



CHICO E CAETANO CANTAM "BÁRBARA": MARCO NA CANÇÃO DE EU LÍRICO FEMININO

ARTIGO ORIGINAL

SIMÕES, André de Freitas¹

SIMÕES, André de Freitas. **Chico e Caetano cantam "BÁRBARA": marco na canção de eu lírico feminino.** Revista Científica Multidisciplinar Núcleo do Conhecimento. Ano. 06, Ed. 08, Vol. 03, pp. 52-68. Agosto 2021. ISSN: 2448-0959, Link de acesso: <https://www.nucleodoconhecimento.com.br/comunicacao/eu-lirico-feminino>, DOI: 10.32749/nucleodoconhecimento.com.br/comunicacao/eu-lirico-feminino

RESUMO

O presente artigo tem por finalidade analisar um momento de transformação na produção de canções de eu lírico feminino no Brasil, no qual a paisagem sociocultural do período do regime militar de 1964 opera papel fundamental. Para servir como exemplo sintomático das mudanças qualitativas e quantitativas das canções de eu lírico feminino na época, analisou-se a canção "Bárbara", de Chico Buarque e Ruy Guerra, particularmente na versão interpretada por Chico Buarque e Caetano Veloso no álbum "Caetano e Chico Juntos e Ao Vivo" (1972). Defende-se que, para a análise satisfatória de uma canção popular, não podem, em primeiro lugar, ser levados em conta os aspectos musicais e líricos de maneira separada, mas não apenas isso: também se faz imprescindível deter-se sobre os aspectos interpretativos e históricos, entre outros, que permeiam o registro de um fonograma. "Bárbara" é uma canção composta como dueto entre duas mulheres amantes, sendo sua temática por si só provocativa, com representação de personagens femininas distante do modelo "penelopeano" então largamente em vigor no Brasil; quando se

¹ Mestre em Estudos Literários pela UEL, graduado em Comunicação Social com habilitação em Jornalismo pela mesma instituição. Doutorando em Comunicação e Semiótica pela PUC-SP.



soma a isso o fato de que a canção foi, nessa gravação em análise, interpretada por dois homens, alarga-se o teor de afronta da canção — e foi aí inaugurada uma abertura para que passasse a ser fato corriqueiro intérpretes masculinos cantando canções no eu lírico feminino. Num momento em que a crítica direta ao governo vigente estava vetada por forte ação da censura, a contestação via comportamental assume grande valor, e a figuração de mulheres, em canções de eu lírico feminino, distantes do tradicional papel passivo que lhes era majoritariamente reservado, passou a ser procedimento usual na canção brasileira do período como forma de empunhar uma bandeira de liberdade.

Palavras-chave: canção popular, música brasileira, eu lírico feminino, Chico Buarque, Caetano Veloso.

INTRODUÇÃO

Corria o ano de 1967, e o jovem Chico Buarque (ainda assinando aristocraticamente “Chico Buarque de Hollanda”, do alto de seus 23 anos) lançava seu segundo álbum. Entre as doze canções do LP, estava sua “Com Açúcar, Com Afeto”, já lançada alguns meses antes por Nara Leão. A canção fora feita de encomenda para a cantora, que lhe havia pedido “uma canção que fala que a mulher sofre, a mulher espera o marido”[2]: em suma, uma canção de eu lírico feminino que segue o modelo “penelopeano”. Provavelmente satisfeito com sua composição, Chico diz no encarte do álbum que insistiu em incluir “Com Açúcar, Com Afeto”, embora não pudesse cantá-la, “por motivos óbvios”. O compositor segue afirmado que o “problema foi solucionado com rara felicidade pela voz tristonha e afinadíssima de Jane”. Se a “solução” do “problema óbvio” se conseguiu ao emprestar espaço em seu álbum para que uma mulher interpretasse a faixa, deduz-se que o artista não achava possível que um homem cantasse uma letra de eu lírico feminino.

Não muito tempo depois, porém, em 1972, o público pôde perceber que Chico Buarque havia mudado de ideia: o álbum “Caetano e Chico Juntos e Ao Vivo”,



parceria de Chico com Caetano Veloso, trazia quatro canções de eu lírico feminino, interpretadas pelos próprios dois "cantautores", homens, que dividiam o álbum. O que pode ter acontecido, em apenas cinco anos, para mudar as referências de possível e impossível do jovem artista?

Sente-se que a resposta gira em torno da paisagem sociocultural daqueles anos, em suas nuances e desenvolvimento. Este artigo tenta desenvolver essa hipótese, estabelecendo o álbum "Caetano e Chico Juntos e Ao Vivo" como um marco, em que a interpretação da canção "Bárbara" (Chico Buarque/Ruy Guerra) num dueto entre Chico e Caetano é a experiência mais radical.

DESENVOLVIMENTO

A produção musical do Brasil no período chamado de Época de Ouro (1929-1945), que se desenvolveu com riqueza e distinção em vários aspectos, no que diz respeito à produção de canções com eu lírico feminino é quantitativamente inferior e qualitativamente mais conservadora em relação ao cancioneiro americano da mesma época. Relaciona-se essa conclusão ao fato de que, nos Estados Unidos, a produção musical para cinema e teatro teve peso muito maior, em comparação com o cenário brasileiro (SIMÕES, 2016). Assim, os letristas, homens em praticamente todos os casos, forçosamente deveriam escrever para personagens femininas. Ademais, deve considerar-se a sofisticação das peças da Broadway, frequentadas por um público com educação formal superior à média, e mais propenso a entrar em contato com novidades em relação aos costumes sexuais (DAVIS, 1984).

Se a presença de determinado traço da paisagem cultural, o cancioneiro de contexto "dramático" (termo aqui entendido como alusão ao fato de que os meios cinematográfico e teatral eram então base primária para o repertório das canções de difusão massiva no país), afetou positivamente a riqueza das canções de eu lírico feminino dos Estados Unidos no período anterior ao *rock and roll*, pode constatar-se momento posterior análogo no Brasil, quando as características do cotidiano



nacional favoreceram traços muito originais na produção de canções de eu lírico feminino: há discrepância significativa, em aspectos quantitativos e qualitativos, entre as canções de eu lírico feminino compostas no Brasil anteriores à assinatura do AI-5, em 1968, e a produção posterior desse tipo de canção. A criação artístico-cultural do período militar no Brasil, fortemente ligada à resistência contra as arbitrariedades e o autoritarismo — e integrada a um contexto mundial de difusão de comportamentos libertários, contracultura, movimento hippie, revolução sexual etc. —, favoreceu uma representação de figura feminina muito menos passiva, em comparação com o modelo anteriormente vigente.

O campo artístico-cultural do período do regime militar foi protagonizado pela esquerda, sendo esse campo “um lugar da resistência e da afirmação de valores antiautoritários”, em que passou a estar presente no meio artístico da época a proposta de “chocar a burguesia”, agredindo seus valores e criticando radicalmente também aspectos comportamentais e políticos, a um só tempo (NAPOLITANO, 2014). Num contexto em que a forte atuação da censura, no período posterior ao AI-5, tornou dificílimas as críticas mais diretas ao governo vigente, o confronto por esse tipo de choque estético se tornou possibilidade de postura crítica alternativa. Percebe-se tipicamente nas canções de eu lírico feminino do período a captação e a tradução das “expectativas da sociedade, suas expressões coletivas e individuais, expondo sentimentos reprimidos, a esperança e os anseios por dignidade e pelo estado de direito que estavam por vir e tardaram a chegar” (NICODEMO, 2018).

Se não se podia contestar de maneira direta o regime político vigente, colocar, em letra de canção, a mulher numa posição de autonomia inusitada funcionava como ataque geral aos poderes estabelecidos, dentro do espírito libertário da época. As fugas ao modelo básico de canção de eu lírico feminino vigente no Brasil — até então, salvo raras exceções, variações do retrato da mulher que espera seu homem em resignado sofrimento — começam a se verificar de maneira constante justamente no período em que recrudesceram as arbitrariedades do regime militar. A expressão feminina em tons fora do padrão passivo — manifestando, entre outros



sentimentos, rebeldia, autonomia social e desejos sexuais — revelou-se uma forma de driblar a censura e desafiar o *status quo*. Posturas provocativas, ainda que dissociadas da crítica direta ao governo, eram carregadas de simbolismo político.

Estamos de acordo com Néstor García Canclini quando ele escreve que

el desarrollo no es sólo una cuestión referida a patrones y niveles materiales, sino también al significado del trabajo y la recreación, en las canciones y las imágenes, en el consumo, la educación y la vida diaria. Luego, para estudiar el desarrollo y su crisis hay que tomar en cuenta tanto lo que declaran las encuestas y las cifras, como el abierto misterio del arte: esos textos que dicen lo que significa la residencia en la tierra, la mala hora, los pasos perdidos (CANCLINI, 1987, pp. 22-23).

E se a arte diz tanto sobre nossa existência, a canção popular, especialmente no Brasil,

ocupa um lugar muito especial da produção cultural. Em seus diversos matizes, ela tem sido termômetro, caleidoscópio e espelho não só das mudanças sociais, mas sobretudo das nossas sociabilidades e sensibilidades coletivas mais profundas (NAPOLITANO, 2002, p. 77).

A coletânea de ensaios de Augusto de Campos "O balanço da bossa", publicada originalmente em 1968, foi pioneira ao tratar a canção popular brasileira como um objeto complexo o suficiente para merecer a atenção da intelectualidade estabelecida e entrar no mundo restrito dos temas da "alta cultura".

Tomando emprestada a tipologia de Ezra Pound, Campos identifica Chico Buarque como um "mestre", enquanto Caetano Veloso seria um "inventor". No senso comum, ser chamado de "mestre" está longe de ser depreciativo, mas fica claro no livro um tom de cobrança para que Chico insira em suas canções mais "informação" e menos "redundância". Para usar vocabulário menos intelectualizado, próprio da época, o compositor de "A Banda" passou a ser visto como "quadrado" por alguns personagens com voz no debate público, principalmente quando em comparação com artistas ligados ao tropicalismo. A esse tipo de pecha que lhe estava sendo atrelada, Chico respondeu com um artigo no jornal "Última Hora", publicado em



dezembro de 1968, com o significativo título “Nem toda loucura é genial, nem toda lucidez é velha”.

Podem ser feitas ressalvas ao tom polarizador de Campos, alimentando rivalidade entre Chico e Caetano — rivalidade esta forjada externamente, com os próprios trocando algumas farpas, mas sempre manifestando mútua admiração. No entanto, deve admitir-se que, com as limitações que toda classificação traz, a associação de Chico à maestria, enquanto Caetano se liga mais à invenção, permanece até hoje entre o público.

Quando lançado o álbum "Caetano e Chico Juntos e Ao Vivo", porém, o próprio Augusto de Campos admitiria, em artigo incluído em versões posteriores de "O balanço da bossa" (embora atribua as mudanças à "mão de Caetano Veloso"), que ali estava um registro no qual Chico, sem perder as características de mestre, deixava-se embeber de invenção.

É verdade que Chico Buarque já havia assimilado algo da estética tropicalista quando, em 1971, chamou Rogério Duprat (arranjador de muitas obras ligadas ao tropicalismo, inclusive o álbum manifesto "Tropicália ou Panis et Circensis", de 1968) para escrever o arranjo da canção “Construção”, que se tornaria um clássico do compositor. Mas o retorno de Caetano Veloso do exílio londrino, no ano seguinte, propiciaria a ocasião propícia, ou o pretexto ideal, para a união de forças dos dois — ainda jovens, e já medalhões — nomes da canção brasileira. Era o momento certo para a desfazer a impressão artificial de que se tratavam de antípodas, quando havia alvos bem mais adequados para se antagonizar.

Reuniram-se então os dois na Bahia, em Salvador, para espetáculo no teatro Castro Alves: ambos se apresentariam ora sozinhos (cantando tanto canções próprias quanto um do outro) ora formando duo. Os grandes sucessos comerciais do álbum que a apresentação gerou foram as canções “Partido Alto”, de Chico Buarque (desconstruída por Caetano, que a verteu num agressivo samba-blues lento), e a



junção numa só faixa de “Você Não Entende Nada” (de Caetano) e “Cotidiano” (de Chico), interpretada pelos dois juntos.

Mas o grande diferencial do disco, o que lhe traria um traço de pioneirismo, é o número expressivo de canções de eu lírico feminino que apresenta, interpretadas pelos próprios compositores — homens. Além do arrojo performático, o próprio conteúdo das letras femininas destoava do convencional: estão no álbum “Ana de Amsterdam”, outra parceria de Chico e Ruy Guerra para a peça “Calabar”, na qual uma prostituta conta suas desventuras; “Atrás da Porta”, parceria de Chico com Francis Hime, na qual uma mulher vingativa “dá” para maldizer seu lar; também “Esse Cara” (de Caetano), tema liricamente mais convencional, apresentando uma variação da mulher penelopeana, mas em que a interpretação masculina de uma canção feminina dá à canção contornos de agressão estética e desafio comportamental — a representação de uma mulher totalmente passiva, naquele contexto, sugeria antes uma denúncia de mazela social do que um simples lamento resignado da condição feminina.

Por sua performance, contudo, a mais impactante das canções femininas do álbum é mesmo “Bárbara”, elaborada como um dueto em que duas mulheres se declaram amorosamente (com requintes eróticos) uma para a outra. No show vertido em álbum, coube a Chico e Caetano interpretarem cada uma das duas personagens femininas da canção.

Na tradição da música erudita europeia, uma composição se escreve integralmente num sistema de notação em pentagrama. De maneira geral, o intérprete será tanto melhor quanto conseguir exprimir com fidelidade as intenções do autor da obra musical.

Na canção popular, é comum que os compositores não dominem o registro escrito do que compõem. Mesmo para fins de registro, quando algum profissional se presta a transcrever em pentagrama a composição do autor, só é grafada a melodia vocal da canção e, algumas vezes, blocos de acordes que servem como um guia

RC: 93840

Disponível em: <https://www.nucleodoconhecimento.com.br/comunicacao/eu-lirico-feminino>



harmônico, mas podem muito bem serem alterados em distintas versões para um mesmo tema.

O preenchimento instrumental é chamado de “arranjo”, e pode variar enormemente de acordo com as interpretações. Uma mesma canção que já recebeu muitos arranjos diferentes costuma ser chamada pelo termo inglês *standard*. Ainda em contraposição à tradição da música erudita, o intérprete de canção popular tem plena liberdade para fazer transposições tonais em relação ao registro original da música, e para escolher andamento e marcas de dinâmica que ache adequados. Alguns intérpretes mais ousados — no Brasil, é impossível não lembrar de João Gilberto — chegam a operar mudanças melódicas e rítmicas, com deslocamento de compassos.

Levando em conta essas características, fica evidente que é empobrecedor restringir a análise de uma canção popular à interação dos elementos “música” e “letra”. Pior ainda é quando se isola um desses elementos para fazer juízos sobre o valor de uma canção — procedimento usado corriqueiramente, com má-fé, quando se quer diminuir o valor de determinado compositor. E aí hão de se aguentar construções como “se Chico Buarque é músico, o que era Beethoven?”, “se as letras de Caetano são excelentes, como chamaremos os versos de Camões?”. Estupidez que ignora a canção popular como gênero autônomo e muito bem estabelecido, já tendo gerado um cânones nas Américas.

E para a compreensão razoável do valor artístico de uma canção popular, devem ser levados em conta, conjuntamente, música, letra, arranjo, interpretação, performance — apenas para citar os traços constituintes mais óbvios de um gênero que “entre nós, brasileiros”,

ocupa um lugar muito especial da produção cultural. Em seus diversos matizes, ela tem sido termômetro, caleidoscópio e espelho não só das mudanças sociais, mas sobretudo das nossas sociabilidades e sensibilidades coletivas mais profundas (NAPOLITANO, 2002, p.77).



Desvalorizar um cancionista usando o expediente de compará-lo a um poeta consagrado ou a um músico de salas de concerto equivale a menosprezar Charles Chaplin porque ele não era um fotógrafo que se comparasse com Henri Cartier-Bresson. Simplesmente não faz sentido.

Duas das quatro canções de eu lírico feminino que aparecem em "Caetano e Chico Juntos e Ao Vivo" ("Bárbara" e "Ana de Amsterdam") eram parte integrante da trilha sonora da peça "Calabar", de Chico Buarque e Ruy Guerra, cuja estreia estava programada para o ano seguinte, 1973. A censura do regime militar, porém, resolveu mudar de posição e proibir a peça quando todo o investimento de produção já havia sido feito: "Calabar" só estrearia em 1980.

Foi permitido a Chico Buarque o consolo de, ainda em 1973, gravar um álbum com a trilha sonora da peça, ainda que o título "Calabar" também estivesse proibido — assim como as letras de "Ana de Amsterdam" (mesmo que já tivesse sido gravada ao vivo no ano anterior) e "Vence na Vida Quem Diz Sim", que apareceram em versões instrumentais; também foram censuradas determinadas passagens das letras de várias canções, sendo substituídas na gravação por versos menos ofensivos à moral e aos bons costumes, ou simplesmente suprimidas, gerando um corte abrupto na interpretação e um silêncio significativo. No álbum que acabou se chamando "Chico Canta", havia outras quatro canções de eu lírico feminino, além de "Bárbara" e "Ana de Amsterdam": "Cala a Boca, Bárbara", "Tatuagem", "Não Existe Pecado ao Sul do Equador" e "Tira as Mão de Mim".

Confirma-se, com "Calabar", o potencial que o teatro musical traz à expressão cancionista em eu lírico feminino. O próprio Chico reconhece que o fato de escrever recorrentemente expressando a voz de mulheres está relacionado à sua produção teatral, como disse em entrevista à Rádio Jornal do Brasil, reproduzida no segundo volume do livro "A Canção no Tempo" (SEVERIANO E MELLO, 2015b, p.250):

Fiz muitas músicas de encomenda para teatro. Nesses casos, mais do que os personagens, eu procuro saber quem é o ator ou a atriz que vai interpretá-las.



Então, em minha cabeça, eu misturo a figura da atriz com a da cantora que gostaria que cantasse aquela música. Daí saíram canções como "Folhetim", que tem a cara da Gal.

Com seu número significativo de canções femininas, sendo ainda as letras dessas canções sexualmente muito sugestivas, é fácil apontar a peça "Calabar", ainda que tenha estreado tardeamente, como um marco na produção de canções de eu lírico feminino no Brasil: um momento em que se mostrou que a representação da mulher em primeira pessoa no cancioneiro nacional poderia ir muito além da tradicional figura do ser que espera. De fato, por várias e distintas razões — a qualidade de suas canções femininas, o valor intrínseco de seu texto, o fato de ser uma obra de arte modelar para o entendimento do país de então, a transformação da peça em um símbolo das arbitrariedades da censura do regime militar etc. , *Calabar* é constantemente relembrada em montagens profissionais ou amadoras; o livro com seu texto, adotado no programa de muitas escolas, já está na 36^a edição; suas canções continuam a ser regravadas e a integrar repertórios de cantores "da noite", sendo que pelo menos "Tatuagem" pode ser chamada de *standard*.

Por outro lado, o álbum "Caetano e Chico Juntos e Ao Vivo", embora tenha sido sucesso de vendas à época, não costuma ter sua devida importância histórica relembrada. Pela já mencionada importância que elementos como arranjo, interpretação e performance têm para a adequada apreciação da canção popular, o fato de o disco apresentar dois compositores (e intérpretes) masculinos já consagrados cantando suas próprias canções de eu lírico feminino (e especificamente canções com aquelas letras), sem qualquer alteração, era um dado inusitado, mesmo em nível internacional — e já identificamos que, no que diz respeito a canções de eu lírico feminino, a tradição do cancioneiro dos Estados Unidos era mais progressista do que a do cancioneiro brasileiro.

Tomemos como exemplo o *standard* "The Man I Love" (1924), dos irmãos Gershwin: Billie Holiday, Ella Fitzgerald, Sarah Vaughan, Etta James, Anita O'day, Dinah Shore, Peggy Lee... — difícil encontrar entre as maiores cantoras dos Estados Unidos



Unidos quem não a tenha gravado. Mas ao se buscar hoje, quase cem anos depois de composta a canção, por meio de uma plataforma musical virtual, interpretação vocal masculina para “The Man I Love”, a única que se acha é a de... Caetano Veloso, para seu álbum de canções em língua inglesa "A Foreign Sound" (2004). Michael Fechstein e Tony Bennett também gravaram o tema, mas com muitas alterações na letra e sob o título “The Girl I Love”.

Muitas vezes, não são necessárias modificações tão radicais, mas é comum que intérpretes homens cantem letras modificadas do assim chamado *Great American Songbook*, para que se adaptem ao que se espera do sexo masculino. As alterações quase invariavelmente empobrecem a construção original, por mudança significativa de métrica, quebra de rimário, perda de nuances na interpretação da letra e até sacrifício da coerência.

Entre tantos exemplos, podemos citar a canção “I Get a Kick Out of You” (1934), de Cole Porter, que na interpretação de Frank Sinatra (da década de 1950), cantando “Flying too high with some girl in the sky/Is my idea of nothing to do”, perde a virtuosística sequência de assonâncias do original feminino escrito por Porter: “Flying too high with some guy in the sky/Is my idea of nothing to do”. Ella Fitzgerald, por sua vez, ao interpretar a canção de eu lírico masculino “Oh, Lady Be Good!” (1924), dos irmãos Gershwin (também na década de 1950), troca o original “I must win some winsome miss/Can’t go on like this” por “I must win some handsome guy/Can’t go on like this”, com evidentes e grotescos prejuízos para a sonoridade. Ademais, se é um homem bonito aquilo de que o “eu” da canção está atrás, quem é essa *lady* a quem a mesma personagem pede bondade no refrão, e que função essa “dona” cumpre na letra? (De forma irônica, essas interpretações de Frank Sinatra e Ella Fitzgerald para “I Get a Kick Out of You” e “Oh, Lady Be Good!” são provavelmente as mais famosas dessas respectivas canções — e merecidamente, na opinião deste autor, por terem tantos outros méritos além das questões especificamente tratadas neste artigo.)



No Brasil, até "Caetano e Chico Juntos e Ao Vivo", o padrão era similar. Se mulheres interpretando letras de eu lírico masculino já consistiam feito raro — com Nara Leão sendo pioneira ao adotar a prática de maneira sistemática (CABRAL, 2006) —, para homens cantando canções de eu lírico feminino os precedentes são de difícil localização, senão inexistentes. A partir da gravação desse álbum, a prática se tornou corriqueira no Brasil; de maneira concatenada, a produção de canções de eu lírico feminino pôde florescer, favorecida pelo fato de já não ser necessário que a interpretação dessas canções se restringisse a mulheres.

Nesse panorama de mudanças entrelaçadas, dentro do “espírito do tempo”, as compositoras mulheres também puderam se afirmar. O livro "A Canção no Tempo", em dois volumes, de Zuza Homem de Mello e Jairo Severiano, é um compêndio em que são listadas 2.152 canções importantes brasileiras compostas entre 1901 e 1985. Como critério de inclusão, foram selecionadas canções que “obtiveram sucesso ao serem lançadas – não importando sua qualidade ou permanência – e as que não obtiveram sucesso imediato, mas que, em razão de sua qualidade, acabaram por merecer a consagração popular” (2015, p. 11).

Quando se tomam todas as canções listadas no livro entre os anos de 1901 e 1963, nove mulheres aparecem como compositoras; entre 1964 e 1985 — os anos do regime militar —, *A Canção no Tempo* lista 36 nomes femininos: é o quádruplo de compositoras em relação ao número verificado nos 63 anos anteriores, um período de tempo três vezes maior, portanto.

A decisão de interpretar as canções de eu lírico feminino em "Caetano e Chico Juntos e Ao Vivo" não foi distraída, casual ou ingênua. A esse respeito, diz muito a seguinte declaração de Caetano sobre o álbum[3]:

Este foi tudo rápido. A ideia foi de um cara, Roni, dono de uma loja de discos em Salvador, onde a Gal Costa trabalhava como vendedora. Ele arranjou tudo. Aí eu disse para o Chico que ele deveria cantar "Com Açúcar, Com Afeto", que era uma coisa de mulher e, comigo no palco, ele cantaria uma coisa de mulher. Ele disse que tinha uma melhor, uma história homossexual de duas mulheres, e cada um faria uma, "Bárbara".



A provocação sexual é elaborada conscientemente por Caetano e engrossada por Chico, ao apresentar ao colega músico, como “melhor”, uma canção então inédita para apresentação, de potencial mais escandaloso. Também não se pode desprezar o fato de Caetano ressaltar que, “comigo no palco”, Chico deveria cantar uma coisa de mulher. O compositor baiano domina perfeitamente a noção de que sua própria presença masculina — embora relacionada a “trejeitos afeminados”, ao passo que Chico exibe “postura masculina normal[4]” — no palco, enquanto Chico cantaria “coisa de mulher”, torna mais complexa a performance, ainda mais porque quem costumava se valer mais obviamente de elementos femininos em sua postura pública era ele próprio, não Chico.

Adriana Cavarero (2011) lembra que, nos primórdios da ópera, era vedado às mulheres figurarem em cena. Os personagens femininos eram interpretados por homens, que cantavam em falsete, ou pelos *castrati*, em “travestismo vocálico”. Embora Caetano se valha constantemente do registro falsete ao longo da carreira, no simbólico dueto feminino com Chico em “Bárbara” o registro se dá em timbre regular, sem precisar se aproximar da voz feminina para expressar a voz de uma mulher. O resultado contribui ainda mais para a riqueza da performance, numa apresentação “mestiça”, na definição de Amálio Pinheiro (2017):

Mestiçagem não é apenas cruzamento de raças, mas interação entre objetos, formas e imagens da cultura. A mestiçagem não opera por fusão, que apaga as diferenças, nem por mero reconhecimento das diversidades, que as mantêm isoladas. (...) adora os advérbios “também” e “ainda”; detesta as alternativas duais expressas pela conjunção “ou”. (...) A mestiçagem se forma e se expressa, portanto, aquém das lógicas binárias das identidades e das oposições (...) Não lhe é suficiente o hibridismo, pois que à mestiçagem não interessam apenas as proximidades e aglomerações quantitativas de fronteira, mas principalmente as inclusões e conexões assintáticas e pré-sintáticas, assemânticas ou plurissemânticas, através de todos os procedimentos de toda e qualquer linguagem, através de todos os desconhecidos procedimentos dos magmas e lavas anteriores às linguagens, que transformam o separado, seja distante ou próximo, em retículas, ourivesaria ou labirintos de alteridades em ação e reação.

O fator temporal também entra nessa gama de complexidade: retoma-se um antigo hábito operístico, homens cantando em eu lírico feminino — hábito este com razão



de ser de base conservadora —, para, numa repaginação mestiça, reapresentar-se esse hábito antigo de maneira inovadora e progressista.

Por privilegiar a articulação silábica de ressonância adequada em relação à pureza de dicção, negligenciar a prosódia tradicional e deslocar o ritmo estabelecido das palavras em melismas, a ópera apresenta dificuldades de entendimento textual mesmo para falantes da língua em que se apresenta o espetáculo em questão, conforme lembra Cavarero. Assim, a autora afirma que a ópera “tem a ver com o canto e com a exaltação do registro vocálico, em detrimento do semântico” (2011, p. 157), relacionando o princípio feminino ao vocálico, e o masculino, ao semântico. Para a autora, quando um homem de registro baixo canta, “visto que nele se exalta a profundidade da voz masculina, a valência feminina do vocálico é desafiada de modo direto”. O que se dirá então do desafio contido na performance de “Bárbara” que ouvimos em “Caetano e Chico Juntos e Ao Vivo”, na qual vozes de timbre masculino cantam vozes femininas que se exprimem semanticamente com uma agressividade sexual tipicamente relacionada ao masculino?

“Bárbara” é uma valsa, estilo relacionado fortemente com a burguesia europeia do século 19: uma dança que a alta sociedade julgava aceitável para seus salões. Na canção de Chico Buarque e Ruy Guerra (música de Chico, letra dos dois), a canção se apresenta em formato ABAB, sendo que a parte A se repete com a mesma letra, funcionando como refrão, enquanto há dois blocos de letra distintos para a parte B. Já se iniciando com seu refrão, portanto, a canção apresenta em sua construção lírica traços de “mestre” que coadunam com a marca de “bom gosto” relacionada às valsas:

Bárbara, Bárbara

Nunca é tarde, nunca é demais

Onde estou, onde estás

Meu amor, vem me buscar



O próprio nome “Bárbara” traz em si a célula rítmica da valsa: um tempo forte seguido de dois fracos correspondem a uma sílaba tônica seguida de duas átonas. Para evitar o efeito maçante da correspondência óbvia, no entanto, os compositores optam por prolongar a tônica “Bár” por dois tempos, de modo que “ba” recaia no último tempo fraco do compasso e “ra” inicia um novo compasso em tempo forte, transformando-se em sílaba tônica equivalente a “rá”. No entanto, o anúncio de “Bárbara” acompanhado do ritmo incessante de valsa faz com que o nome ecoe na cabeça do ouvinte ao longo de toda a canção como vocativo, em cada compasso. O desvio de prosódia da pronúncia “Bár-bará”, considerada um erro na versificação tradicional, funciona como recurso para contornar o fato de que as curvas melódicas do tema se dão de modo a exigir oxítonas em fins de frase, o que leva à tendência do abuso de termos no infinitivo. Chico e Ruy Guerra fogem do problema — só aparece o infinitivo na última palavra da parte A, “buscar” — justamente com deslocamentos de prosódia (“Bár-bará”), rimas internas (“buscar” rima com a tônica “Bár” de “Bárbara”, prolongada em dois tempos para reforçar a acentuação, e com a tônica “tar” de “tarde”), deslocamentos rítmicos (o segundo verso pode ser subdividido, no acompanhamento musical, como “Nunca é tar-/de Nunca é demais”, de modo a reforçar a sílaba tônica “tar” como elemento de rima com “buscar”) e uma série de assonâncias, gerando rimas improváveis que, mais uma vez, embora tecnicamente imperfeitas, exigem engenho e cuidado para promover correspondências sonoras pouco óbvias, que permitam à música fluir (“nunca é demais” com “onde estás”, “onde estou” com “meu amor”). O desmembramento de uma expressão clichê para a geração de novos sentidos (“tarde demais”), a troca de pontos de vista (“onde estou, onde estás”), e o apelo à ideia clássica de que, em se achando o amor, uma pessoa também pode se encontrar, contribuem para um virtuosismo lírico que, embora possa não ser captado em detalhes analíticos pelo ouvinte médio, certamente transmite a sensação aprazível da sofisticação burguesa, como é adequado a uma valsa.

A parte B começa com uma modulação harmônica de modo menor para modo maior, em uma linha melódica ascendente, o que reforça um sentimento musical de

RC: 93840

Disponível em: <https://www.nucleodoconhecimento.com.br/comunicacao/eu-lirico-feminino>



“sublime”. O conteúdo lírico, no entanto, é brutal, contrastando fortemente com a música que acompanha os versos:

O meu destino é caminhar assim
Desesperada e nua
Sabendo que no fim da noite serei tua

A essa altura, o ouvinte que chega à canção por meio do áudio registrado em disco, desconhecendo seu contexto dramático, tende a estar enlevado pelo clima da música, de modo que a alusão sexual, tão direta, dos versos pode até passar desapercebida, não revelando toda a carga de contraste entre música e letra que, em uma audição consciente, soa até como irônica. A parte B prossegue com nova modulação, para modo menor, correspondente aos versos:

Deixa eu te proteger do mal, dos medos e da chuva
Acumulando de prazeres teu leito de viúva

Agora se tem um efeito contrastante entre os próprios dois versos do bloco da canção. Há um sentido de galanteio romântico em “Deixa eu te proteger do mal, dos medos e da chuva”, em mais uma virtuosística gradação entre dois elementos abstratos e um concreto: a proteção prometida virá em relação a ameaças interiores e exteriores, ao grandioso e ao banal, ao que sensibiliza o corpo e ao que toca a alma. Mas tão magnífica proteção se dará, vejam só, de maneira bem mundana, “Acumulando de prazeres teu leito de viúva”.

Por aí, o ouvinte começa a desconfiar que a velha e repisada mensagem de que “encontrando seu amor, uma pessoa se acha” não é exatamente o tema lírico da canção, que está mais próximo a “É possível descobrir-se, corpo e alma, por meio do ato sexual furioso”.

A repetição do refrão para o ouvinte que já começa a sentir estranhamento revela novos sentidos. “Nunca é tarde” para o quê? “Nunca é demais” o quê? Se na



primeira audição do refrão, a resposta mais provável se afigura como algo relacionado ao elevado sentimento amoroso, na segunda passagem pelo bloco A, antecedida dos versos do primeiro bloco B, começa a parecer que se está falando mesmo de sexo. Ademais, se a canção começa com o vocativo “Bárbara”, seguido de conteúdo romântico, seria de se supor que quem se expressa é um personagem masculino; mas a imagem típica do homem não condiz com o pedido tão passivo de “vem me buscar”. Então há um homem atípicamente frágil na canção, dialogando com a personagem de Bárbara? Também pode ser o vocativo “Bárbara” emitido pela própria personagem, como a pensar em voz alta, referindo-se a si mesma, uma figura diferente daquela a quem se dirige o outro vocativo do refrão, “meu amor”? Ou seria a canção um diálogo sexual entre duas mulheres?

As dúvidas se dissipam com a repetição do bloco musical B, pareado com novos versos:

Vamos ceder enfim à tentação das nossas bocas cruas
E mergulhar no poço escuro de nós duas

A censura proibiu a gravação em disco da palavra “duas”, por revelar na canção um relacionamento homossexual feminino. Na gravação de "Caetano e Chico Juntos e Ao Vivo", o termo é abafado com a inserção de aplausos artificiais.

Seguem-se os versos:

Vamos viver agonizando uma paixão vadia
Maravilhosa e transbordante, feito uma hemorragia

A carga sexual da canção é coroada de maneira hiperbólica, com oximoros resvalando no mórbido. Propõe-se “viver agonizando” a “hemorragia maravilhosa” do sexo homossexual feminino.

Na última repetição do refrão da performance registrada no álbum "Caetano e Chico Juntos e Ao Vivo" — que, como já vimos, em tudo acentua a complexidade

RC: 93840

Disponível em: <https://www.nucleodoconhecimento.com.br/comunicacao/eu-lirico-feminino>



intrinsecamente presente na canção —, o canto vem em intensidade muito maior, com a dinâmica musical acompanhando a revelação de sentidos que a canção gradativamente leva ao ouvinte.

E o governo achou que poderia conter Bárbara lhe censurando uma palavra, “duas”.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Com este artigo, buscamos contribuir para o estudo do desenvolvimento da canção de eu lírico feminino no Brasil, assinalando como marco de quebra de paradigma as canções compostas no período posterior ao AI-5. No contexto de enfrentamento à ditadura, que colocava entraves de censura a canções mais obviamente contrárias ao governo, escrever canções de eu lírico feminino colocando a mulher em uma posição libertária e desafiadora se fez um caminho alternativo para provocar o *status quo* e traduzir anseios por mudanças mais amplas na estrutura social. Se no período anterior ao regime militar as personagens mulheres que apareciam se expressando em primeira pessoa nas canções eram tipicamente "penelopeanas" (mulheres que esperam), num contexto de enfrentamento à autoridade estabelecida o eu lírico feminino do nosso cantor passou a exibir mulheres menos passivas, sem pudores de expressar-se livremente, exibindo autonomia até então inaudita para assuntos tidos como tabu, como o sexo.

A canção "Bárbara", de Chico Buarque e Ruy Guerra, escrita para a peça "Calabar" — e o teatro, como vimos, é um meio que favorece a feitura de canções no eu lírico feminino — revela-se exemplar desse novo modelo para as letras com eu feminino; para além de sua própria estrutura composicional, mostra-se de especial relevo a provocante interpretação em dueto de Chico Buarque e Caetano Veloso — dois homens dando voz a duas personagens femininas lésbicas — no álbum "Caetano e Chico Juntos e Ao Vivo" (1973).

Homens cantando canções no eu lírico feminino constituíam raridade mesmo no cenário internacional. A partir desse álbum — que além da mais explosiva "Bárbara"

RC: 93840

Disponível em: <https://www.nucleodoconhecimento.com.br/comunicacao/eu-lirico-feminino>



continha outras três canções de eu lírico feminino interpretada pelos dois artistas homens —, o expediente tornou-se relativamente comum: no ano seguinte, o parceiro de Chico Buarque em "Atrás da Porta", Francis Hime, também gravou o tema em sua voz; em 1976, Rui Maurity lançou sua parceria com José Jorge "Nem Ouro Nem Prata", cantando os versos "Sou brasileira, faceira/Mestiça, mulata"; no mesmo ano, Milton Nascimento registrava o tema folclórico de eu lírico feminino "A Lua Girou"; em 1978, Martinho da Vila gravou, de sua parceria com Candeia, "O Amor Não é Brinquedo" — apenas para citar canções de grande repercussão nacional, entre tantas outras que poderiam ser mencionadas.

Buscamos também neste artigo chamar a atenção para esse aspecto pioneiro do álbum "Caetano e Chico Juntos e Ao Vivo", que, cremos, vem passando desapercebido pela academia e até mesmo pela crítica jornalística.

REFERÊNCIAS

CABRAL, Sérgio. **Nara Leão: uma biografia**. São Paulo: Lazuli, 2006.

CAMPOS, Augusto de. **Balanço da Bossa e outras bossas**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1993.

CANCLINI, Néstor García. Políticas Culturales y crisis del desarrollo: un balance latinoamericano. In: GARCÍA CANCLINI, Néstor (Org.). **Políticas culturales en América Latina**. México: Grijalbo, 1987.

CAVARERO, Adriana. **Vozes Plurais: Filosofia da Expressão Vocal**. Belo Horizonte: UFMG, 2011.

DAVIS, Sheila. **The craft of lyric writing**. Cincinnati: Writer's Digest Books, 1984.

NAPOLITANO, Marcos. **1964 – História do Regime Militar Brasileiro**. São Paulo: Contexto, 2014.



História e Música – História Cultural da Música Popular.

Belo Horizonte: Autêntica, 2002.

NICODEMO, Thaís Lima. **Meu caro amigo — a parceria de Francis Hime e Chico Buarque.** Artigo no prelo. 2018.

PINHEIRO, Amálio. A Condição Mestiça. In: **Pasquinagem**, V.10., p. 8-22, nov-2020.

SEVERIANO, Jairo; MELLO, Zuza Homem de. **A canção no tempo: 85 anos de músicas brasileiras (vol. 1: 1901-1957).** São Paulo: Editora 34, 2015.

A canção no tempo: 85 anos de músicas brasileiras (vol. 2: 1958-1985). São Paulo: Editora 34, 2015b.

SIMÕES, André. A canção de eu lírico feminino dos anos 1930 no Brasil e nos Estados Unidos: influência do contexto dramático como elemento motivador. In: **Revista Refletir**, V.2, N.2, p. 1-59, ago-dez.2016. Disponível em <http://institutomusicalrenatobon.com.br/revistarefletir/2016/12/24/v-2-n2-2016/>. Acesso em 17/05/2021

WILDER, Alec. **American Popular Song: The Great Innovators, 1900-1950.** New York: Oxford University Press, 1990.

APÊNDICE - REFERÊNCIA DE NOTA DE RODAPÉ

2. Conforme lemos em entrevista de Chico Buarque à Rádio Eldorado, em 27/09/1989, disponível em sua página oficial de Internet: www.chicobuarque.com.br
3. Depoimento colhido por Marcia Cezimbra, publicado no Jornal do Brasil em 16/05/91.



MULTIDISCIPLINARY SCIENTIFIC JOURNAL

NÚCLEO DO
CONHECIMENTO

REVISTA CIENTÍFICA MULTIDISCIPLINAR NÚCLEO DO CONHECIMENTO:

2448-0959 [HTTPS://WWW.NUCLEODOCONHECIMENTO.COM.BR](https://www.nucleodoconhecimento.com.br)

4. Termos retirados de relatório da Polícia Federal sobre a apresentação que gerou o álbum, conforme divulgado no jornal Tribuna da Bahia em 6/04/2015.

Enviado: Maio, 2021.

Aprovado: Agosto, 2021.

RC: 93840

Disponível em: <https://www.nucleodoconhecimento.com.br/comunicacao/eu-lirico-feminino>