

Contrapulso

Revista latinoamericana de
estudios en música popular

Música popular na contramão das políticas sexuais hegemônicas: Brasil, década de 1970

Popular music against the grain of hegemonic sexual policies: 70's Brazil

Adalberto Paranhos

Universidade Federal de Uberlândia, Brasil

akparanhos@uol.com.br

Recibido: 6/ 5/2019

Acceptado: 15/ 6/2019

Publicado: 30/ 8/2019

Resumo: Este artigo incursiona pelos caminhos da história da música popular brasileira na década de 1970, que assinalou a emergência, numa proporção jamais vista, de compositores/as, cantores/as e canções que tematizaram a problemática das mulheres, da sexualidade e da erotização das relações de gênero. Destacaram-se, então, outros enfoques, para além dos habituais, sobre questões que envolvem as relações afetivo-sexuais, a ponto de abarcarem também, num segundo plano, temas referentes ao universo gay e à androginia. Compreender o significado desse momento histórico, quando – em meio à ditadura militar e a um suposto “vazio cultural” – outras formas de ação e/ou de contestação política adquiriram força e expressão social, é um dos propósitos fundamentais do texto. Ele pretende evidenciar o alargamento da noção de política, em circunstâncias sob as quais ganhou espaço a concepção feminista de que “o pessoal é político” e de que as políticas do corpo eram igualmente uma maneira legítima de afirmação da presença no mundo de sujeitos sociais nem sempre valorizados politicamente. Para tanto, a produção no campo da música popular – desde as canções, suas interpretações, até as capas dos discos – fornece elementos que desaguarão na reflexão sobre os enlaces estabelecidos entre as áreas da cultura e da política.

Palavras-chave: erotização das relações de gênero, mulheres e políticas do corpo , Brasil: anos 1970, música popular brasileira, ditadura militar.

Abstract: This text follows the paths of Brazilian popular music history in the 1970s, which witnessed the emergence, in an unprecedented proportion, of composers (male and female), singers (male and female) and songs talking about women, sexuality and gender relations eroticization issues. Thus, different approaches, other than the usual ones, are developed about issues involving affective-sexual relations, to the extent that these included, in the background, topics concerning the gay universe and androgyny. One of my main goals here is to understand the meaning of this historical moment when – under a military dictatorship and a supposed ‘cultural void’– other forms of action and/or political protest gained strength and social expression. I intend to point out the widening of the notion of politics in circumstances in which the feminist notion “the personal is political” gained space and when body policies were an equally legitimate way to assert the presence in this world of social subjects that were not always

politically valued. To this end, production in the field of popular music – from songs and their interpretations to album covers – are elements that will lead to a reflection on the links between culture and politics.

Keywords: gender relations eroticization, women and body policies, 1970's Brazil, Brazilian popular music, military dictatorship.

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”, o movimento hippie 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 cotidiano¹. 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 aos assuntos ligados ao Estado.

Inserida nesse momento histórico, a música popular brasileira foi, igualmente, protagonista de um tempo de mudanças, a despeito da implacável ditadura vigente no Brasil. Ela 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 as óticas *lato sensu* e *stricto sensu*.

Afinado com essas novas realidades em ebulição, este artigo elege como foco prioritário representações femininas de comportamentos tidos e havidos como “desviantes”. Para tanto, apoia-se em canções gravadas nessa época e em capas de LPs 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 tradicionalmente 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”.

Essas novas tendências conspiravam contra prognósticos formulados no início da década de 1970. À primeira vista, os anos 70 se abriram, no Brasil, sob maus presságios. Perspectivas sombrias pareciam confirmar-se a cada dia, como que a fornecer um atestado de validade a constatações pessimistas de muitos intelectuais, ao serem instados pela revista *Visão*, no início de 1971, a fazer um balanço cultural do ano anterior. Vivendo sob o signo de uma férrea censura, reforçada sobretudo após a edição,

¹ Sobre “os ventos que sopraram [a partir da década de 1960] nos domínios da política, oxigenando-os” e selando sua não vinculação exclusiva ao Estado, ver a síntese de minhas reflexões teóricas em: Paranhos 2012: 35-38 (citação da p. 38).

em 13 de dezembro de 1968, do Ato Institucional nº 5 (AI-5) – o mais draconiano instrumento de força adotado pela ditadura militar –, o Brasil precipitara-se, no entender deles, num autêntico “vazio cultural”. A capacidade criativa entrara em recessão no campo da cultura e, nessas circunstâncias, poucos vislumbravam a possibilidade de, a curto prazo, reverter-se tal situação. De acordo com o diagnóstico dominante, imperava a “falta de ar”, que impedia a oxigenação da criação cultural².

Sem que se pretenda, aqui, atenuar os profundos impactos negativos acarretados pelo regime ditatorial à vida política, social e cultural do país, é possível, apesar dos pesares, olhar com outros olhos o período, especialmente quando se tenta apreendê-lo depois de transcorridas mais de três décadas. Sob esse prisma, não se colheram apenas espinhos e dissabores. Avançou-se muito quanto à expressão da liberdade afetivo-sexual. E na trincheira da canção popular brasileira se podem recolher inúmeros exemplos que testemunham como os artistas que a impulsionaram contribuíram para fecundar novos dias ao lado de outras forças sociais em movimento.

Daí que, ao incursionarmos pelos caminhos da história da música popular feita no Brasil na década de 1970, verifica-se que ela assinalou a emergência, numa proporção jamais vista, de compositores/as, cantores/as e canções cujos temas se concentraram na problemática das mulheres, da sexualidade e da erotização das relações de gênero. Sobressaíram, então, outros enfoques, para além dos habituais, sobre questões que envolvem as relações afetivo-sexuais, a ponto de abarcarem também, num segundo plano, temas referentes ao universo gay e à androginia.

Nessa conjuntura, outras formas de ação e/ou de contestação política adquiriram força e expressão social. Com o alargamento, na prática, da noção de política, passou a ganhar espaço a concepção de que as políticas do corpo eram igualmente uma maneira legítima de afirmação da presença no mundo de sujeitos sociais nem sempre valorizados politicamente. Por isso, num de seus estudos sobre os feminismos, ao recuar até a segunda metade da década de 1970 e princípio dos anos 1980, Margareth Rago adverte que:

[...] foi fundamental, ainda, a entrada em cena do corpo, do desejo e da sexualidade no campo da política. Nesse sentido, os feminismos renovaram o discurso político da esquerda, questionando o binarismo das representações sociais, propondo outras categorias de análise e construindo novas formas de tecer a política, o que afetou também o discurso acadêmico. As mulheres falavam em defesa da vida, no Brasil, na Argentina e no Chile, reconfigurando e ampliando radicalmente a esfera pública e o espaço da política (Rago 2013: 121).

O que se seguirá aqui, ao destacar parte da produção no campo da música popular, retomará elementos que desaguarão na reflexão sobre os enlaces estabelecidos entre as áreas da cultura e da política.

Dando a volta por cima

No período por mim privilegiado, estreitos nós vincularam as temáticas da mulher, do amor e da sexualidade. Nessa época, com Chico Buarque à frente, muitos compositores se puseram a focar a mulher, as suas contradições, a busca de prazer e de independência, procurando, de alguma forma, exprimir um ponto de vista feminino. Isso significou, por vezes, conferir um novo tratamento a velhos temas. Mas a década de 1970 assistiu também à ascensão, em escala até então inusitada, de compositoras que

² Sobre o assunto, ver dois textos de Ventura 2000, publicados originalmente em *Visão*, 7/1971 e 8/1973.

exploraram um terreno, o da música popular brasileira, historicamente dominado por homens.

Compositoras e cantoras se multiplicaram, desde as que obtiveram consagração no panteão da MPB até outras que, pelos fios que as prendiam ao universo chamado cafona ou brega, não receberam o mesmo acolhimento por parte da crítica especializada e de amplos setores das classes médias. O liquidificador sonoro dos anos 70 misturou, na abordagem dos temas enfatizados neste texto, tanto remanescentes da década de 60, quanto novas figuras – entre elas, aquelas que despontaram em 1979, ano que marcou o desembarque de um lote expressivo de mulheres que compõem e cantam. De A a Z, saltando várias casas, contou-se, em cena aberta, com Angela Ro Ro, Baby Consuelo, Claudia Barroso, Fafá de Belém, Fátima Guedes, Frenéticas (Dudu Moraes, Edyr, Leiloca, Lidoka, Regina e Sandra Pêra), Gal Costa, Gretchen, Joanna, Maria Alcina, Maria Bethânia, Marina, Perla, Rita Lee, Simone, Sueli Costa, Suzana, Tuca, Vanusa e Zezé Motta. A presença delas foi tão marcante que caiu por terra a crença, alimentada pelas gravadoras no começo dos 70, de que cantora não vendia disco³.

Havia algo de novo de ar. O erotismo e a sensualidade invadiam a canção popular brasileira, fenômeno que, evidentemente, não se desconectava do que acontecia à volta do mundo da música, com os feminismos em alta. Contudo, o aspecto mais relevante, como frisa Rodrigo Faour (2011: 16), é que “só a partir dos anos 70 a mulher e o gay passaram a ser tratados com maior dignidade por nossos letristas”. Rompia-se – por mais que perdurasse representações em contrário – com imagens da mulher colocada na encruzilhada, condenada a ser santa ou puta, bem como com as concepções da mulher como inevitavelmente traiçoeira, ingrata, fútil, perdulária, de mil e uma utilidades domésticas ou fatal. Os gays, por sua vez, não eram mais concebidos tão somente como figuras caricaturais, imagem hegemônica – para não dizer única – veiculada no cinema pelas “porno-chanchadas”, que viveram na década de 1970, no Brasil, seus dias de glória.

São abundantes as evidências encontradas em diversas composições⁴. Uma das mais significativas canções do período, “Olhos nos olhos”, de e com Chico Buarque, calcada em versos cortantes, mostra uma mulher⁵ que, abandonada pelo companheiro, soube dar a volta por cima e, recuperada sua autoestima, dizia-lhe, sem meias-palavras:

Quando você me quiser rever
 Já vai me encontrar refeita, pode crer
 Olhos nos olhos
 Quero ver o que você faz
 Ao sentir que sem você eu passo bem demais.

E que venho até remoçando
 Me pego cantando
 Sem mais nem porquê
 E tantas águas rolaram
 Quantos homens me amaram
 Bem mais e melhor que você [...]

³ Informação de um dos maiores produtores de discos dessa década, o compositor e músico Roberto Menescal. Entrevista concedida ao autor. Rio de Janeiro, 28/ 8/2012.

⁴ Embora não me proponha discorrer neste artigo – até porque já o fiz anteriormente – sobre as intrincadas relações entre letra e música e seus sentidos cambiantes, que podem oscilar segundo as *performances* (incluídos, entre outras coisas, as interpretações e os arranjos de uma gravação), é claro que o significado de uma composição não se esgota na sua mensagem literal nem se restringe à peça fria da partitura. Sobre o assunto, ver Paranhos 2004.

⁵ Detalhe nada desprezível: Chico canta essa canção (que alcançou ainda grande repercussão na voz de Maria Bethânia), na condição de uma personagem feminina.

Mulheres assumiram também seu protagonismo na cena musical dos anos 70. Vanusa, por exemplo, encarnando o duplo papel de compositora e intérprete, disparou verdadeiros panfletos, até com direito a discurso gravado, próprio de quem sobe num palanque imaginário para desfaldar bandeiras em tom estridente. Em uma de suas criações, “Mudanças” (regravada por Fafá de Belém, em 1980) ela bradava, em 1979, a ruptura com a rotina e a conquista da liberdade pela mulher:

Hoje eu vou mudar
Vasculhar minhas gavetas
[...] Parar de dizer: ‘Não tenho tempo pra vida’
Que grita dentro de mim
Me libertar!

No mesmo ano, uma obra de Ivan Lins e Vitor Martins, “Começar de novo”, levada ao disco pelo primeiro, explodiu nas telas da tevê, interpretada por Simone, como ponto alto da trilha sonora da minissérie *Malu mulher*, da TV Globo. O sucesso obtido tanto pela canção como pela atração televisiva sugere que ao menos parte do público se identificou com as aventuras de Malu, que quebrava tabus e acendia, ao mesmo tempo, a ira dos mais conservadores por ousar tomar nas mãos o seu destino e recomeçar uma nova vida (inclusive com o direito ao orgasmo). O que falar, então, de Rita Lee, que, na sequência, num megassucesso, “Lança perfume”, de 1980, equiparava os odores sexuais a perfume, para horror dos moralistas, e celebrava, com Roberto de Carvalho, as diferentes posições sexuais como fonte de prazer, tais como ficar “de quatro no ato”⁶.

Muitas foram as canções que focalizaram o prazer sexual feminino, como que a instituir novas “políticas do corpo” na seara relativamente bem-comportada da MPB. Poucos o fizeram com maior fogosidade e espalhafato do que as Frenéticas, celebridades instantâneas do começo da segunda metade dos 70. Com figurino sexy e *performances* provocativas, elas atraíram, paralelamente, a simpatia do público gay, quando mais não fosse por transpirarem liberdade sexual. Desbocadas, as Frenéticas caíram de boca na música popular brasileira com sua contagiante alegria e irreverência, como se ouve em “Perigosa”, de Rita Lee, Roberto de Carvalho e Nelson Motta, inserida num LP de 1977. Proclamaram, então, aos quatro cantos, sem medo de serem felizes e de assumirem um comportamento ativo nas práticas amorosas:

Sei que eu sou bonita e gostosa
E sei que você me olha e me quer
Eu sou uma fera de pele macia
Cuidado, garoto, eu sou perigosa!
[...] Eu tenho uma louca dentro de mim!
Eu vou fazer você ficar louco dentro de mim!

Nessa linha, como quem se desprende do jugo da tradição, outras mulheres que se confessavam sujeitos desejantes emergiram em composições como “Medo de amar nº 2” (de Sueli Costa e Tite de Lemos), de 1978, 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

⁶ Um ano antes, ela gravara outro estrondoso *hit*, “Mania de você”, assinado por ela e seu parceiro/companheiro Roberto de Carvalho, no qual cantava sem falsos pudores: “Nada melhor do que não fazer nada/ Só pra deitar e rolar com você [...]”.

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.

Simone foi uma das referências sexuais (ou homossexuais) mais destacadas dos anos 70 no *front* da MPB. Isso se evidenciou de vários modos, a começar pela sensualidade de sua voz, notadamente nos registros mais graves, em tom confidencial e cálido, sem falar da atração que exercia sobre o público feminino nas apresentações ao vivo. No seu repertório, um lugar especial é preenchido por “O que será” (de Chico Buarque)⁷, sintomaticamente uma canção composta para o filme *Dona Flor e seus dois maridos*, no qual afloram tanto os desejos sexuais de Flor, quanto a divisão que ela sente 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

⁷ “O que será” foi gravada, com sucesso, tanto pelo seu autor como por Simone, cuja interpretação embalou a trilha sonora de *Dona Flor e seus dois maridos*. No caso de Chico Buarque, à falta de uma, ele compôs, para a mesma música, três letras distintas, que vão desde a abertura do filme até “À flor da pele” (com um toque predominantemente erótico) e “À flor da terra” (com um “recado” que exala os tempos da ditadura militar: “O que será, que será/ Que andam suspirando pelas alcovas/ Que andam sussurrando em versos e trovas/ Que andam combinando no breu das tocas/ Que anda nas cabeças, anda nas bocas [...]). Ver as três letras em: Buarque 1997: 145-146.

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. [...]

O que será, que será
Que dá dentro da gente e que não devia
Que desacata a gente, que é revelia
Que é feito uma aguardente que não sacia
Que é feito estar doente de 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 vergonha, nem nunca terá
O que não tem juízo.

O sexo na crista da onda

Desde essa época, a canção popular brasileira não seria mais como antes. O erotismo se instalou nela, ficando bandeiras irremovíveis, como reconheceu o crítico musical Tárík de Souza (1983). Para os segmentos de consumidores mais populares, o momento reservava ainda atrações especiais: Gretchen, uma das fundadoras da denominada “bunda *music*”, chegava à boca da cena em 1978, em meio à exibição de suas formas, com destaque para a região glútea e a gravações nas quais se ouviam gritinhos e sussurros e em que o menos importante era cantar. E ela teria sucessoras, como o atestam Suzana, Sol, Rita Cadillac, para me referir apenas a algumas daquelas que seguraram esse bastão logo em seguida.

Sexo estava, efetivamente, na crista da onda que inundou a produção musical. Ele foi cantado em versos durante toda a década e, aqui e ali, despertou a fúria dos censores que, armados de suas tesouras de lâmina afiada, inscreveram no *index prohibitorum* da censura uma gama imensa de obras, dentre as quais canções de Chico Buarque e Odair José⁸. Tesão e aborto foram palavras que só a muito custo puderam ser veiculadas, e mesmo assim lá pelos fins dos anos 70, quando a pressão social pelas liberdades democráticas e pela anistia forçava a propalada “abertura”.

É interessante, por certo, observar igualmente como se uniram a luta política, num sentido restrito⁹, e as temáticas que sacudiram essa década. O samba “Tô voltando” (de Mauricio Tapajós e Paulo Cesar Pinheiro), gravado por Simone, foi convertido em hino da anistia ao lado da canção mais representativa desse movimento, “O bêbado e a equilibrista”. Ele ilustra admiravelmente a junção desses dois universos, ao instaurar um clima de festa que corre em duas raias. A volta do exílio prenuncia o reencontro afetivo-sexual com a mulher amada:

Põe pra tocar na vitrola aquele som
Estreia uma camisola
Eu tô voltando.

⁸ Sobre o caso, menos conhecido, do artista brega Odair José, ver Araújo 2002.

⁹ Sobre as acepções de política em sentido estrito (que toma como referência o Estado) e amplo (que envolve as relações de poder onde quer que elas se manifestem), ver Paranhos 2010.

Dá folga pra empregada
Manda a criançada pra casa da vó
Que eu tô voltando.

Diz que eu só volto amanhã se alguém chamar
Telefone não deixa nem tocar
Quero lá, lá, lá, iá
Lá, lá, lá, iá
Porque eu tô voltando.

Outro aspecto passível de exploração remete às capas dos LPs e aos seus encartes, pois eles, muitas vezes, são bastante eloquentes¹⁰. No LP *Pedaços*, de 1979, a imagem aí exposta não deixava de ser uma reafirmação do direito das mulheres de fazerem o uso que melhor lhes conviesse de seu corpo: nela Simone está aparentemente nua, com os braços dobrados sobre os seios, joelho direito à mostra, numa foto de meio corpo cujo único adorno é um colar (Figura 1). Nada de novo, afinal, se não nos esquecermos da ousadia da capa e da contracapa do LP *Índia*, de Gal Costa, que em 1973 se permitia ser flagrada na pele de uma índia: na capa, com uma tanga em *close*, ostentando as marcas de seu órgão sexual, e na contracapa exibindo quase por completo os seios (Figuras 3 e 4). Neste ponto, acrescente-se, pouco ou nada separava as cantoras ditas cafonas, como Perla, daquelas que tinham uma audiência socialmente mais valorizada. Talvez se possa afirmar, isso sim, que muitas dessas cantoras mais “populares” fossem até menos ousadas. Perla, na capa de seu LP de 1979 (Figura 2), com uma blusa aberta de cima abaixo, mostrava menos, sugeria menos que Simone¹¹.

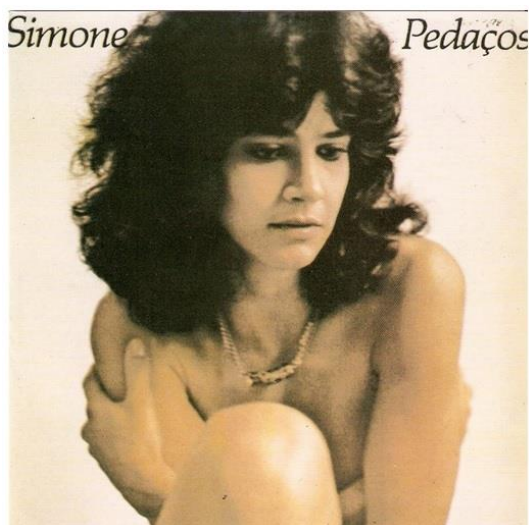


Figura 1: Simone. Capa do LP *Pedaços*. 1979. São Bernardo do Campo: EMI
Figura 2: Capa do LP *Perla*. 1977. São Paulo: RCA Victor.

¹⁰ As capas compõem textos visuais (Paranhos, Lehmkuhl e Paranhos 2010). Elas se tornaram objeto de estudo de vários pesquisadores, como Herom Vargas (2013), que, ao cruzar música popular e experimentalismo visual, examina quatro exemplos de LPs dos baianos Gal Costa, Caetano Veloso e Tom Zé, aos quais não faltam traços marcantes de erotismo.

¹¹ Para além do que as composições arroladas e as imagens acolhidas nos discos comportem de significativo para a investigação do tema da sexualidade e do erotismo nas canções do período, não ignoro, obviamente, o proveito que as gravadoras tiraram desses novos rumos trilhados pela música popular no Brasil. Até no seu setor mais “nobre”, não se deve desconhecer que com a MPB se verificou uma “simbiose entre valorização estética e sucesso mercantil”, entre arte e negócio. (Napolitano, 2002: 72).

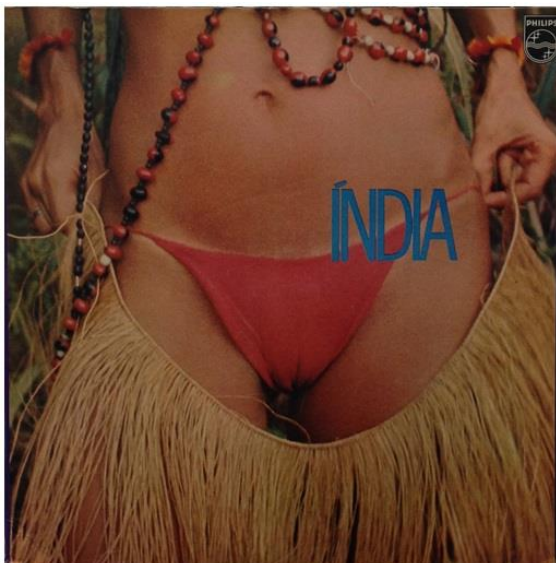


Figura 3: Gal Costa. Capa do LP *Índia*. 1973. Rio de Janeiro: Philips.

Figura 4: Gal Costa. Contracapa do LP *Índia*. 1973. Rio de Janeiro: Philips.

A mulher e as relações homem-mulher não foram, entretanto, assunto exclusivo nas canções que tratavam de amor e de sexo. Chico Buarque, acompanhado por Ruy Guerra, já adentrara em 1972 no território das relações homossexuais, apesar de sofrer por isso nas mãos da censura. “Bárbara”¹², por exemplo, música da peça *Calabar, o elogio da traição*, tocava às claras nessa questão-tabu, num canto que a unia a Anna de Amsterdam:

O meu destino é caminhar assim
Desesperada e nua
Sabendo que no fim da noite serei tua
Deixa eu te proteger do mal, dos medos e da chuva
Acumulando de prazeres teu leito de viúva.[...]

Vamos ceder, enfim, à tentação
Das nossas bocas cruas
E mergulhar no poço escuro de nós duas¹³
Vamos viver agonizando uma paixão vadia
Maravilhosa e transbordante feito uma hemorragia.

Entre as mulheres, ninguém mais que Angela Ro Ro, outra compositora e cantora que gravou seu primeiro disco em 1979, transitou por esse campo moralmente minado, onde viria a assumir publicamente sua condição de lésbica. Antes dela, porém, Tuca já havia surfado nessas águas um tanto quanto inóspitas, se socialmente consideradas. Violonista, compositora, arranjadora e cantora que soldara sua carreira, nos anos 60, às

¹² Sintomaticamente, “Bárbara” seria regravada em 1980 por Angela Ro Ro e, em 1981, por Simone e Gal Costa.

¹³ Não foi à toa que a censura não poupou “Bárbara” de suas investidas. Em um *show* em Salvador reproduzido no LP *Caetano e Chico juntos e ao vivo*, em 1972, a palavra “duas” foi, por duas vezes, encoberta por palmas artificiais, numa tentativa de abafar a relação homoerótica que então se estabelecia entre Bárbara e Anna de Amsterdam e que era exposta em tom intimista, confessional. No ano seguinte, no LP *Calabar, o elogio da traição* (recolhido de circulação, cuja capa foi reimpressa sob o título de *Chico canta*), essa canção e outras mais foram, por assim dizer, emudecidas: figuram aí tão somente em versão orquestral. Adendo: o poder censório da ditadura proibiu, em 1974, a montagem da peça *Calabar*, que, no limite, discutia criticamente o sentido da fidelidade à pátria ou aos governos de plantão.

músicas engajadas de festivais e a Geraldo Vandré, ressurgiu repaginada, diante dos nossos olhos em 1974. No disco *Drácula, I love you*, a primeira faixa, “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 lésbica:

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 associadas, entre outros, à sonoridade típica da usina criativa do maestro tropicalista Rogério Duprat. E de um desvio a outro do *mainstream* musical, a sensação de desafinação comportamental e/ou de comportamento sexual “desviante” ou “desviado” se corporificava.

Transpunha-se, portanto, 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”¹⁴, que não necessariamente se opõem, antes complementam, às revoluções “molares”, de caráter mais amplo. E, sob o impacto dessas pulsações políticas, afirmava-se o “devir homossexual”, que, no entendimento desse autor, não se resume única e exclusivamente à sua dimensão genital¹⁵.

Não foram poucas as canções que enveredaram por mares raramente ou nunca dantes navegados na história da música popular brasileira. 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 perseguiu até aquelas que fossem casadas e transbordassem as regras de recato e pudor que deveriam balizar seu comportamento no interior da economia sexual doméstica. Mas muitas mulheres deram de ombros a essas concepções retrógradas. Nesse passo, Fátima Guedes, por exemplo, admitia, em “Condenados”, canção gravada primeiramente por Simone, em 1979: “Ah, meu amor/ Estamos mais safados/ Hoje tiramos mais proveito do prazer”.

¹⁴ 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”.

¹⁵ Nos anos 70, Michel Foucault (1979: 229-242), ao analisar o par aparentemente antitético repressão/estímulo sexual, atentou para a genitalização do prazer ou o império do “sexo rei” como algo até certo ponto empobrecedor de experiências prazerosas de mais largo alcance.

Giremos agora o compasso em outra direção. Entre os homens, o amor homossexual também foi tema, por vias diretas ou oblíquas, de muitas canções. A palavra “entendidos” (sinônimo de gays) frequentou assiduamente o vocabulário musical da época. Edy Star, gay (Figura 5), não se fez de rogado: gravou “Bem entendido”, em 1974, no LP *...Sweet Edy...* Agnaldo Timóteo, em 1975, exaltou a “A galeria do amor”, no LP homônimo, uma alusão ao célebre *point* dos gays em Copacabana, no Rio de Janeiro. Contudo, quem, nessa área, roubou a cena foi, sem dúvida, Ney Matogrosso, egresso do conjunto Secos & Molhados, no qual atuou como estrela-mor, em 1973 e 1974, até deslanchar carreira-solo de 1975 em diante. Sua voz aguda (que confundia os incautos), sua *mise-en-scène*, com trejeitos e requebros no palco, seu vestuário de escassa roupa, a pintura do rosto, seu repertório falavam por ele.¹⁶ Em shows, Ney chegou a se masturbar com um cano. Em um de seus LPs, *Feitiço*, de 1978, ele despontava, no encarte, nu em pelo.

Tudo isso aponta para o caminho que conduz a outra questão candente da década de 1970, agitada no cenário internacional por artistas como Alice Cooper e David Bowie. A androginia estava na agenda das mudanças comportamentais. Grupos como Secos & Molhados e, antes deles, os Dzi Croquettes¹⁷, já a haviam colocado em pauta em tempos de apologia da vida comunitária, de propagação de determinados valores contraculturais e do amor livre. Na capa do LP *João Ricardo* (de 1975), um dos componentes dos Secos & Molhados, o apelo andrógino era patente. Anteriormente, no entanto, ninguém menos que Caetano Veloso gravara, em 1972, “um disco para entendidos”, *Araçá azul*, e, à vista da foto que consta da capa (Figura 6) – com o artista metido numa sunga sumariíssima –, muita gente certamente se horrorizaria com seu ar pouco másculo, de resto reforçado pelas imagens que povoam o encarte.

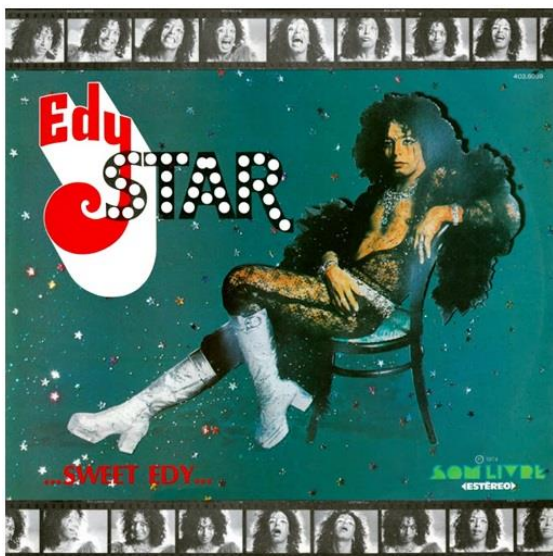


Figura 5: Edy Star. Capa do LP *...Sweet Edy...* 1974. Rio de Janeiro: Som Livre.



Figura 6: Caetano Veloso. Capa do LP *Araçá azul*. 1972. Rio de Janeiro: Philips.

Acorde final

As cartas se embaralhavam no jogo dos papéis sexuais que se encenou, em teoria e na prática, nos anos 1970. Seja como for, nada disso quer dizer que, em todos os

¹⁶ Para uma análise mais aprofundada sobre a *persona* artística de Ney Matogrosso, ver Zan 2013.

¹⁷ Ver DVD *Dzi Croquettes*, 2009.

casos, os agentes desse processo de transformações fossem portadores de plena consciência da função que desempenhavam. Maria Bethânia – uma das figuras mais destacadas da cena musical da década, com muitas incursões pelas temáticas de que me ocupo – é uma das intérpretes femininas que, a exemplo de Simone, não se arvora em sujeito absolutamente consciente do sentido maior de seus atos. Para ela, conforme depoimento concedido ao jornalista Rodrigo Faour (2011: 217), “o movimento hippie liberou muita coisa”. E Bethânia emenda: “nunca fiquei prestando atenção especificamente no meu trabalho, no que eu estava fazendo para contribuir para isso [a liberação feminina]. Nunca pensei muito, sempre fui guiada pela minha intuição, pelo meu coração e minha inteligência”. A seu ver, as músicas que gravava “estavam em sintonia com aquele momento e com as transformações naturais que vinham ocorrendo”.

Por outras palavras, os artistas, como sujeitos sociais, agiam politicamente, removendo obstáculos no plano comportamental, mesmo que lhes faltasse uma noção mais ampla do sentido de sua ação, o que não era, necessariamente, o caso de todos eles. Mas, de um modo ou de outro, encarnaram o papel de atores políticos em movimento. E daí para frente, parafraseando uma canção, tudo seria diferente na história da música popular brasileira.

Bibliografia

- Araújo, Paulo Cesar de. 2002. “Reinado de terror e virtude” em *Eu não sou cachorro, não: música popular cafonada e ditadura militar*. Rio de Janeiro-São Paulo: Record: 51-68.
- Buarque, Chico e Guerra, Ruy. 1974. *Calabar: o elogio da traição*. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.
- Buarque, Chico. 1997. *Chico Buarque: letra e música*. 2. ed. São Paulo. Companhia das Letras.
- Faour, Rodrigo. 2011. *História sexual da MPB: a evolução do amor e do sexo na canção brasileira*. 4. ed. Rio de Janeiro-São Paulo: Record.
- Foucault, Michel. 1979. *Microfísica do poder*. Rio de Janeiro: Graal.
- Guattari, Félix e Rolnik, Suely. 1986. *Micropolítica: cartografias do desejo*. Petrópolis: Vozes.
- Hocquenghem, Guy. 1980. *A contestação homossexual*. São Paulo: Brasiliense.
- Napolitano, Marcos. 2002. *História & música: história cultural da música popular*. Belo Horizonte: Autêntica.
- Paranhos, Adalberto. 2004. “A música popular e a dança dos sentidos: distintas faces do mesmo” em *ArtCultura*, 9: 22-31.
- _____. 2010. “Política e cotidiano: as mil e uma faces do poder” em *Introdução às Ciências Sociais*. 17. ed. Nelson C. Marcellino org. Campinas: Papirus: 49-58.
- _____. 2012. “História, política e teatro em três atos” em *História, teatro e política*. Kátia R. Paranhos org. São Paulo: Boitempo: 35-58.
- Paranhos, Kátia Rodrigues, Lehmkuhl, Luciene e Paranhos, Adalberto orgs. 2010. *História e imagens: textos visuais e práticas de leituras*. Campinas: Mercado de Letras/Fapemig.
- Rago, Margareth. 2013. *A aventura de contar-se: feminismos, escrita de si e invenções da subjetividade*. Campinas: Editora Unicamp.
- Souza, Tárík de. 1983. “‘Ai, meu amor, estamos mais safadas’: o erotismo na MPB” em *O som nosso de cada dia*. Porto Alegre: L&PM: 101-108.

- Vargas, Herom. 2013. “Capas de disco da gravadora Continental nos anos 1970: música popular e experimentalismo visual” em *Revista Famecos: Mídia, Cultura e Tecnologia*, 20/2: 1-27.
- Ventura, Zuenir. 2000. “O vazio cultural” e “A falta de ar” em *70/80 – Cultura em trânsito: da repressão à abertura*. Gaspari, Elio, Hollanda, Heloisa Buarque de e Ventura, Zuenir orgs. Rio de Janeiro: Aeroplano: 40-51 e 52-85.
- Zan, José Roberto. 2013. “Secos & Molhados: metáfora, ambivalência e performance” em *ArtCultura: Revista de História, Cultura e Arte*, 15/27: 7-27.

Discografia

- Agnaldo Timóteo. 1975. “A galeria do amor” (Agnaldo Timóteo) em *Galeria do amor*. São Bernardo do Campo: EMI-Odeon. LP.
- Angela Ro Ro. 1980. “Bárbara” (Chico Buarque e Ruy Guerra) em *Só nos resta viver*. Rio de Janeiro: Polydor. LP.
- Caetano Veloso e Chico Buarque. 1972. “Bárbara” (Chico Buarque e Ruy Guerra) em *Caetano e Chico juntos e ao vivo*. Rio de Janeiro: Philips. LP.
- Chico Buarque. 1973. “Bárbara” (Chico Buarque e Ruy Guerra) em *Calabar, o elogio da traição* ou *Chico canta*. Rio de Janeiro: Philips. LP.
- _____. 1976. “Olhos nos olhos” (Chico Buarque) em *Meus caros amigos*. Rio de Janeiro: Philips. LP.
- _____ e Milton Nascimento. 1976. “O que será (À flor da terra)” (Chico Buarque) em *Meus caros amigos*. Rio de Janeiro: Philips. LP.
- Edy Star. 1974. “Bem entendido” (Piau e Sergio Natureza) em *...Sweet Edy...* Rio de Janeiro: Som Livre. LP.
- Elis Regina. 1979. “O bêbado e a equilibrista ” (João Bosco e Aldir Blanc) em *Elis, essa mulher*. Rio de Janeiro: Warner. LP.
- Fafá de Belém. 1980. “Mudanças” (Sérgio Sá e Vanusa) em *Crença*. Rio de Janeiro: Philips. LP.
- Frenéticas. 1977. “Perigosa” (Rita Lee, Roberto de Carvalho e Nelson Motta) em *Frenéticas*. Rio de Janeiro: WEA. LP.
- Ivan Lins. 1979. “Começar de novo” (Ivan Lins e Vitor Martins) em *A noite*. São Bernardo do Campo: EMI-Odeon. LP.
- João Bosco. 1979. “O bêbado e a equilibrista ” (João Bosco e Aldir Blanc) em *Linha de passe*. São Paulo: RCA Victor. LP.
- Maria Bethânia. 1976. “Olhos nos olhos” (Chico Buarque) em *Pássaro proibido*. Rio de Janeiro: Philips. LP.
- Rita Lee. 1979. “Mania de você” (Rita Lee e Roberto de Carvalho) em *Rita Lee*. Rio de Janeiro: Som Livre. LP.
- _____. 1980. “Lança perfume” (Rita Lee e Roberto de Carvalho) em *Rita Lee*. Rio de Janeiro: Som Livre. LP.
- Simone. 1977. “O que será” (Chico Buarque) em *Face a face*. São Bernardo do Campo: EMI-Odeon. LP.
- _____. 1978. “Medo de amar nº 2” (Sueli Costa e Tite de Lemos) em *Cigarra*. São Bernardo do Campo: EMI-Odeon. LP.
- _____. 1979. “Começar de novo” (Ivan Lins e Vitor Martins) em *Pedaços*. São Bernardo do Campo: EMI-Odeon. LP.
- _____. “Condenados” (Fátima Guedes) em *Pedaços*. São Bernardo do Campo: EMI-Odeon. LP.

- _____. “Tô voltando” (Maurício Tapajós e Paulo Cesar Pinheiro) em *Pedaços*. São Bernardo do Campo: EMI-Odeon. LP.
- _____. e Gal Costa. 1981. “Bárbara” (Chico Buarque e Ruy Guerra) em *Amar*. Rio de Janeiro: CBS. LP.
- Tuca. 1974. “Girl” (Tuca e Prioli) em *Drácula, I love you*. Rio de Janeiro: Som Livre. LP.
- Vanusa. 1979. “Mudanças” (Sérgio Sá e Vanusa) em *Viva Vanusa*. São Paulo: RCA Victor. LP.

Filmografia

- Dona Flor e seus dois maridos*. 1976. Brasil. Direção: Bruno Barreto. LC Barreto/ Companhia Serrador.
- Dzi Croquettes*. 2009. Brasil. Direção: Tatiana Issa e Raphael Alvarez. Canal Brasil/Imovision.

Iconografia¹⁸

- Caetano Veloso. 1972. *Araçá azul*. Rio de Janeiro: Philips. LP.
- Edy Star. 1974. *...Sweet Edy...* Rio de Janeiro: Som Livre. LP.
- Gal Costa. 1973. *Índia*. Rio de Janeiro: Philips. LP.
- João Ricardo. 1975. *João Ricardo*. Rio de Janeiro: Polydor. LP.
- Ney Matogrosso. 1978. *Feitiço*. Rio de Janeiro: Warner. LP.
- Perla. 1977. *Perla*. São Paulo: RCA Victor. LP.
- Simone. 1979. *Pedaços*. São Bernardo do Campo: EMI-Odeon. LP.

Entrevistas

- Maria Bethânia. S./d. Entrevista concedida a Rodrigo Faour. S./l.
- Roberto Menescal. 2012. Entrevista concedida ao autor. Rio de Janeiro.

¹⁸ Em que pesem essas referências a fontes iconográficas poderem ser inseridas entre as fontes discográficas, optei por essa separação, relativamente arbitrária, com o intuito de destacar a importância dos apelos imagéticos das capas e dos encartes dos discos.