). A leitura de canções como atividade integrante e rotineira no estudo da canção, assim como na teoria de literatura ocorre com os poemas, enriqueceria o conhecimento que temos de nós mesmos, seja enquanto sociedade ou enquanto indivíduos.

TRES CANCIONES DE MUJERES: EROTISMO FEMENINO EN LA MPB

RESUMEN

En este trabajo analizamos canciones compuestas por Rita Lee, Ângela Ro Ro e Fatima Guedes, priorizando el tema del erotismo, sobretudo al lo que se refiere a los aspectos relativos al femenino. A partir del estudio sobre la historia de la música popular brasileña, situamos las compositoras/cancionistas en el sistema de producción de canción urbana. Balémonos principalmente de presupuestos teóricos, considerando la canción un género híbrido que asocia elementos sonoros y lingüísticos. En lo que concierne al erotismo, son fundamentales los estudios de Georges Bataille y Francesco Alberoni. Los análisis revelan particularidades del erotismo femenino y de su representación en el cancionero brasileño.

Palabras-clave: Canción popular. Erotismo. Rita Lee. Ângela Ro Ro. Fatima Guedes.

NOTA

- ¹ Licenciada em Letras pela UNISC. Discente do Programa de Pós-graduação em Letras – Mestrado – UNISC, RS, Brasil.

REFERÊNCIAS

- ALBERONI, Francesco. *O erotismo*. São Paulo: Círculo do Livro, 1988.
- BATAILLE, Georges. *O erotismo*. 2. ed. Porto Alegre: L&PM, 1987.
- GUEDES, Fatima. *Muito intensa*. São Paulo: Velas, 1999.
- INSTITUTO CRAVO ALBIN. Desenvolvido pelo Instituto Cultural Cravo Albin. Disponível em: <http://institutocravoalbin.com.br/>. Acesso em: 09 out. 2010.
- FAOUR, Rodrigo. *História sexual da MPB: evolução do amor e do sexo na canção brasileira*. Rio de Janeiro: Record, 2006.
- KAZ, Leonel et al. *Brasil rito e ritmo: um século de música popular e clássica*. 2. ed. Rio de Janeiro: Aprazível Edições, [20--].
- LEE, Rita; CARVALHO, Roberto de. *Rita Lee e Roberto de Carvalho*. São Paulo: Som Livre, 1979.
- LIPOVETSKY, Gilles. *A terceira mulher: permanência e revolução do feminino*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.
- NESTROVSKI, Arthur Rosenblat (Org.). *Lendo música: 10 ensaios sobre 10 canções*. São Paulo: Publifolha, 2007.
- ÂNGELA RO RO. *Compasso*. Rio de Janeiro: Idie Records, 2006.
- SQUEFF, Enio; WISNIK, José Miguel. *Música*. São Paulo: Brasiliense, 1982. (O nacional e o popular na cultura brasileira).
- TATIT, Luiz. *A canção: eficácia e encanto*. 2. ed. São Paulo: Atual, 1986.

_____. *O cancionista: composição de canções no Brasil*. 2. ed. São Paulo: EDUSP, 2002.

_____. *Todos entoam: ensaios, conversas e canções*. São Paulo: Publifolha, 2007.

Recebido: 08 de setembro de 2011
Aprovado: 12 de dezembro de 2011
Contato: anamart@mx2.unisc.br