



À FLOR DA PELE: PULSAÇÕES DO DESEJO FEMININO NA MÚSICA POPULAR BRASILEIRA DOS ANOS 1970

ADALBERTO PARANHOS¹

O que será, que será
Que dá dentro da gente, que não devia
Que desacata a gente, que é revelia
Que é feito uma aguardente, que não sacia
Que é feito estar doente d'uma folia
Que nem dez mandamentos vão conciliar
Nem todos os unguentos vão aliviar
Nem todos os quebrantos, toda alquimia
Que nem todos os santos, será que será
O que não tem governo nem nunca terá
O que não tem juízo

“O que será” (Chico Buarque), Simone

Na esteira de modificações comportamentais que encontraram um ponto de inflexão nos frementes anos 1960, a década de 1970 assistiu, em distintas partes do mundo, à consolidação de transformações que se manifestaram em diferentes campos. Por mais que ainda expressassem forças sociais minoritárias, ganharam terreno, então, movimentos de contestação a múltiplas formas de autoritarismo, aos quais se associaram, por vias diretas ou oblíquas, o feminismo em sua “segunda onda” e a contracultura. Fervilharam ideias e ações que ousaram questionar, seja na teoria ou na prática, o engessamento de comportamentos pautados pelo conservadorismo. Tendências de há muito recalçadas passaram a ocupar a boca da cena política. Partia-se do princípio de que – se enxergada para além das viseiras que a reduzem aos marcos institucionais –, a política não se esgota no plano macropolítico, por exprimir-se também nas dimensões micropolíticas do cotidiano. Mais do que nunca fazia pleno sentido a palavra de ordem feminista “o pessoal é político”, com base na qual se exigia maior atenção para com as mil e uma faces do poder, que não pode ser resumido exclusivamente ao domínio de assuntos ligados ao Estado.

Inserida nesse momento histórico, a música popular brasileira foi, igualmente, protagonista de um tempo de mudanças, apesar da implacável ditadura vigente no Brasil. Ela

¹ Professor doutor da Universidade Federal de Uberlândia (UFU). Bolsista produtividade em pesquisa do CNPq.



2

ajudou a puxar os fios de uma meada que não se desembaraça facilmente ao avivar a visibilidade de outros sujeitos sociais, como os gays e as mulheres “liberadas”, que se punham a quebrar resistências seculares. Compositores(as) e intérpretes se converteram, assim, em um dos vetores de propagação da diversidade comportamental/sexual, contribuindo para evidenciar a porosidade das fronteiras entre a política concebida sob a ótica *lato sensu* e *stricto sensu*.

Afinada com essas novas realidades em ebulição, este texto elege como foco prioritário representações femininas de comportamentos tidos e havidos como “desviantes”. Para tanto, apoia-se em canções gravadas nessa época e, complementarmente, em capas de discos tomadas como textos visuais. Como se verá, em muitos casos, quer se trate de obras assinadas por homens ou por mulheres, a régua pela qual se mediam as relações de gênero foi desconsiderada. Em certas situações, despontaram mulheres que transbordaram as normas de decoro e pudor que a política sexual hegemônica lhes impunha: a celebração do corpo como território do prazer tornou-se explícita. Em outras, foi cantado e decantado o amor homossexual, em meio a corpos embriagados de suor, num período em que a homossexualidade – historicamente estigmatizada como pecado, enfermidade, distúrbio, perversão –, ainda era catalogada pela Organização Mundial da Saúde (OMS) como “doença mental”.

1. A travessia de Tuca, um caso emblemático

Meu ponto de partida consiste em tomar os trânsitos da trajetória artística da paulistana Tuca como um dos eixos desta análise. Ela, sem dúvida, foi uma figura emblemática dos novos ventos que sopraram no âmbito dos comportamentos sexuais estabelecidos, numa época em que muito se avançou no sentido de quebrar a rigidez das concepções sobre política e quanto à necessidade de distender seus limites, o que nos convidava a vê-la por outras lentes que não as tradicionais.

Aos olhos do grande público, a violonista, compositora, arranjadora e cantora Tuca foi dada à luz nos anos 1960, ao meio ao frêmito da “era dos festivais” que sacudiu o Brasil, principalmente São Paulo e Rio de Janeiro. Um de seus parceiros foi ninguém menos que Geraldo Vandré, que em poucos anos seria identificado como o mais notório compositor e cantor de “músicas de protesto”, tendo como carro-chefe “Pra não dizer que não falei de



3

flores (Caminhando)”, de 1968. Em 1966, quando Tuca contava com 21 anos, ambos defenderam, no II Festival Nacional de Música Popular da TV Excelsior, a composição vencedora, “Porta-estandarte” (de Geraldo Vandré e Fernando Lona), que fez jus ao troféu “Berimbau de ouro”. No mesmo ano, Tuca participou do I Festival Internacional da Canção da TV Rio e emplacou o segundo lugar, na etapa nacional da competição, com “O cavaleiro” (dela e de Geraldo Vandré).

Não era sem quê nem por quê que Tuca e Vandré fundiram e como que confundiram suas carreiras. Um denominador comum os irmanou em torno de uma canção de feição marcadamente política, na acepção convencional da palavra. Preocupados com os rumos da vida social brasileira e com a persistente reencarnação do passado no presente, eles distribuía acenos em direção ao dia de amanhã, pleno de esperanças de enterrar de vez as desilusões e as tristezas que imperavam secularmente no país. Ao longe era possível entrever uma revolução, para a qual urgia fincar estacas firmes e sólidas que apontavam para o imperativo da conscientização das massas, de resto uma bandeira empunhada por outros setores da esquerda, como, por exemplo, os estudantes, artistas e intelectuais nucleados ao redor do Centro Popular de Cultura, da UNE antes do golpe civil-militar de 1964.

Nessa perspectiva, “Porta-estandarte” é por demais elucidativa. Seus versos mesclam uma constatação desoladora e uma conclamação à mobilização para fecundar o novo:

Olha que a vida é tão linda
E se perde em tristezas assim
Desce seu rancho cantando
Essa tua esperança sem fim
Deixa que a tua certeza
Se faça do povo a canção
Pra que teu povo cantando
O teu canto ele não seja em vão

Eu vou levando a minha vida enfim
Cantando
Que canto sim
E não cantava se não fosse assim
Levando
Pra quem me ouvir
Certezas e esperanças pra trocar
Por dores e tristezas que bem sei
Um dia ainda vão findar
Um dia que vem vindo
E que eu vivo pra cantar
Na avenida girando
Estandarte na mão pra anunciar



4

Olha que vida
Tão linda
Tão linda
Perdida
Perdida
Tão linda
Perdida

Seu discurso implícito, à primeira vista, permitia entrever o papel reservado, em amplas parcelas da esquerda, ao partido, aos intelectuais, aos artistas em geral e a todos quantos se imbuíssem da missão de introduzir (literalmente, numa operação de fora para dentro) a consciência política nas massas. Faróis do povo, caberia a eles a indeclinável tarefa – movida por uma ambição de fundo autoritário e iluminista – de arrancar o povo das trevas da ignorância política. Nesse processo, em que, por exemplo, na visão do jovem Lukács, o partido (comunista) era encarado como a “forma organizacional” da “consciência de classe do proletariado”² os pregoeiros da bem-aventuranças do futuro não tinham dúvidas em relação ao caminho a seguir. Seu cântico de esperança era, isso sim, recheado de certezas para oferecer ante o dia da redenção que vislumbravam. E por aí ia essa marcha-rancho que, diga-se de passagem, foi interpretada por Geraldo Vandré e Tuca à base de um vocal tipicamente bossa-novista³, o mesmo acontecendo com o violão percussivo e harmônico que os acompanhou, o que evidencia, em certos casos, as conexões sonoras existentes entre a Bossa Nova e a “canção de protesto”.

Vale a pena acrescentar ainda – sem mergulhar aqui no universo de outras composições que entravam em linha de sintonia com “Porta-estandarte” – que a mensagem desta canção se afinava, no fundo, pelo mesmo diapasão de “Caminhando”, que punha à mostra outras certezas a serem ofertadas, generosamente, às consciências “intransitivas” ou “em trânsito”⁴, a despeito de se viver numa conjuntura política em que, pelo menos naquele momento, as flores haviam sido esmagadas pelos canhões da ditadura militar:

[...] Os amores na mente
As flores no chão

² A propósito, suas ideias são desenvolvidas em LUKÁCS, 1975, particularmente no ensaio “A consciência de classe”.

³ São audíveis aí os pontos de contato entre a *performance* vocal de Tuca e de Nara Leão. Ela, por sinal, terá participação especial (violão e cravo) no LP *Dez anos depois*, de Nara, datado de 1971.

⁴ Expressões usadas pelo educador Paulo Freire, que se batia pela passagem do estado de “intransitividade” da consciência para a “transitividade crítica”, com a ressalva de que o movia o projeto de ir ao encontro de “soluções dadas sempre *com o* povo, nunca apenas para ele ou sobre ele” (FREIRE, 1971: 59-64; cit. da p. 57, grifos de PF).



5

A certeza na frente
A história na mão
Caminhando e cantando
E seguindo a canção
Aprendendo e ensinando uma nova lição

Vem, vamos embora
Que esperar que não é saber
Quem sabe faz a hora
Não espera acontecer

Rebobinando o tempo, deixemos a década de 1960 para trás e saltemos em direção aos anos 1970. Uma Tuca repaginada, sob diversos aspectos, surgirá diante dos nossos olhos. Instalada na Europa, ela, em 1971, já assinara, além de arranjos, nada menos do que 10 das 12 canções (a começar da faixa-título) do LP *La question*, da então célebre cantora francesa Françoise Hardy. Em 1974, Tuca adentrou no mítico Chateau D'Erouville, de Paris, para gravar o álbum *Drácula, I love you*, escorado em arranjos dela, de François Cahen e de Christian Chevallier e lançado no Brasil pela Som Livre. A primeira faixa do disco, “Girl” (de Tuca e de Prioli) dizia a que vinha a outra Tuca que dava a cara a tapa. Soava como um convite a uma relação homossexual que partia de uma mulher reconhecidamente lésbica⁵:

Girl, pega a sua roupa de pirata azul
E venha ficar comigo
Porque hoje nós vamos partir pra outra
Não tenha medo
Você não vai se machucar
Vamos achar um bosque no fundo
E dele entrar no mundo
Quando conhecer
Você vai entrar dentro do futuro
Não tenha medo
Você não vai se machucar

Drácula, I love you desafinava, sob diferentes prismas, o coro das convenções musicais mais em voga no mercado fonográfico. Incorporava, como se ouve em “Girl”, toques de experimentalismo e psicodelismo. Na conjugação de cordas e metais, a primeira impressão é de que ressoavam elementos de matrizes sonoras que poderiam ser remetidas, entre outros, à usina criativa do maestro tropicalista Rogério Duprat. E de um desvio a outro do *mainstream*

⁵ É sabido, por exemplo, que, em sua autobiografia, Françoise Hardy, amiga de Tuca (ambas, aliás, *just good friends...*), relata a paixão fulminante, não correspondida, que se apossou da cantora brasileira pela atriz italiana Lea Massari. Informação disponível em <francoise-hardy.blogspot.com.br/2012/06/la-question-1071.1->>. Acesso em 8 dez. 2015.



6

musical, a sensação de desafinação comportamental e/ou de comportamento sexual “desviante” ou “desviado” se corporificava.

Transpunha-se, assim, o fosso que aparta a macropolítica das pulsões micropolíticas do desejo. Cantava-se o direito ao prazer homossexual, num tempo em que, para lançar mão da linguagem de Félix GUATTARI (1986), abria-se caminho para a valorização das “revoluções moleculares”⁶, que não necessariamente se opõem, antes complementam, às revoluções por ele designadas como “molares”, de caráter mais amplo. E, em meio a essas pulsações políticas, afirmava-se o “devir homossexual”, que, no entender desse autor, não se resumem única e exclusivamente à sua dimensão genital.⁷

Mas, nesse mapeamento sumário do percurso de Tuca, as comparações entre sua *persona* artística das décadas de 1960 e de 1970 não devem estancar aí. Elas não se restringiram ao campo das letras e das músicas que embalaram as canções gravadas por Tuca. As palavras, em seus discos, tornaram-se cúmplices das imagens. Estas, ao assumirem a função de dispositivos discursivos nus de palavras⁸, também falaram em alto e bom som sobre as mudanças processadas na sua carreira. Para atestá-lo, basta confrontar, agora por um outro ângulo, os dois discos anteriormente mencionados.

No compacto simples *Porta-estandarte*, Tuca figura ao lado de Vandré: nele se reproduzem, com um corte entre eles, fotos dos dois artistas tiradas por Luiz Carlos Autuori, as mesmas, tanto na capa de fundo vermelho quanto na contracapa de fundo branco. Tuca é quem chama mais a atenção, boca aberta, como quem sugere uma participante de uma passeata ou coisa que o valha a emitir um protesto ou uma palavra de ordem. Seja como for, ela, aparentemente, solta a voz, compondo uma imagem colada a manifestações coletivas típicas das pessoas politicamente “engajadas” nos anos 1960. Já a Tuca de 1974, a da capa do LP *Drácula, I love you*, clicada pela fotógrafa Marisa Alvarez Lima, é flagrada de modo a insinuar, delicadamente, sua sensualidade. Captada do ombro desnudo à cabeça, nessa fotografia emergem, com toda força, seus estonteantes olhos esverdeados. E o que dizer da

⁶ Nesse sentido, compreende-se a formulação de Guy HOCQUENGHEM (1980: 40) – militante da Frente Homossexual de Ação Revolucionária (FHAR), fundada em 1971, na França –, segundo o qual “o buraco de nosso cu é revolucionário”.

⁷ Nos anos 1970, FOUCAULT (1979), ao analisar o par aparentemente antitético repressão/estímulo sexual, discorreu sobre a genitalização do prazer ou o império do “sexo rei” (id.: 229-242) como algo até certo ponto empobrecedor de experiências prazerosas de mais largo alcance.

⁸ Parto do entendimento de que as imagens constituem textos visuais (PARANHOS, LEHMKUHL e PARANHOS, 2010).



7

contrapaca desse álbum? Como um motor de combustão de visualidades “desviantes”, colocada na rota do erotismo que começava a invadir a cena musical da década de 1970, Tuca, aí, sem maiores travas comportamentais, parece estar, no mínimo, à beira de um orgasmo. Nessa travessia, ela mudara da água para o vinho, sem deixar de se afirmar, de uma ou de outra maneira, qualquer que fosse a sua intenção, como sujeito político ligado a determinadas lutas do seu tempo.

2. Águas de outros potes

O direito à liberdade dos usos do próprio corpo e de expressão visual ocupou, pelo menos desde a década de 1960, a agenda de debates políticos, no sentido lato da expressão. Em tempos de feminismos, contracultura e androginia, dilatava-se o espaço para o tratamentos de temas considerados tabus. Nos anos 1970, como enfatizei em outro texto (PARANHOS, 2015), a celebração do erotismo – numa proporção jamais vista na história da música popular brasileira – imprimiu, aqui e ali, uma nova gramática visual às capas de discos. No Brasil, isso pôde ser visualizado seja nos produtos fonográficos de maior consagração simbólica, no campo da hierarquia do gosto, como os vinculados à MPB⁹, seja naqueles tidos e havidos como cafonas ou bregas, de maior ressonância junto ao público de extração mais popular.

Paralelamente, no cenário internacional, um sucesso estrondoso trazia aos nossos ouvidos sons provocadores, pontuados por sussurros, suspiros e gemidos, como em “Je t’aime... moi non plus”, que em 1969 transportava para o estúdio de gravação o ato sexual simulado pelos intérpretes, o casal Serge Gainsbourg (seu compositor) e Jane Birkin. Para o horror de muita gente, de muitas instituições e de certos regimes políticos, expandiam-se, de forma intolerável, os limites do permitido. Nessa explosão de sensualidade, o orgasmo era sonorizado e, na letra da canção, desde o seu título, verbalizavam-se as ondas de prazer que eletrizavam os corpos, porém, ao mesmo tempo, no caso do personagem masculino, enunciava-se a disjunção entre prazer e amor.

⁹ As capas de discos como textos visuais foram objeto de estudo de vários pesquisadores, como Herom VARGAS (2013), que, ao cruzar música popular e experimentalismo visual, chega a aludir quatro exemplos de LPs dos baianos Gal Costa, Caetano Veloso e Tom Zé, aos quais não faltam traços marcantes de erotismo.

Nestes trópicos, como quem se desprende do jugo da tradição – se pensarmos no modo como historicamente o amor era cantado na música popular brasileira – despontaram, na década de 1970, muitas canções em que o corpo e a sexualidade ascenderam ao primeiro plano. Mulheres que ousavam confessar-se como sujeitos desejantes emergiram, por exemplo, em composições como “Medo de amar nº 2”, (de Sueli Costa e Tite de Lemos), o que não as impedia de, simultaneamente, revelar-se como pessoas atravessadas por hesitações e dúvidas sobre os seus sentimentos e sensações:

Você me deixa um pouco tonta
Assim meio maluca
Quando me conta essas tolices e segredos
E me beija na testa
E me morde na boca
E me lambe na nuca
Você me deixa surda e cega
Você me desgoverna
Quando me pega assim
Nos flancos e nas pernas
Como fosse o meu dono
Ou então meu amigo
Ou senão meu escravo

E eu sinto o corpo mole
E eu quase que faleço
Quando você me bole e bole
E mexe e mexe
E me bate na cara
E me dobra os joelhos
E me vira a cabeça

[...]

Não, eu não sei se gosto ou se não gosto
De sentir o que eu sinto
E que me atormenta
E eu confesso que tremo desse sentimento
Que de repente chega
E que me ataca
E assim me faz perder-me [...]

Dúvida à parte, essa “tresloucada” relação retira o chão de sob os pés da personagem feminina, que, ao fim e ao cabo, se dá e se doa ao prazer. Por outro lado, a paisagem sonora desse fonograma reverbera seu componente erótico. A canção, abolerada, introduz os ouvintes num clima noturno, sensual, que é acentuado pelas palavras sussurradas de Simone (sussurros de alcova?) no início da gravação, bem como por seu canto, como se, naquele exato momento, ela estivesse a vivenciar o engaste dos corpos.



9

Simone foi uma das referências sexuais (ou homossexuais) mais destacadas dos anos 1970 no *front* da MPB. Isso se evidenciou de várias maneiras, desde a sensualidade de sua voz, notadamente nos registros mais graves, em tom confidencial e cálido, até a exposição de seu corpo nu em capa de disco (no LP *Pedaços*), sem falar da atração que exercia acima de tudo sobre o público feminino em suas apresentações ao vivo. No seu repertório, um lugar especial é preenchido por “O que será” (de Chico Buarque), sintomaticamente uma canção composta para o filme *Dona Flor e seus dois maridos*, no qual afloram não só os desejos sexuais de Flor, como ela aparece dividida entre a segurança proporcionada por uma vida familiar rotineira e a entrega desmedida ao prazer na convivência com seu defunto companheiro, que teima em ressurgir em carne e osso, como quem espanta a morte. E ela canta, lascivamente:

E todos os meus nervos estão a rogar
E todos os meus órgãos estão a clamar
E uma aflição medonha me faz implorar
O que não tem vergonha, nem nunca terá
O que não tem governo, nem nunca terá
O que não tem juízo [...]

Não foram poucas as canções que enveredaram por caminhos raramente ou nunca dantes navegados na história da música popular brasileira. Várias delas já foram examinadas em trabalho anterior (PARANHOS, 2015). Em termos gerais, elas seguiam na contramão dos tradicionais ensinamentos religiosos, para não mencionar, aqui, o saber médico, que, com o poder do qual se investe, procurou igualmente, durante muito tempo, cercear e disciplinarizar os usos do corpo. Afinal, a mulher que se deixasse sucumbir ante os prazeres da carne era, tanto num caso como no outro, equiparada à “mulher pública”, estigma que acompanhou até aquelas que fossem casadas e transbordassem as regras de recato e pudor que deveriam balizar seu comportamento no interior da economia sexual doméstica.

Nesse passo, Fátima Guedes, por exemplo, admitia, em “Condenados”, canção gravada primeiramente por Simone: “Ah, meu amor/ Estamos mais safados/ Hoje tiramos mais proveito do prazer”. E Chico Buarque, que, como ninguém, pisou nesse terreno movediço, como em tantos outros, com a firmeza de quem conhece o caminho das pedras, narrou, uma vez mais, amores interditados de duas mulheres num canto de proibições e de liberdade de fina elaboração poética:

Amaram o amor urgente
As bocas salgadas pela maresia
As costas lanhadas pela tempestade
Naquela cidade distante do mar

Amaram o amor serenado
Das noturnas praias
Levantavam as saias
E se enluaravam de felicidade
Naquela cidade que não tem luar

Amavam o amor proibido
Pois hoje é sabido
– Tomo mundo conta
Que uma andava tonta
Grávida de lua
E outra andava nua
Ávida de mar
[...]

Bibliografia

- FOUCAULT, Michel. 1979. *Microfísica do poder*. Rio de Janeiro: Graal.
- FREIRE, Paulo. 1971. *Educação como prática da liberdade*. 3. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra.
- GUATTARI, Félix e Rolnik, Suely. 1986. *Micropolítica: cartografias do desejo*. Petrópolis: Vozes.
- HOCQUENGHEM, Guy. 1980. *A contestação homossexual*. Trad.: Carlos Eugênio Marcondes de Moura. São Paulo: Brasiliense.
- LUKÁCS, Georg. 1975. *Historia y consciencia de clase*. Barcelona, Grijalbo.
- PARANHOS, Adalberto. 2015. “Mulher, políticas do corpo e sexualidade na música popular (Brasil, 1970-1980). *Anais eletrônicos do XVIII Simpósio Nacional de História*. Disponível em <http://www.snh2015.anpuh.org/resources/anais/39/1434330373_ARQUIVO_Anpuh-Floripa-2015-texto.pdf>.
- PARANHOS, Kátia Rodrigues; LEHMKUHL, Luciene e PARANHOS, Adalberto (orgs.). 2010. *História e imagens: textos visuais e práticas de leituras*. Campinas: Mercado de Letras/Fapemig.



11

VARGAS, Herom. 2013. “Capas de disco da gravadora Continental nos anos 1970: música popular e experimentalismo visual”. *Revista Famecos: mídia, cultura e tecnologia*, nº 2, v. 20, p. 1-27.

Discografia

“Condenados” (Fátima Guedes), Simone. LP *Pedaços*, EMI-Odeon, 1979.

Françoise Hardy. LP *La question*, Som Livre, 1972.

“Girl” (Tuca e Prioli), Tuca. LP *Drácula, I love you*, Som Livre, 1974.

“Je t’aime... moi non plus” (Serge Gainsbourg), Jane Birkin e Serge Gainsbourg. Compacto simples, Phonogram, 1969.

“Mar e lua” (Chico Buarque), Chico Buarque. LP *Vida*, Philips, 1980.

“Medo de amar nº 2” (Sueli Costa e Tite de Lemos), Simone. LP *Cigarra*, EMI-Odeon, 1978.

Nara Leão. LP *Dez anos depois*, Polydor, 1971.

“O cavaleiro” (Tuca e Geraldo Vandré), Tuca. Compacto simples, Chantecler, 1966.

“O que será” (Chico Buarque), Simone. LP *Face a face*, EMI, 1977.

“Porta-estandarte” (Geraldo Vandré e Fernando Lona), Geraldo Vandré e Tuca. Compacto simples *Porta-estandarte*, Chantecler, 1966.

“Pra não dizer que não falei de flores (Caminhando)” (Geraldo Vandré), Geraldo Vandré. Compacto simples, Som Maior, 1968.

Simone. LP *Pedaços*, EMI-Odeon, 1979.