

Pontifícia Universidade Católica de São Paulo
PUC-SP

André de Freitas Simões

O eu feminino na canção brasileira: desenvolvimento cultural entre 1901 e 1985

Doutorado em Comunicação e Semiótica

São Paulo - SP
2022

Pontifícia Universidade Católica de São Paulo
PUC-SP

André de Freitas Simões

O eu feminino na canção brasileira: desenvolvimento cultural entre 1901 e 1985

Doutorado em Comunicação e Semiótica

Tese apresentada à Banca Examinadora da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, como exigência parcial para obtenção do título de Doutora em Comunicação e Semiótica sob a orientação do Prof. Dr. José Amálio de Branco Pinheiro

São Paulo - SP
2022

Banca Examinadora

Aos cancionistas do Brasil,
E a meus pais,
Que me ensinaram a ter apreço pelos cancionistas do Brasil

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior — Brasil (CAPES) — nº 88887.313711/2019-00.

This study was financed in part by the Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior — Brasil (CAPES) — nº 88887.313711/2019-00.

Agradecimentos

A toda a minha família, sem o apoio da qual a realização desta tese não teria sido possível, e esta não é apenas uma menção protocolar. Obrigado especialmente a meus pais, Fátima e Manuel, a meu irmão, Fábio, a minha mulher, Daniela, a meus filhos, Marília e Tom, a minha tia Vera.

A Fábria Andrade, pelo cuidado e pela atenção dirigidos a meus filhos enquanto eu precisei ficar mais distante para escrever.

Ao professor orientador Amálio Pinheiro, pelo suporte, pela inspiração e pela paciência.

Aos demais membros das bancas de qualificação e defesa da tese, pelas valorosas contribuições ao trabalho: os professores Alexandre Correia Lima, Lourdes Gabrielli, Lúcia Leão, Marlise Vaz Bridi, Sergio Molina e Urbano Nobre.

À CAPES, pela concessão de Bolsa-Taxa, imprescindível para a feitura desta tese.

A toda a comunidade da PUC-SP, pela convivência inspiradora, em especial a Luma Santos de Oliveira, pela ajuda com a formatação da tese e pela empatia.

Aos meus amigos, aos nossos artistas.

Se você tem uma ideia incrível é melhor fazer uma canção
Está provado que só é possível filosofar em alemão

Caetano Veloso, em uma letra de canção brasileira

RESUMO

Esta tese propõe traçar um mapeamento de como se desenvolveu a canção de eu lírico feminino no Brasil, desde o começo do século 20 até 1985, no que diz respeito a múltiplos aspectos: aumento da produção, diversificação do conteúdo lírico, ressonância entre intérpretes de ambos os sexos, correlação entre as canções e o período histórico, entre outros. Para fundamentar a pesquisa, tomaram-se como principal referência os acadêmicos brasileiros que vêm trabalhando de maneira sistemática com a canção popular como centro de seus estudos — destacadamente Luiz Tatit, José Miguel Wisnik e Marcos Napolitano —, sem prescindir de pesquisas externas à Universidade que enriqueceram o repertório sobre o assunto. Também foram usados estudos sobre áreas — Comunicação, Literatura, História, Filosofia etc. — que dão estofa à pesquisa sobre objeto tão interdisciplinar quanto a canção popular. Para dar coesão a referências tão díspares, foi fundamental o conceito de mestiçagem tal como desenvolvido por Amálio Pinheiro. Foram produzidas estatísticas (tomando por base os dois volumes de *A Canção no Tempo*, de Jairo Severiano e Zuza Homem de Mello) que mostram a variação percentual da quantidade de canções de eu lírico feminino escritas ao longo do século 20 (até 1985) no Brasil, quando em comparação com letras de eu lírico masculino e canções de gênero neutro; depois, analisaram-se qualitativamente as canções, com base no repertório mencionado. Sobressaem-se as seguintes conclusões: a) há uma discrepância significativa, em aspectos quantitativos e qualitativos, entre as canções de eu lírico feminino compostas no Brasil anteriores ao decreto do AI-5 (dezembro de 1968) e a produção posterior desse tipo de canção; b) a criação artístico-cultural do período militar no Brasil, fortemente ligada à resistência contra as arbitrariedades e o autoritarismo, favoreceu uma representação de figura feminina muito menos passiva, em comparação com o modelo anteriormente vigente; c) o meio dramático (teatro e cinema) aparece como veículo privilegiado para difundir canções de eu lírico feminino.

PALAVRAS-CHAVE

1. Canção popular;
2. Música popular brasileira;
3. Eu lírico feminino;
4. Canção para teatro e cinema;
5. Criação artística no regime militar;
6. Relações entre cultura e mestiçagem.

ABSTRACT

This thesis proposes to map out how the songs with female lyrical perspective developed in Brazil, from the beginning of the 20th century to 1985, with regard to multiple aspects: increased production, diversification of lyrical content, resonance between interpreters of both sexes, correlation between the songs and the historical period, among others. To support the research, Brazilian academics who have been systematically working with popular song as the center of their studies were taken as the main reference — notably Luiz Tatit, José Miguel Wisnik and Marcos Napolitano —, also looking for references outside the University that enriched the repertoire on the subject. Studies of areas — Communication, Literature, History, Philosophy etc. — that provide material for research on an object as interdisciplinary as popular song were also used. In order to give cohesion to such disparate references, the concept of “mestiçagem” as developed by Amálio Pinheiro was fundamental. Statistics were produced (based on the two volumes of *A Canção no Tempo*, by Jairo Severiano and Zuza Homem de Mello), showing the percentage variation in the number of songs with female lyrical perspective written throughout the 20th century (until 1985) in Brazil, when compared with lyrics with male perspective and gender-neutral songs; then, the songs were qualitatively analyzed, based on the mentioned repertoire. The following conclusions stand out: a) there is a significant discrepancy, in quantitative and qualitative aspects, between the songs with female lyrical perspective composed in Brazil before the AI-5 decree (December 1968) and the later production of this type of song; b) the artistic-cultural creation of the military period in Brazil, strongly linked to the resistance against arbitrariness and authoritarianism, favored a much less passive representation of the female figure, compared to the model previously in force; c) the dramatic medium (theatre and cinema) appears as a privileged vehicle for disseminating songs with female lyrical perspective.

KEYWORDS

1. Popular song;
2. Brazilian popular music;
3. Songs with female lyrical perspective;
4. Songs for theater and cinema;
5. Artistic creation in the military regime;
6. Relations between culture and “mestiçagem”.

Sumário

Introdução	11
1. Premissas para a análise da canção de eu feminino brasileira do século 20	17
1.1 A pesquisa de canção popular, no Brasil e no mundo	17
1.2 A canção de eu lírico feminino no tempo	38
1.3 A escolha das canções a serem estudadas	40
1.4 Critérios para a análise de canções	41
1.5 Tabelas com dados de gênero nas letras analisadas em <i>A Canção no Tempo</i>	44
1.6 Análise comparativa entre os cancioneiros do Brasil e dos Estados Unidos, no período relacionado à Época de Ouro da canção brasileira (1929-1945)	49
1.6.1 Questões de gênero gramatical nas línguas portuguesa e inglesa, e considerações sobre machismo histórico	49
1.6.2 As compositoras de canção popular	56
1.6.3 O desenvolvimento da canção dramática no Brasil e nos Estados Unidos	59
1.7 Momento de ruptura na canção de eu lírico feminino brasileira	65
2. A canção de eu lírico feminino no Brasil, de 1901 a 1963	70
2.1 Primórdios da canção brasileira (1901-1928)	70
2.2 Época de Ouro (1929-1945)	100
2.3 Era do Samba-Canção (1946-1957)	134
2.3.1 Maysa e Dolores Duran	150
2.4 Anos da bossa nova (1958-1963)	165
3. A canção de eu lírico feminino no Brasil, de 1964 até 1985	177
3.1. Era dos Festivais (1964-1968)	177
3.2. Os anos do AI-5 na MPB (1969-1978)	192
3.2.1 A importância de Chico Buarque, Ruy Guerra e Caetano Veloso para o eu feminino na canção brasileira	195
3.2.2 Outras canções de eu feminino no período	221
3.3 Os anos da abertura na MPB (1979-1985)	227
3.3.1 A importância de Rita Lee para o eu feminino na canção brasileira	228
3.3.2. Outras canções de eu feminino no período	245
Considerações finais	263
Referências bibliográficas	267

INTRODUÇÃO

A origem desta tese remonta a um Trabalho de Conclusão de Curso (TCC) escrito em 2016 para a pós-graduação *lato sensu* em Canção Popular da Faculdade Santa Marcelina (FASM), em São Paulo. A dissertação partiu de certo estranhamento ante a costumeira celebração do compositor Chico Buarque pela capacidade de compor um grande número de canções no eu lírico feminino, sendo ele um homem; não entrando no mérito da qualidade das letras de Chico Buarque (e este autor, como a maioria dos que se debruçam sobre o tema da canção popular, elenca-as entre o melhor do já produzido na área), o fato é que compositores homens compondo no eu lírico feminino constituíam um fato perfeitamente corriqueiro no cancionário dos Estados Unidos ainda no período anterior ao rock and roll. Resolveu-se então apostar-se na hipótese de que, fixando o período de pesquisa na década de 1930, a maior presença de canções femininas no repertório americano se relacionava ao fato de que, nos Estados Unidos, a produção musical para cinema e teatro teve peso muito maior, em comparação com o cenário brasileiro. Assim, os letristas, homens em praticamente todos os casos, forçosamente deveriam escrever para personagens femininas. A pesquisa (SIMÕES, 2016) — cujo resultado será exposto de maneira revista e ampliada nesta tese — confirmou a hipótese, chegando-se ao apontamento de que a produção musical do Brasil no período chamado de Época de Ouro de sua canção popular (1929-1945), de louvável 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 cancionário americano da mesma época.

Já nas considerações finais do TCC escrito para a FASM se impunha uma sugestão de continuidade do trabalho: parecia a este pesquisador — novamente, a ideia tinha base meramente impressionista — que o cancionário brasileiro, em dado momento histórico, superou essa, por assim dizer, *desvantagem* em relação ao cancionário americano de eu lírico feminino, alcançando patamares de grande prolificidade, inovação formal e ousadia. Formulou-se então nova hipótese: a partir do golpe militar de 1964, a criação artístico-cultural do período 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 em nossa canção popular. Apostou-se que haveria discrepância significativa, em aspectos quantitativos e qualitativos, entre as canções de

eu lírico feminino compostas no Brasil antes do golpe militar e a produção posterior desse tipo de canção, particularmente após a assinatura do AI-5. 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.

Novamente, para a felicidade deste autor, a hipótese foi confirmada, gerando-se dados estatísticos e análises de canções representativas do período. A pesquisa então se expandiu para abranger todo o desenvolvimento da canção de eu lírico feminino no Brasil, desde o início do século 20 até 1985 — ano escolhido tanto por marcar o fim do regime militar quanto por ser o fim do período analisado por Jairo Severiano e Zuza Homem de Mello nos dois volumes de *A Canção no Tempo* (2015, 2015b), livros que orientaram este autor, entre outros fatores, no sentido de estabelecer de maneira a mais rigorosa possível quais foram as canções brasileiras que obtiveram sucesso e relevância nacional no período estudado.

O resultado da pesquisa se vê na tese a seguir. Considerando-se que a canção se presta particularmente bem a estudos híbridos, estando dentro de campo de pesquisa de natureza interdisciplinar desde a origem — a música popular (NAPOLITANO, 2007b) —, este trabalho não se atrelou a nenhuma determinada escola de pensamento, mas evidentemente muito se valeu, de maneira mais ou menos direta, do arcabouço teórico diverso recorrente aos mais notórios pesquisadores da canção de nosso país. Assim, enviesadamente, entram elementos da semiótica de base greimasiana — sobre a qual se fundamenta grande parte do trabalho de Luiz Tatit para traçar relações de sentido entre melodia e letra — e o conceito de gêneros de discurso de Bakhtin — do qual se vale Sergio Molina; também se tentou, dentro das possibilidades deste autor, a assimilação da verve ensaística de José Miguel Wisnik.

Não se prescindiu, ainda, de importantes contribuições anteriores (e também contribuições recentes) de pesquisadores da canção sem vínculo direto com a produção acadêmica, pela magnitude do acervo documental levantado nesses trabalhos — embora muitas vezes seus textos incorram num tom memorialista, impressionista e apologético (MORAES, 2000); esses trabalhos devem ser aproveitados com atenção para o fato de que enquanto a História é uma operação cognitiva, forma intelectual de conhecimento, a memória é uma operação ideológica, fruto de construção social, modificando o passado de acordo com características presentes. Desse modo, uma não pode confundir-se com a outra, embora o pesquisador deva usar a memória, tratando-a como objeto de seu ofício (MENESES, 1992, pp. 22-23). De qualquer forma, seria impossível, numa pesquisa sobre canção popular, prescindir do apoio no trabalho de "autores pouco reconhecidos pelo universo intelectual e cultural

formal", pois durante a primeira metade do século 20, pelo menos, eles foram os únicos historiadores da canção popular. "[...] na época, tanto para os historiadores de ofício como para os intelectuais preocupados com a preservação e difusão da cultura nacional, a música popular urbana não tinha nenhuma relevância cultural ou social" (MORAES, 2007, p.1).

Para dar liga a ideias e escritores tão distintos, o conceito de mestiçagem tal qual formulado pelo orientador Amálio Pinheiro foi iluminador, e definiu a forma final deste trabalho. São particularmente significativos os seguintes excertos:

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, asemânticas 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 (PINHEIRO, 2020, pp. 10-21).

A formação cultural do continente latino-americano não pode deixar de ressaltar, em todos os graus e variantes, a presença da voz e das oralidades, combinadas ou não às inúmeras séries e gêneros escritos.

[...] Muitas obras poéticas escritas talvez deveriam ser lidas levando-se mais em conta as várias possíveis gradações da inscrição vocal na escritura, a par da importância significativa concedida às interações entre os níveis prosódico (acentos, entonações, tonalidades), oral (vocal, coloquial) sonoro, gráfico e visual. Isso vale especialmente para certas obras poéticas não deliberadamente oralizantes, mas compostas de refugos vocais/coloquiais crioulistados, mestiços e migrantes que, inseridas e remontadas dentro de metros e estrofes tradicionais ou vocabulário hermético próprio da escritura, dão nova inflexão, senão dispersam, aquelas dicotomias [...] entre o “popular” e o “erudito” (PINHEIRO, 2021, pp. 15-17).

O cancionista brasileiro, querendo ou não, cômico ou não, tem seu fazer necessariamente imbuído de mestiçagem. Em um patamar mais óbvio, pelo fato de as bases da canção popular das Américas estarem famosamente vinculadas à melodia e harmonia da tradição europeia interagindo com divisões rítmicas de ascendência africana. A leitura de Pinheiro — juntamente com o acompanhamento de suas aulas e sua orientação — permitem-nos perceber, porém, que a mestiçagem na canção brasileira atinge uma complexidade para além de exemplos passíveis de arrolamento em espaço reduzido, sendo a essência mesma deste gênero tão caro à cultura e ao reconhecimento da identidade nacionais: o cancionista brasileiro é intelectual (mais do que em qualquer outro país) e iletrado, cerebral e instintivo, urbano e

rural, sofisticado e primitivo, aprendeu pelos livros e pelos sons da natureza, lida com os arquétipos e com o contemporâneo, fala à academia, aos guetos e à massa média, engaja-se com a arte pela arte.

A incorporação da paisagem na construção cultural é particularmente enfatizada por Pinheiro:

Todo o léxico, ao se caboclar, traz para dentro da boca os contornos da paisagem da cultura e da cultura da paisagem: palavras como pororoca, jururu, tiririca, pururuca etc. represam, nas aliteraões e duplicaões silábicas, significantes prenes de materiais e acontecimentos externos; são alimentos orais, antes de atingirem o estado simbólico-convencional de dicionário (PINHEIRO, 2013, pp. 29-30).

Isso condiz com sua avaliação de que, na América Latina, vigora uma cultura “cuja base é invenção a partir da multiplicidade”, em que se estabelece uma

[...] *situação de escritura ao aberto*, numa cultura formada de conglomerados migrantes e imigrantes em rotação, onde são predominantes as trocas entre o suburbano, o tribal, o rural e o urbano [...] (PINHEIRO, 2013, p. 68).

Essas categorias, necessário ressaltar, não se aglutinam por meio de contribuições individuais de características opostas, mas convivem simultaneamente, barrocamente anulando paradoxos e enriquecendo o repertório comum propulsor do fazer artístico, de modo que um único criador singular em questão nem poderá distinguir conscientemente os ingredientes do sabor mestiço de que prova e compartilha depois de oferecer sua contribuição.

A conceituação de mestiçagem em Pinheiro e as ideias do movimento tropicalista da canção brasileira têm muito em comum, sendo devedoras do trabalho de Oswald de Andrade; chega-se a essa constatação facilmente ao se ler, por exemplo, o *Manifesto da Poesia Pau-Brasil* (originalmente publicado em 1924) e o *Manifesto Antropófago* (de 1928), dos quais retiramos, respectivamente, os dois excertos a seguir:

Temos a base dupla e presente – a floresta e a escola. A raça crédula e dualista e a geometria, a álgebra e a química logo depois da mamadeira e do chá de erva-doce. Um misto de “dorme nenê que o bicho vem pegá” e de equações.

Uma visão que bata nos cilindros dos moinhos, nas turbinas elétricas; nas usinas produtoras, nas questões cambiais, sem perder de vista o Museu Nacional. Pau-Brasil.

Obuses de elevadores, cubos de arranha-céus e a sábia preguiça solar. A reza. O Carnaval. A energia íntima. O sabiá. A hospitalidade um pouco sensual, amorosa. A saudade dos pajés e os campos de aviação militar. Pau-Brasil (ANDRADE, 1970, p.9).

Só A ANTROPOFAGIA nos une. Socialmente. Economicamente. Filosoficamente.

Única lei do mundo. Expressão mascarada de todos os individualismos, de todos os coletivismos. De todas as religiões. De todos os tratados de paz.

Tupi, or not tupi that is the question.

[...] Foi porque nunca tivemos gramáticas, nem coleções de velhos vegetais. E nunca soubemos o que era urbano, suburbano, fronteiro e continental. Preguiçosos no mapa-múndi do Brasil.

[...] Nunca fomos catequizados. Vivemos através de um direito sonâmbulo. Fizemos Cristo nascer na Bahia. Ou em Belém do Pará.

[...] Antropofagia. Absorção do inimigo sacro. Para transformá-lo em totem. A humana aventura. A terrena finalidade (ANDRADE, 1970, pp 13-18).

Faz-se tentadora a possibilidade de um trabalho ligando o movimento tropicalista e o conceito de mestiçagem de Pinheiro, havendo em comum a ascendência oswaldiana. Mas não há por que restringir a abrangência da visão de mestiçagem, quando se trata da canção popular brasileira, a um movimento, e a canções, que intencionalmente deixam explícita a questão mestiça, tratando-a até como tema. A mestiçagem — para além “das lógicas binárias das identidades e das oposições” — se vê, necessariamente, inclusive nas páginas menos óbvias, no que diz respeito ao assunto, de nosso cancionário: numa canção trágica de Vicente Celestino, num samba abolerado de Dolores Duran ou numa valsa de Chico Buarque. Busca-se, como um dos intuitos desta tese, lançar luz sobre essa questão.

Além da antropofagia oswaldiana, o conceito de mestiçagem por Pinheiro também se relaciona com o trabalho de outros teóricos, podendo ser destacados o tema da complexidade em Edgar Morin (2011) e a noção de barroco e neobarroco por Severo Sarduy (1979).

Sem desprezo das contribuições desses pensadores, deve-se ressaltar que as características distintas e originais da mestiçagem como conceituada por Pinheiro se adequam particularmente aos propósitos desta tese, especialmente pela reiteração da necessidade de fuga do dualismo óbvio quando se considera a presença mestiça e pela ênfase na musicalidade natural (do léxico, da paisagem, de gestos etc.), cuja fruição plena se possibilita especialmente pela formação mestiça da América Latina.

Como exemplo simples da assimilação particularmente significativa do conceito de mestiçagem por Pinheiro, pode ser mencionada a própria complexificação, para este pesquisador, da definição de eu lírico feminino. Para além da pesquisa evidente sobre as canções de eu lírico feminino interpretadas por cantoras, também se levou em consideração o fato de que intérpretes mulheres cantando versos numa primeira pessoa masculina, em uma canção de sucesso, expandem os limites da imagem do “eu feminino” perante a sociedade; por outro lado, quando se concretiza a possibilidade, em caráter sistemático (e isso é muito recente no Brasil),

de homens interpretarem canções no eu lírico feminino, há interferência no significado da obra, para além de seu conteúdo verbal e estritamente musical (no sentido de passível de grafia em partitura).

Numa nota mais pessoal, a ventura de ser orientado por alguém que trabalha com esse amplo conceito de mestiçagem, e passa longe de achar que a constituição mestiça da América Latina (para além das lógicas binárias, vale a repetição) seja motivo para culpas ou embaraços, deu a este pesquisador ânimo para prosseguir com seu projeto original. Quando houve algum desânimo de minha parte relacionado às condições para a feitura da tese, Amálio Pinheiro, sem a menor hesitação, disse-me para simplesmente ignorar coações externas e simplesmente continuar tocando o trabalho. Por isso, e por outros motivos, sou-lhe muito grato.

Por fim, num nível estilístico, o fato de embarcar entusiasticamente na mestiçagem conforme descrita por Pinheiro permitiu a este autor a indulgência de alternar registro acadêmico mais ortodoxo e passagens mais ensaísticas, quando não divagantes. Tentando não se render à imposição dos “ou” para adorar o “também” e o “ainda”, por coerência mestiça.

Ainda que ignorasse a definição ou a ela resistisse, esta tese, deste autor, neste país, seria inevitavelmente mestiça. Só acontece que este pesquisador a produziu mestiça de maneira cônica e — com o perdão da pieguice — com certo orgulho.

1. PREMISSAS PARA A ANÁLISE DA CANÇÃO DE EU FEMININO BRASILEIRA DO SÉCULO 20

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”¹: 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 afirmando 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 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?

Para tentar responder a essa questão, faz-se necessário rever todo o desenvolvimento da canção de eu lírico feminino no Brasil ao longo do século 20, e a isso esta tese se presta.

1.1 A pesquisa de canção popular, no Brasil e no mundo

Há registros de reflexões sobre a música popular no Brasil desde fins do século 19, ainda com o entendimento romântico de que a autêntica canção popular seria aquela sem influência do meio urbano. Para Mário de Andrade (1962), antes do século 20 não havia propriamente uma “música brasileira”, mas sim uma música “étnica e interessada”. Já nas primeiras décadas do século passado, no entanto, a música popular assumiu valor formativo e papel caracterizador das noções cultural e social de brasilidade, passando a identificar traços distintivos brasileiros

¹ 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

perante outras nações, sendo, atualmente, de inequívoca importância para a compreensão da sociedade brasileira contemporânea.

As pesquisas acadêmicas sobre canção popular no Brasil começaram a aparecer de maneira sistemática na década de 1970, com aprofundamento na década seguinte (MORAES, 2000; NAPOLITANO, 2016). Desde então, refletindo o caráter intrinsecamente híbrido da canção popular, verifica-se uma crescente atenção da pesquisa científica em relação ao tema, mas com seu foco de estudos espalhado em diversos departamentos universitários. Entre tantos outros nomes que poderiam ser citados por envolver a canção popular em seus estudos, há Marcos Napolitano, Arnaldo Contier, José Geraldo Vinci de Moraes e Ana Carolina Arruda de Toledo Murgel, na área de História; Luiz Tatit, José Miguel Wisnik, Júlio Diniz, Miguel Jost, Adélia Bezerra de Menezes e Luís Augusto Fischer, em Letras; Walter Garcia, Cacá Machado, Sérgio Molina e Thaís Nicodemo, em Música (ao contrário do que pode apontar o senso comum, está longe de ser fácil encontrar pesquisadores de canção popular nos departamentos de Música do Brasil; haverá mais atenção a esse ponto adiante); Santuza Cambraia Neves e Ricardo Teperman, em Ciências Sociais; Amálio Pinheiro e Herom Vargas Silva, em Comunicação. Também não se podem desprezar as contribuições que pesquisadores e jornalistas desvinculados da produção acadêmica trouxeram para engrandecer o repertório de reflexão sobre nossa canção popular e a documentação dela, podendo ser citados os nomes de José Ramos Tinhorão, Zuza Homem de Mello, Jairo Severiano, Almirante, Sérgio Cabral, Tárík de Souza e Ruy Castro, entre tantos outros. Deve-se também ser mencionada com destaque a coletânea de ensaios de Augusto de Campos *O balanço da bossa* (1993), publicada originalmente em 1968, 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”.

Quando se busca o pioneirismo acadêmico na área, vê-se a ironia do fato de que aquele considerado o “pai” dos estudos em música popular, o filósofo alemão Theodor Adorno (1913-1969), fosse justamente alguém que detestasse esse tipo de expressão cultural. Adorno costumava chamar a música erudita de “música séria” — e daí já se pode depreender que, para o filósofo alemão, qualquer tipo de música não destinada à fruição em salas de concerto era, na melhor das hipóteses, frívolo. Em textos famosos como “O fetichismo na música e a regressão da audição” (originalmente publicado em 1938) e “Sobre a música popular” (de 1941), Adorno expõe uma visão demolidora da música popular, vista como um braço particularmente maléfico do que ele definiria em textos posteriores como “indústria cultural”. Em seu pensamento, sendo a música popular essencialmente “estandardizada” (1994), mesmo quando apresenta o que toma

como *falsas* complexidades acaba por infantilizar o ouvinte, também o embrutecendo pela repetição. Nesse sentido, mesmo a melhor música “séria”, ao passar pelos recortes do mercado, vulgarizava-se, tornando-se um fator de alienação para os ouvintes.

Se perguntarmos a alguém se “gosta” de uma música de sucesso lançada no mercado, não conseguiremos furtar-nos à suspeita de que o gostar e o não gostar já não correspondem ao estado real, ainda que a pessoa interrogada se exprima em termos de gostar e não gostar. Em vez do valor da própria coisa, o critério de julgamento é o fato de a canção de sucesso ser conhecida de todos; gostar de um disco de sucesso é quase exatamente o mesmo que reconhecê-lo (ADORNO, 1996, p. 66).

Carecem totalmente de significado real as distinções entre a audição da música “clássica” oficial e da música ligeira. Os dois tipos de música são manipulados exclusivamente à base das chances de venda; deve-se assegurar ao fã das músicas de sucesso que os seus ídolos não são excessivamente elevados para ele. [...] Vai-se construindo um verdadeiro panteão de *best sellers*. Os programas vão-se encolhendo, e este processo de encolhimento vai separando não somente o que é medianamente bom, o bom como termo médio de qualidade, mas os próprios clássicos comumente aceitos são submetidos a uma seleção que nada tem a ver com a qualidade. Nos Estados Unidos, a *Quarta Sinfonia* de Beethoven já se perde entre as autênticas raridades. Esta seleção perpetua-se e termina num círculo vicioso fatal: o mais conhecido é o mais famoso, e tem mais sucesso. Consequentemente, é gravado e ouvido sempre mais, e com isto se torna cada vez mais conhecido. A própria escolha das produções-padrão orienta-se pela “eficácia” em termos de critérios de valor e sucesso que regem a música ligeira ou permitem ao maestro de orquestra famoso exercer fascínio sobre os ouvintes de acordo com o programa; os *crescendo* da *Sétima Sinfonia* de Beethoven são colocados no mesmo plano do indizível solo de trompa do movimento lento da *Quinta Sinfonia* de Tchaikóvski (ADORNO, 1996, pp. 73-75).

Alguns dos comentários de Adorno quanto à música popular se apresentam, à sensibilidade contemporânea, com um tom preconceituoso quase cômico:

Elabora-se uma espécie de linguagem musical infantil, que se distingue da linguagem genuína porque o seu vocabulário consta exclusivamente de resíduos e deformações da linguagem artística musical. Nas transcrições para piano dos sucessos musicais deparamo-nos com diagramas singulares. Referem-se a guitarra, ukelele e banjo, instrumentos infantis, tanto quanto a harmônica dos tangos, comparados ao piano — e se destinam a tocadores incapazes de ler as notas musicais (1996, p.96).

Marcos Napolitano fala em “azedume intelectual” (2016, p. 21), para se referir a Adorno, sem deixar de reconhecer que, até por causa desse azedume, “Adorno revelou um objeto novo e sua abordagem permanece instigante, embora sistêmica, generalizante e normativa”. Mesmo um pesquisador como Richard Middleton, que buscou refutar ponto por ponto as objeções de Adorno à música popular, admite que “Anyone wanting to argue the importance of studying popular music has to absorb Adorno in order to go beyond him” (1990, p.35). Em síntese, Middleton considera os escritos de Adorno na área datados e referentes a um

contexto local muito específico, ignorando inovações da música popular e reservando ao receptor um papel muito passivo e limitado.

Outro pesquisador da música popular, Keith Negus, embora também levante críticas à abordagem sistêmica de Adorno, afirma ser possível perceber a relevância dos comentários do filósofo alemão ao observar lojas que vendem discos na década de 90 (a data em que Negus publicou seu *Popular Music in Theory: An Introduction*; na contemporaneidade, a observação ainda se sustenta, com pequenas alterações, quando se analisam as seções das plataformas de *streaming*):

[Adorno] argued that as Beethoven's music had been commodified for recording and radio broadcasting so it had been radically altered. Important motifs that were developed within the context of a total symphonic composition had been reduced to little more than easily identifiable 'trade marks'. [...] the distinction between "classical" and "popular" was misleading. He maintained that what was called "classical" was a music that had been commodified and packaged in the same way as jazz and hit songs; it was simply another "arbitrary category" of popular music. The relevance of Adorno's comments, made in the 1940s, can be observed in retail stores in the 1990s, where the jazz, rock, soul and classical sections are arranged together within one store and where (like other parts of the store) the classical section are dominated by personalities, such as Luciano Pavarotti, and compilations, such as *Puccini's Greatest Hits* (NEGUS, 1996, p. 39).

De maneira similar, e igualmente irônica, o estudo da música popular no Brasil deve muito a Mario de Andrade, grande pesquisador do folclore musical brasileiro, inclusive para defendê-lo “como a principal fonte temática e técnica do compositor erudito preocupado com a criação de uma música nacionalista e brasileira, durante as décadas de 1920 e 30” (CONTIER, 1994, p.33). Quanto à canção popular urbana, no entanto, Andrade não reservava a mesma apreciação positiva, considerando-a *popularesca*, expressão “sempre empregada conforme um sentido pejorativo, negativo. A canção urbana era considerada ‘suspeita’ pelos folcloristas, devido à sua inserção no binômio mercado/consumo” (CONTIER, 1994, p. 47). Ainda assim, não se pode desconsiderar o nome do escritor paulistano em uma pesquisa sobre a canção brasileira, por seu nome estar tão associado à consideração pioneira no país da música popular como objeto de pesquisa, e isso partindo de um reconhecido intelectual. De acordo com José Geraldo Vinci de Moraes e Cacá Machado (2011, p.23),

Foi somente com o ambicioso projeto de Mário de Andrade, a partir do final da década de 1920, que se instaurou verdadeiramente uma “escuta da nação”, composta pela recuperação dos registros musicais, sua preservação, divulgação e, finalmente, a construção de uma narrativa explicativa da história da música no Brasil.

Com este estudo do desenvolvimento das composições de eu lírico feminino no Brasil, esperamos contribuir para essa “narrativa explicativa da história da música no Brasil”,

particularmente para o estudo da canção popular. Consideramos particularmente relevante esse tipo de pesquisa em nosso país, uma vez que, no Brasil, esse gênero prosperou de maneira significativa e distinta, integrando sofisticação artística com potencial para comunicação em massa de maneira única, exercendo grande presença no imaginário popular.

Como expressa José Miguel Wisnik, em seu artigo “A Gaia Ciência” (2004, pp.215-216):

Dizer que a música popular brasileira é forte e bela é mais verdade do que novidade, mas pouco ajuda, dentro ou fora do Brasil, a entender aquilo que a distingue. Aparentemente, um dos seus traços mais notáveis é a permeabilidade que nela se estabeleceu a partir da Bossa Nova entre a chamada cultura alta e as produções populares, formando um campo de cruzamentos muito dificilmente inteligível à luz da distinção usual entre música de entretenimento e música informativa e criativa. [...] Está implícito ou explícito em certas linhas da canção um modo de sinalizar a cultura do país que além de ser uma forma de expressão vem a ser também [...] um modo de pensar — ou, se quisermos, uma das formas da *riflessione brasiliana*.

De maneira similar, Luiz Tatit aponta que

Se o século XX tivesse proporcionado ao Brasil apenas a configuração de sua canção popular poderia talvez ser criticado por sovínice, mas nunca por mediocridade. Os cem anos foram suficientes para a criação, consolidação e disseminação de uma prática artística que, além de construir a identidade sonora do país, se pôs em sintonia com a tendência mundial de traduzir os conteúdos humanos relevantes em pequenas peças formadas de melodia e letra.

Toda a sociedade brasileira — letrada ou não-letrada, prestigiada ou desprestigiada, profissional ou amadora — atuou nesse delineamento de perfil musical que, no final do século, consagrou-se como um dos mais fecundos do planeta, em que pese a modesta presença da língua portuguesa no cenário internacional (TATIT, 2004, p. 11).

Mesmo com a consolidada e significativa atenção de público letrado, e prestigiado intelectualmente, ao objeto “canção popular”, não se requer esforço, ainda nos dias de hoje, para encontrar demonstrações de menosprezo a essa manifestação da cultura. De um modo geral, essas considerações tendem a diminuir a canção popular usando o velho expediente de opor “entretenimento” a “alta cultura”, fiando-se na crença errônea de que: a) são categorias estanques; b) o crítico em questão do momento, esse nobre valorizador da alta cultura, sabe perfeitamente distinguir as duas categorias, e estranhamente é um dos poucos a conseguir fazê-lo neste mundo bárbaro, vendo-se portanto na missão de denunciar ao maior número de pessoas possível a farsa da canção popular. Como, a partir do fim dos anos 1960 — justamente a época em que a canção brasileira passa a ser mais valorizada como merecedora de debate intelectual —, a ampla maioria dos compositores prestigiados de nosso país se vincula (de um maneira ou outra, mas em geral assumidamente) a um posicionamento político de esquerda, a desqualificação da canção popular como um produto artístico está muito associada, na

contemporaneidade brasileira, à chamada direita letrada, com menor ou maior grau de alucinação mística — Bruno Tolentino, Diogo Mainardi, Olavo de Carvalho e seus seguidores. Assim, o mundo imaginário a se evangelizar é, além de bárbaro, comunista. Tachar Chico Buarque como “autor de sambinhas” em oposição à glória musical de Beethoven serve como exemplo de uma operação típica.

A oposição ao — ou em grau mais brando, o estranhamento em relação ao — estudo sério e rigoroso da canção popular não se apresenta, contudo, como prerrogativa brasileira. O depoimento de Philip Tagg é significativo:

One of the initial problems for any new field of study is the attitude of incredulity it meets. The serious study of popular music is no exception to this rule. It is often confronted with an attitude of bemused suspicion implying that there is something weird about taking "fun" seriously or finding "fun" in "serious things". Such attitudes are of interest when discussing the aims and methods of popular music analysis [...].

In announcing the first International Conference on Popular Music Research, held at Amsterdam in June 1981, *The Times Diary* printed the headline "Going Dutch — The Donnish Disciples of Pop" (*The Times* 16 June 1981). Judging from the generous use of inverted commas, sics and "would-you-believe-it" turns of phrase, the *Times* diarist was comically baffled by the idea of people getting together for some serious discussions about a phenomenon which the average Westener's brain probably spends around twenty-five per cent of its lifetime registering, monitoring and decoding.

[...] In announcing the same conference on popular music research, the *New Musical Express* (20 June 1981, p.63) was [...] witty and snappy [...].

[...] The convergence of opinion between such unlikely bedfellows as *The Times* and the *NME* about the imagined incongruity of popular music as an area for serious study implies one of two things. Either popular music is so worthless that it should not be taken seriously (unlikely, since pop journalists obviously rely on the existence of popular music for their livelihood) or academics are so hopeless — absent-mindedly mumbling long Latin words under their mortarboards in ivory towers — that the prospect of them trying to deal with anything as important as popular music is just as absurd (TAGG, 1982, pp. 36-37).

No excerto acima, Tagg considera improvável que aqueles a apontar a incongruência da música popular como uma área para estudos rigorosos estejam dominados pelo pensamento de que a música popular é algo tão pequeno que não deveria ser levado a sério; Tagg acha mais plausível considerar que o fato de haver pessoas tomando como absurdo e risível o debate acadêmico sobre música popular esteja relacionado à imagem, pelo senso comum, do meio universitário como composto por pessoas totalmente alienadas.

No Brasil contemporâneo, essa opção pela segunda das duas hipóteses levantadas pelo próprio Tagg não se daria de maneira tão óbvia. Como aqui já foi expresso, nos dias de hoje a mais chamativa oposição à relevância de estudos sistematizados sobre a canção popular está

relacionada a uma agenda política de direita. Não será difícil, no entanto, flagrar entre gentes “ilustradas”, que certamente se consideram progressistas, variações do pensamento de que “a música popular é algo muito pequeno para ser levado a sério”. Os departamentos de música das universidades públicas do nosso país são o exemplo mais óbvio a levantar: em 2022, embora haja alguma abertura para trabalhos sobre música popular em cursos de pós-graduação, o currículo dos cursos de graduação de Música se centra na tradição de concerto europeia de até princípios do século 20 (a Unicamp, com sua graduação em Música Popular, configura exceção); se há pouca abertura para música popular instrumental nesses cursos, o objeto canção se apresenta ainda mais exótico.

Quanto aos jornalistas dedicados a escrever sobre canção popular, certamente a maioria deles têm opinião média próxima da hipótese de Tagg: acadêmicos são seres encastelados, apenas interessados por fatos muito antigos, incapazes de nuances (por terem sempre de provar algo e defender argumentos centrais), num estilo empolado, repleto de circunlóquios e contaminado por citações e notas de rodapé. O acadêmico médio, por sua vez, certamente não tem os jornalistas na mais alta conta: nos dias de maior generosidade, a cobertura jornalística relacionada à cultura artística será descrita como “superficial”.

E assim, num país em que a canção popular ocupa um lugar tão central na produção cultural e até na formação de opiniões, a oposição a sua contemplação intelectual aparece de diversos lados; para completar o cenário, aqueles dedicados a essa contemplação, quando trabalhando por meios e com métodos distintos, não raro tentam desqualificar uns aos outros.

Não parece controverso, porém, afirmar que o brasileiro médio — mesmo aquele com vaga ideia de quem tenha sido Tom Jobim, aquele consumidor apenas de música de entretenimento muito simples harmonicamente — estará disposto a afirmar convicto a riqueza da música popular brasileira, com visível orgulho desse nosso patrimônio. Ao mesmo tempo, esse brasileiro médio certamente tentará dissuadir seus filhos se esses manifestarem vontade de se dedicarem profissionalmente à música, um “patrimônio” que não dá dinheiro. Paradoxos, ambivalências, mestiçagem.

A afirmação de que a música popular (e a canção popular) se apresenta como uma forma de expressão musical não costuma ser disputada, embora a relevância dessa forma de expressão possa ser diminuída — curioso quando se lembra que, pelo menos desde a “Rhapsody In Blue” (1924), de George Gershwin, compositores que se notabilizaram inicialmente pela produção em música popular têm seu trabalho presente em salas de concerto; no caso de Gershwin, com enorme sucesso de público, permanência no repertório “clássico” e a bênção de compositores “sérios”, como Maurice Ravel.

Antes da *Rhapsody* ter surgido, alguns compositores de “arte” já tinham tentado escrever obras que incorporassem elementos do *jazz*. [...] Mas antes de Gershwin ter mostrado que isso podia ser feito, nenhum destes compositores, ou quaisquer outros neste sentido, mostrou um trabalho de *jazz* que conquistasse a simpatia do público do modo que a *Rhapsody* fez. Sem dúvida, a enorme publicidade que sempre cercou a *Rhapsody* teve importância no estímulo do interesse do público nela e lhe deu certa vantagem sobre outras peças. Seguindo os passos da *Rhapsody*, contudo, vários trabalhos combinando elementos populares ou jazzísticos com propostas mais tradicionais começaram a aparecer com crescente regularidade nas salas de concertos e casas de ópera por todo o mundo. Parecia haver um mercado para tais obras, e cada vez mais compositores escreveram músicas para suprir essa demanda (SCHWARTZ, 1993, p. 96).

Indo adiante da *música*, quando se pensa no outro mais óbvio elemento constituinte da canção popular (a *letra*), apresentam-se comuníssimas opiniões ainda mais rigorosas quanto às possibilidades do texto de uma canção. Não seria nem o caso, para esses espíritos conservadores (alguns nomes já foram aqui mencionados, e este autor julga desnecessário reforçá-los ou dar crédito a outros, tendo em vista sua visibilidade no cenário da discussão pública nacional contemporânea), de que letras de canção redundam invariavelmente em má literatura: elas simplesmente não seriam literatura, em absoluto. Dados como a atribuição do prêmio Nobel de Literatura a Bob Dylan, em 2017, basicamente por sua contribuição como cancionista, parecem tornar ocioso tal debate, superado pela força de fatos. Afinal, pode-se contestar a justeza da atribuição de Nobel a este ou aquele nome, mas seria absurdo negar que esse prêmio cobre de enorme prestígio seu vencedor. E a famosa definição de Terry Eagleton para o que é literatura (um tipo de escrita altamente valorizado em dado momento histórico) nos parece bastante razoável.

[...] a sugestão de que “literatura” é um tipo de escrita altamente valorizada é esclarecedora. Contudo, ela tem uma consequência bastante devastadora. Significa que podemos abandonar, de uma vez por todas, a ilusão de que a categoria “literatura” é “objetiva”, no sentido de ser eterna e imutável. Qualquer coisa pode ser literatura, e qualquer coisa que é considerada literatura, inalterável e inquestionavelmente — Shakespeare, por exemplo —, pode deixar de sê-lo. Qualquer ideia de que o estudo da literatura é o estudo de uma entidade estável e bem definida, tal como a entomologia é o estudo dos insetos, pode ser abandonada como uma quimera. Alguns tipos de ficção são literatura, outros não; parte da literatura é ficcional, e parte não é; a literatura pode se preocupar consigo mesma no que tange ao aspecto verbal, mas muita retórica elaborada não é literatura. A literatura, no sentido de uma coleção de obras de valor real e inalterável, distinguida por certas propriedades comuns, não existe (EAGLETON, 2006, p.16).

O Nobel de Dylan veio apenas coroar a percepção já consagrada — como costuma acontecer com grandes prêmios — da alta valorização dos mais prestigiados letristas de canção na sociedade, como criadores de textos capazes de emocionar grandes massas (do ponto de vista mais pragmático e mercantil) e contribuir para o debate público quanto a questões sociais,

culturais e políticas. No Brasil, o reconhecimento dos mais prestigiados cancionistas como intelectuais (e literatos) tem um marco no progressivo e paulatino abandono de Vinicius de Moraes da produção de poemas para o consumo direto em livros, passando a priorizar seu trabalho de cancionista. (Cabem aqui parênteses para lembrar que a discussão acerca da letra de canção como um *poema* traz mais complexidades; o que se quer aqui é reivindicar a simples aceitação da letra de canção como um fato literário.) O precedente aberto por Vinicius (sua transmutação em cancionista foi, já se disse, paulatina, mas salta como data importante o ano de 1956, quando estreou *Orfeu da Conceição*, peça de texto seu com canções somente suas ou em parceria com Tom Jobim) foi levado adiante depois do golpe militar de 1964.

[...] o núcleo militar do poder concentrou-se na chamada comunidade de informações, isto é, naquelas figuras que estavam no comando dos órgãos de vigilância e repressão. Abriu-se um novo ciclo de cassação de mandatos, perda de direitos políticos e expurgos no funcionalismo, abrangendo muitos professores universitários. Estabeleceu-se na prática a censura aos meios de comunicação; a tortura passou a fazer parte integrante dos métodos de governo (FAUSTO, 2012, p. 480).

Nesse contexto, muitos cancionistas emergiram como típicos intelectuais engajados, seja pelo meio mais tradicional da canção de protesto (o nome de Geraldo Vandré vem como o de mais fácil lembrança), seja pela forma original do tropicalismo — e as conquistas do movimento liderado por Caetano Veloso e Gilberto Gil trariam marcas permanentes a toda a produção cultural brasileira que se seguiu, para além da esfera da canção popular —, além de outros valorosos cancionistas que não se vincularam ao tropicalismo e dispõem de muitas sutilezas em sua produção para que possam ser reduzidos a autores “de protesto”, mas ainda assim apresentaram (Chico Buarque surge como a figura mais óbvia) engajamento verificável e de grande repercussão em seus versos. As articulações de Edward Said, sobre o “intelectual”, e de Sartre, sobre o “escritor engajado”, parecem-nos adequar-se aos cancionistas centrais desse período da história brasileira (requerendo apenas ligeira adaptação mental quando Sartre menciona “livro” e “escritor”).

[...] [o intelectual é] um indivíduo dotado de uma vocação para representar, dar corpo e articular uma mensagem, um ponto de vista, uma atitude, filosofia ou opinião para (e também por) um público. E esse papel encerra uma certa agudeza, pois não pode ser desempenhado sem a consciência de se ser alguém cuja função é levantar publicamente questões embaraçosas, confrontar ortodoxias e dogmas (mais do que produzi-los); isto é, alguém que não pode ser facilmente cooptado por governos ou corporações, e cuja *raison d'être* é representar todas as pessoas e todos os problemas que são sistematicamente esquecidos ou varridos para debaixo do tapete. Assim, o intelectual age com base em princípios universais: que todos os seres humanos têm direito de contar com padrões de comportamento decentes quanto à liberdade e à justiça da parte dos poderes ou nações do mundo, e que as violações deliberadas ou

inadvertidas desses padrões têm de ser corajosamente denunciadas e combatidas (SAID, pp. 26-27).

O escritor ‘engajado’ sabe que a palavra é ação: sabe que desvendar é mudar e que não se pode desvendar senão tencionando mudar.

[...] para nós, um escrito é uma empreitada, uma vez que os escritores estão vivos, antes de morrerem, uma vez que pensamos ser preciso acertar em nossos livros, e que, mesmo que mais tarde os séculos nos contradigam, isso não é motivo para nos refutarem por antecipação, uma vez que acreditamos que o escritor deve engajar-se inteiramente nas suas obras, e não como uma passividade abjeta, colocando em primeiro plano os seus vícios, as suas desventuras e as suas fraquezas, mas sim como uma vontade decidida, como uma escolha, com esse total empenho em viver que constitui cada um de nós (SARTRE, 1989, pp. 20-29).

O reconhecimento — merecido, mas ainda não sem restrições aceito — da canção popular como gênero proporcionador de relevantes fatos musicais e literários não implica que esses aspectos devam ser os únicos a ser analisados quando se analisa determinada canção, em particular, ou se estuda a relevância de um recorte do cancionário em determinado tempo e lugar. Pelo contrário: a justificativa pelo interesse no estudo sistemático e metódico da canção popular tem possibilidades muitas e distintas: como documento histórico, matéria literária, produto musical, fato social, veículo de comunicação, dado de interesse para documentação jornalística — e quantos outros se possam levantar nesse tema de natureza incontestavelmente interdisciplinar, sob o mesmo manto do que se chama de Humanidades ou Ciências Humanas. Essa abordagem multidisciplinar para a canção popular é reconhecida como a mais adequada por pesquisadores de diferentes áreas, como atesta Sérgio Molina (2017, p.19) — em contexto no qual justamente está reivindicando que não se pode menosprezar a análise musical entre as fontes de referências imprescindíveis para o melhor estudo da canção popular.

Especialmente a partir das duas últimas décadas do século XX, com a fundação da IASPM (International Association for the Study of Popular Music) e as publicações de Richard Middleton, Phillip Tagg, Frith e Goodwin (orgs.), Kate Negus e Luiz Tatit (no Brasil), entre outros, fortaleceu-se a visão de que — devido às características multidisciplinares que o contexto da música popular cantada inegavelmente envolve — uma análise exclusivamente musical não seria o caminho mais adequado para dar conta da pluralidade de significações que tal objeto sugere.

Da mesma maneira, uma análise de canção que se atenha exclusivamente ao aspecto lírico será insuficiente, quando não desprovida de sentido. Diz Luiz Tatit (2007, p.237):

A letra da canção, como se sabe, pertence a uma esfera de valores muito particular, altamente comprometida com a melodia e todo o aparato musical circundante, de tal modo que sua avaliação por critérios unicamente poéticos redundaria, quase sempre, em julgamento desastroso.

A proposta de que a análise de uma canção não se deve prestar a desmembramentos de seus itens constituintes para uma pretensa profundidade interpretativa condiz com a visão de Susan Sontag em seu notório ensaio “Contra a Interpretação”:

O que o excesso de ênfase na ideia de conteúdo acarreta é o perpétuo e sempre inconcluso projeto de *interpretação* [destaques sempre da autora]. E é o hábito de abordar as obras de arte a fim de *interpretá-las* que, reciprocamente, sustenta a fantasia de que de fato exista algo que seja o conteúdo de uma obra de arte.

[...] Claro que não me refiro à interpretação em seu sentido mais amplo, o sentido em que Nietzsche diz (corretamente): “Não existem fatos, apenas interpretações”. Aqui, por interpretação, refiro-me a um ato mental consciente que utiliza determinado código, determinadas “regras” de interpretação.

Aplicada à arte, a interpretação significa retirar um conjunto de elementos (X, Y, Z, e assim por diante) da obra como um todo. A tarefa de interpretação é praticamente uma tarefa de tradução. O intérprete diz: Olhe, você não vê que X na realidade é — ou na realidade significa — A? Que Y na realidade é B? Que Z na realidade é C?

[...] não estou dizendo que as obras de arte são inefáveis, que não podem ser descritas ou parafraseadas. Podem. A questão é como. Como seria a crítica que serve à obra de arte, sem usurpar seu lugar?

O necessário é, antes de tudo, dar mais atenção à forma na arte. [...] A melhor espécie de crítica, e ela é rara, é aquela que dissolve as considerações sobre o conteúdo nas considerações sobre a forma.

[...] Nossa tarefa não é descobrir o máximo de conteúdo numa obra de arte, muito menos extrair da obra mais conteúdo do que já está ali. Nossa tarefa é reduzir o conteúdo, para podermos ver a coisa.

O objetivo de todos os comentários sobre a arte deve ser, hoje, o de tornar as obras de arte — e por analogia, nossa própria experiência — mais, e não menos, reais para nós. A função da crítica deve ser a de mostrar *como ela é o que é*, e mesmo *é isso o que ela é*, e não *o que ela significa* (SONTAG, 2020, pp. 18-29).

E não são ainda apenas "música" e "letra" que devem, de forma binária, serem consideradas para a compreensão razoável do valor artístico de uma canção popular; faz-se necessário, no mínimo, avaliar, conjuntamente, música, letra, arranjo, interpretação e performance — apenas para citar alguns dos traços constituintes distinguíveis no gênero.

Reitera-se: esses são de fato os elementos mínimos para embasar a análise da canção popular, pois autores contemporâneos chamam a atenção para ainda outros aspectos. Tomemos as palavras de Arnaldo Antunes: embora se refiram, em seu intuito original, especificamente ao rock, desencadeador do que o autor percebe como uma “crise na canção” (crise esta tomada como enriquecedora), suas considerações sobre características contemporâneas do processo de criação de canções têm interesse mais abrangente, servindo como lembrança dos pormenores a se considerar quando se analisa um exemplar do gênero.

A incorporação do berro e da fala ao canto; o estabelecimento de novas relações entre melodia e harmonia; o reprocessamento e colagem de sons já gravados; os ruídos, sujeira, microfônias; as novas concepções de mixagem, onde o canto nem sempre é posto em primeiro plano, tornando-se, em alguns casos, apenas parcialmente compreensível; a própria mesa de mixagem passando a ser usada quase como um instrumento a ser tocado. Tudo isso altera a concepção de uma letra entoada por uma melodia, sustentada por uma cama rítmica-harmônica. O sentido das letras depende cada vez mais do contexto sonoro (ANTUNES, 2000, p.31).

Ruth Finnegan também questiona o habitual favorecimento exagerado do aspecto verbal na análise de canções, defendendo mais atenção ao aspecto da performance na apreciação do gênero.

São os textos verbais que aparentemente contêm “a coisa de verdade”. Não é de surpreender que a palavra escrita ou passível de ser escrita tenha com tanta frequência tido o lugar central no estudo das canções — é ela que pode ser isolada para análise e transmissão (2008, p. 19)

Em certo ponto de seu texto “O que Vem Primeiro: O Texto, a Música ou a Performance”, a autora soa até provocativa — “o elemento verbal não seria na prática mais periférico do que supomos? (2008, p.34) —, para depois contemporizar.

Mais uma vez precisamos estar atentos para generalizações apressadas [...]. O visual, o somático, o gestual, o teatral, o material — tudo pode fazer parte. Assim como o pode também o movimento, enfatizado ou não pela dança ou pela interação de muitos corpos e presenças. Não é somente o texto — ou somente a música e o texto —, mas a atuação multissensorial. O papel das "palavras" só pode ser avaliado nessa perspectiva mais ampla, multidimensional — por vezes com mais destaque mas em outras assumindo talvez um lugar mais secundário em relação aos outros componentes da performance. Cada caso deve ser considerado em seu mérito e não com base em suposições prévias.

Tudo isso não visa diminuir a relevância — a maravilha — das textualidades verbais. Trata-se, sim, de reconhecer sua diversidade polifuncional e multiforme e a importância dos contextos em que se dá a performance (pp. 34-35).

Quando se trata de estudos sobre *performance*, destaca-se o nome de Paul Zumthor. Tratando dos “elementos performáticos”, o autor afirma que basta a entonação de voz para modificar a percepção de um texto lítero-musical. Para Zumthor, a performance exige “[...] interpretação: elementos marginais, que se relacionam à linguagem e raramente codificados (o gesto, a entonação), ou situacionais, que se referem à enunciação (tempo, lugar, cenário)” (ZUMTHOR, 2014, p.75). O suporte da voz ultrapassa a função linguística, criando-se o que ele chama de “poesia vocal”. Para entender-se melhor essa conceituação de *performance*, não precisamos recorrer a imagens berrantes de plumas, patês, danças, saltos, caras e bocas e

quetais. Tomemos a clássica interpretação de João Gilberto, em 1958, para “Chega de Saudade”, de Tom Jobim e Vinicius de Moraes: a gravação que representa o marco zero da bossa nova. Numa primeira impressão, pode causar pasmo associar os modos notoriamente contidos de João Gilberto a uma performance; basta perceber, no entanto, que o texto verbal de “Chega de Saudade” (e até mesmo a partitura com a transcrição da melodia vocal), tomado isoladamente, pode ser base tanto para uma canção “elegante” e “contida” quanto para um grande dramalhão. A gravação de Elizeth Cardoso para o mesmo tema, realizada alguns poucos meses antes tendo em vista o LP *Canção do Amor Demais*, traz ao ouvinte sentidos completamente diferentes — ainda que compartilhe com o registro de João Gilberto a mesma melodia vocal, os versos, a levada de violão definidora da bossa nova (que João Gilberto gravou pela primeira vez não em disco seu, mas no de Elizeth) e até alguns elementos do acompanhamento orquestral, já que os arranjos de ambas as interpretações foram escritos pelo compositor da música da canção, Tom Jobim. Como diz Zumthor (2014, p. 29), a forma só existe na performance — mesmo que seja na performance *antiperformática*, por assim dizer, de João Gilberto.

[...] as regras da performance — com efeito, regendo simultaneamente o tempo, o lugar, a finalidade da transmissão, a ação do locutor e, em ampla medida, a resposta do público — importam para comunicação tanto ou ainda mais do que as regras textuais postas na obra na sequência de frases [...] (ZUMTHOR, 2014, p.30).

Já que se tornou a mencionar aqui o termo “arranjo”, vale a pena defini-lo, por ser exemplo de conceito muito repetido sem que a maioria das pessoas a invocá-lo saiba com precisão do que se trata. Na tradição da música de concerto 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 formalização de autoria, quando algum profissional se presta a transcrever em pentagrama a composição, só é grafada a melodia vocal da canção e, algumas vezes, blocos de acordes que servem como um guia 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, novamente, de João Gilberto — chegam a operar mudanças melódicas e rítmicas, com deslocamento de compassos.

Levando em conta essas características, fica evidente o quão empobrecedora resulta a comum restrição da análise de uma canção popular aos elementos “música” e “letra”. Pior ainda é isolar apenas uma dessas partes constituintes para fazer juízos peremptórios sobre o valor de uma canção — procedimento usado corriqueiramente, como já vimos, quando se quer diminuir o valor de determinado compositor. E aí hão de se aguentar construções como “se as letras de Caetano são excelentes, como chamaremos os versos de Camões?”. Essa estupidez ignora a canção popular como gênero autônomo e muito bem estabelecido, já tendo gerado um cânone nas Américas.

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 à altura de Henri Cartier-Bresson. Simplesmente não faz sentido. Chaplin era essencialmente um cineasta, e como cineasta deve ser julgado, sendo de relevância menor, nesse caso, o fato de o cinema usar a fotografia como um de seus fatores constituintes, pois esse elemento, com razão, não se considera isoladamente, em relação a tudo o mais componente do fazer cinematográfico, para julgar a qualidade de um diretor de filmes.

Nesse sentido da busca de uma visão mais ampla da canção, para melhor apreciá-la e compreendê-la, mostra-se modelar a proposta de Marcos Napolitano para a sistematização de procedimentos básicos para orientação do pesquisador da canção popular, contida no capítulo “Para uma história cultural da música popular”, integrante de seu livro *História e Música — História Cultural da Música Popular* (2016). A proposta engloba diversos aspectos do objeto canção (texto e contexto, música e letra, autor e sociedade, estética e ideologia, recepção, performance, veiculação etc.) que tendem a ser consideradas de maneira separada em textos menos rigorosos.

Isso posto, não podemos deixar de destacar a contribuição de Luiz Tatit para o estudo da canção popular em nível acadêmico, ainda que seu trabalho seja um tanto restrito à interação dos elementos “música” e “letra”. Tatit inaugurou um modo de analisar essa interação, no entanto, com originalidade e profundidade então sem precedentes no Brasil, e até a presente data difíceis de encontrar em grau semelhante, mesmo tomando como campo de busca a produção universal sobre canção popular. O próprio termo “cancionista”, hoje de uso relativamente comum e empregado inclusive nesta tese, foi usado de maneira pioneira — pelo

menos com base em até onde existem registros localizados, a afirmação se faz possível — por ele.

Tatit ganhou notoriedade a partir de meados da década de 1980, enquanto desenvolvia seus escritos de mestrado e doutorado no departamento de Linguística da USP (do qual viria logo depois a ser professor, ainda orientando trabalhos de pós-graduação até a presente data); ao mesmo tempo, liderava o conjunto musical Rumo, integrante do movimento que se convencionou chamar Vanguarda Paulistana, juntamente com nomes como Arrigo Barnabé, Itamar Assumpção e o grupo Premeditando o Breque.

A base para o trabalho de Tatit já está disposta em seu primeiro livro publicado, *A Canção: Eficácia e Encanto*, de apenas 67 páginas, publicado em 1986 como um resumo de suas pesquisas para mestrado e doutorado. Suas ideias apareceriam estendidas em *Semiótica da Canção: Melodia e Letra*, primeira edição lançada em 1994, resultado de sua produção para o concurso de livre-docência na USP. Tatit tem consciência de que a leitura da maior parte de seu trabalho é bastante difícil para quem não esteja muito familiarizado à corrente da semiótica derivada da obra de Julien Greimas (1917-1992). Em suas próprias palavras, “[...] escrevo textos calibrados na árida tradição do discurso semiótico francês” e “Embora seja uma disciplina muito importante para mim, sei que a semiótica é quase ilegível” (FERRARI, 2016). Como tentativa de dispor suas ideias a um público mais amplo, publicou em 1996 a primeira edição de *O Cancionista*, relativo sucesso editorial, considerando as dificuldades da área. Desde então, já publicou outros nove livros, formando uma obra de intenção muito coesa.

Todo o trabalho de Tatit parte da ambição de demonstrar que

Canção não é música. Tenho 11 livros explicando isso. [...] Mas a questão é difundir ou pelo menos tentar explicar por que existe a diferença entre canção e música, que em geral não se percebe, não só no Brasil como no mundo todo. Existem cursos de música popular, mas não de canção. Nem nos Estados Unidos, que têm uma canção importante, absolutamente original e forte (FERRARI, 2016).

A partir daí, formulou a hipótese de “toda e qualquer canção popular ter sua origem na fala” (TATIT, 2006, p.12). Com o intuito de demonstrar apaixonadamente seu ponto de vista, Tatit constantemente, em entrevistas e palestras, aparece com frases generalizantes, que podem causar certo estranhamento ou soar temerárias, como “Não conheço um compositor que tenha se beneficiado do aprendizado musical para fazer canção melhor”, “Normalmente os músicos são precários na canção” e “[...] me perguntava por que todo cancionista que eu conhecia e de que eu gostava não sabia música” (FERRARI, 2016). Nessa entrevista concedida a Márcio Ferrari, para a Revista Pesquisa Fapesp, em 2016, Tatit coloca o nome de Tom Jobim como

exceção a seu argumento. Já soa inadequado ou irônico classificar Jobim, amplamente considerado como o maior compositor de canções populares do Brasil, como “exceção”. Mas não se pode deixar de notar, ainda, que fazem companhia a Jobim, no posto de músicos de longa trajetória de estudos combinando com contribuição autoral relevante ao cancioneiro do país, nomes muitos e vários como Pixinguinha, Roberto Menescal, Edu Lobo, Marcos Valle, Francis Hime, Dori Caymmi, Guilherme Arantes, Arrigo Barnabé, Cristóvão Bastos, José Miguel Wisnik e... Luiz Tatit, graduado em Música e Letras pela USP, fazendo os cursos quase simultaneamente. Outros tantos nomes, embora talvez sem prática em escrita para orquestra ou regência, aprenderam música com métodos formais, sendo aptos a ler e escrever melodias (e a parte de seus instrumentos) em partitura: Vadico, Ary Barroso, Custódio Mesquita, João Donato, Johnny Alf, Newton Mendonça, Baden Powell, Toquinho, Ivan Lins, Roberto de Carvalho.

Com franqueza, depois da bossa nova, será difícil localizar compositores relevantes que não dominem, no mínimo, a notação de acordes em cifras, mesmo entre os mal-afamados roqueiros — apenas isso já seria suficiente para se opor à simplicidade do “cancionista não sabe música” em caráter absoluto, e para considerar, quase certamente, que há aí um tipo de benefício possibilitado pelo aprendizado musical, útil “para fazer canção melhor”. (Também há casos de compositores que notadamente sobrevalorizam seu “analfabetismo” em música, de modo a acentuar a aura romântica de gênio para justificar a autoria de temas musicais complexos: Guinga, por exemplo.)

O desconhecimento quase total, entre cancionistas relevantes, da terminologia consagrada pela tradição da música de concerto no ocidente foi um fenômeno mais facilmente verificável no Brasil da primeira metade do século 20, no contexto de um país em que o ensino formal de música figurava como possibilidade restrita à elite econômica, e ao mesmo tempo no contexto de um país de grande ímpeto para a composição de canções populares, estimulada pela usina mestiça há tanto ativa no Brasil, com grande tradição oral. Quando se tornou (um pouco) mais acessível o ensino formal de música no país, a assimilação consciente da base erudita europeia se integrou apenas como mais um elemento da mestiçagem, sem prejuízo para nossa verve cancionista. Significativa é a manifestação de Edu Lobo, em entrevista concedida a Nelson Faria², comentando a ideia de que o aprendizado formal de música macularia a

² Disponível no canal de YouTube *Um Café Lá em Casa*, comandado por Nelson Faria. A cada episódio, um músico diferente é recebido na casa de Faria, que entrevista o convidado da vez e promove sessões musicais com ele. O episódio com Edu Lobo foi originalmente postado em 31 de agosto de 2017. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=fE3w_B3ZvbE&t=715s>. Acesso em 28 de janeiro de 2022.

espontaneidade do compositor de canções populares. “Isso é das coisas mais reacionárias que já ouvi na minha vida”, diz Edu, por entender isso como sonexamento de informação. Em seguida, faz questão de dar exemplo a partir da própria experiência como compositor, dizendo que o intervalo de segunda menor, em sua “Beatriz” (da parceria com Chico Buarque), entre a terceira e a quarta notas da melodia vocal do tema (o “se-rá” de “Será que ela é moça?”), seria algo que jamais ocorreria a ele intuitivamente; se fosse depender da espontaneidade de ver surgir uma melodia a partir de um canto improvisado, diz Edu, ele acabaria repetindo as duas notas correspondentes à palavra “Será” na canção: “eu ia cantar como muita gente canta”, e demonstra, numa vulgarização de sua melodia.

Quando se pensa na tradição de canção para teatro dos Estados Unidos (país que, como diz Tatit na mesma entrevista a Márcio Ferrari, tem “[...] uma canção importante, absolutamente original e forte”), apresenta-se ainda mais intensa a incongruência de querer atribuir incompatibilidade entre os talentos de músico e cancionista; naquele país, mais poderoso economicamente, no qual a tradição de composição de canções populares está mais fortemente ligada ao piano do que ao violão (ao contrário do Brasil), quase todos os cancionistas mais prestigiados da primeira metade do século tinham boa noção de teoria musical, sendo a exceção (Irving Berlin) muito comentada, por soar exótica, algo difícil de acreditar.

A imprecisão derivada do exagero de buscar uma teoria totalizante (como sói acontecer com as teorias totalizantes) passa longe de invalidar o *insight* de Tatit; se a relação entre fala e canção não é *necessária* quanto à origem, sua compreensão faz-se útil para iluminar significados — alguns bastante recônditos — de canções. E a insistência de Tatit em propor métodos de análise distintos para a música “pura” e para a canção tem justificadas razões de ser, haja vista a recorrência de impropriedades analíticas derivada dessa indistinção.

Sempre segundo Tatit, não basta ser bom compositor (ou bom poeta) para fazer boas melodias de canção (ou letras de canção) — embora, reitera-se aqui, provavelmente em dissonância com ele, não podemos aceitar essas virtudes como excludentes, pelo fato simples de a história contradizer essa presumida relação de excludência. O talento requerido do cancionista (ao qual Tatit dá o nome de “eficácia”) consiste em adequar a intencionalidade melódica à intencionalidade do texto verbal.

Para ilustrar como se dá essa adequação, criou o “diagrama de Tatit”, um mecanismo que permite ao leitor acompanhar as variações de altura entre as notas de uma canção (sendo cada nota correspondente a uma sílaba de letra musical) prescindindo da capacidade de ler música em pentagrama. Não cremos ser necessário, em trabalho não diretamente ligado à “árida tradição do discurso semiótico francês”, recorrer ao uso desse diagrama, mas vale registrar que

se tornou recurso modelar, sendo replicado internacionalmente em trabalhos de semiótica que têm como objeto de estudo a canção popular.

Talvez seja mais fácil, para os intuitos desta tese, exemplificar a eficácia na construção de canções, de acordo com o entendimento de Tatit, valendo-se de forma prosaica e sucinta. Na entonação natural da fala, tende-se a fazer uma curva de altura, do grave para o agudo, quando se faz uma pergunta; em vocativos, apostos e conclusões de raciocínios, pelo contrário, verifica-se a passagem do agudo para o grave. Na canção de Dorival Caymmi “Você Já Foi à Bahia?” (1941), a melodia com que são vestidos os versos “Você já foi à Bahia, nega?/ Não? Então vá!” tem curvas de altura perfeitamente correspondentes às esperadas caso o texto fosse simplesmente lido — para confirmar Tatit, Caymmi serve à perfeição, por compositor de eficácia espantosa, sendo suas canções confundíveis com folclore, e totalmente intuitivo.

Claro que o desenvolvimento da análise relacional entre melodia e letra, no trabalho de Tatit, estende-se infinitamente além do fôlego dessa pequena ilustração, sendo sua assimilação plena só alcançável, como já se disse, por quem está totalmente familiarizado com determinado ramo da semiótica. Tal familiaridade não é condição necessária, porém, para valer-se de suas ideias centrais, não havendo aqui a privação de combinar pinceladas de seu modelo analítico com outras propostas de entendimento da canção, o que talvez soasse extravagante ao próprio autor — mas, que fazer, somos mestiços!

Outro conceito recorrente na obra de Tatit, de relativamente fácil entendimento e muito útil para a análise de canções, é a distinção entre canções (ou excerto de canções) em que há predominantemente passionalização ou tematização melódica. Quando há uma construção melódica de notas curtas e tessitura não muito ampliada, está formada a base para as “canções tematizadas”, geralmente em andamento acelerado, muito usadas em composições de exaltação, construção de personagens e “rituais de clima” (TATIT, 2006, p. 23); por outro lado, nas “canções passionalizadas”,

[...] a ampliação da frequência e da duração valoriza a sonoridade das vogais, tornando a melodia mais lenta e contínua. A tensão de emissão mais aguda e prolongada das notas convida o ouvinte a uma inação. Sugere, antes, uma vivência introspectiva de seu estado. Daqui nasce a paixão que, em geral, já vem relatada na narrativa do texto. Por isso, a passionalização melódica é um campo sonoro propício às tensões ocasionadas pela desunião amorosa ou pelo sentimento de falta de um objeto de desejo (TATIT, 2006, p. 23).

Nas páginas iniciais de *O Cancionista*, apresenta-se um resumo — até onde isso é possível — do entendimento de Tatit para o fazer do cancionista.

As tensões locais são produzidas diretamente pela gestualidade oral do cancionista (compositor ou intérprete), quando se põe a manobrar, simultaneamente, a linearidade contínua da melodia e a linearidade articulada

do texto. O fluxo contínuo da primeira adapta-se imediatamente às vogais da linguagem verbal, mas sofre o atrito das consoantes que interrompem sistematicamente a sonoridade. Uma força de continuidade contrapõe-se, assim, a uma força de segmentação (em fonemas, palavras, frases, narrativas, e outras dimensões intelectivas), fundando um princípio geral de tensividade que a habilidade do cancionista vai administrar e disseminar ao longo da obra.

O compositor, como bom malabarista, aproveita em geral a força das duas tendências excitando ora a continuidade, ora a segmentação.

Quando prolonga sensivelmente a duração das vogais e amplia a extensão da tessitura e dos saltos intervalares, cai imediatamente o andamento da música, desvelando com nitidez e destaque cada contorno melódico. É a tensão que se expande em continuidade, explorando as frequências agudas (aumento de vibrações das coras vocais) e a capacidade de sustentação de notas (fôlego e energia de emissão). É a tensão do perfil melódico, em si, que alinhava as vogais. Trata-se, pois, de um leve deslocamento de tensividade em favor da frequência, contribuindo para transformar todo o caráter da canção e fazer com que a continuidade progressiva da melodia se desacelere e se esvazie dos estímulos somáticos próprios da ação humana. É quando o cancionista não quer a ação mas a paixão. Quer trazer o ouvinte para o *estado* em que se encontra. Nesse sentido, ampliar a duração e a frequência significa imprimir na progressão melódica a modalidade do /ser/.

Mas o deslocamento pode ser no sentido inverso. Reduzindo a duração das vogais e o campo de utilização das frequências, o cancionista produzirá uma progressão melódica mais veloz e mais segmentada pelos ataques insistentes das consoantes. Os contornos são, então, rapidamente transformados em motivos e processados em cadeia. O centro de tensividade instala-se na ordenação regular da articulação, na periodicidade dos acentos e na configuração de saliências, muito bem identificadas como temas. A aceleração dessa descontinuidade melódica, cristalizada em temas reiterativos, privilegia o ritmo e sua sintonia natural com o corpo: de um lado, as pulsações orgânicas de fundo (batimento cardíaco, inspiração/expiração) refletem de antemão a periodicidade, de outro, a gestualidade física reproduz visualmente os pontos demarcatórios sugeridos pelos acentos auditivos. Daí o tamborilar dos dedos, a marcação do tempo com o pé, ou com a cabeça e o envolvimento integral da dança espontânea ou projetada. A concentração de tensividade na pulsação, decorrente da reiteração dos temas, tende a um encontro com o gênero explícito: o xote, o samba, a marcha, o *rock* etc. É a vigência da ação. É a redução da duração e da frequência. É a música modalizada pelo /fazer/.

A grandeza do gesto oral do cancionista está em criar uma obra perene com os mesmos recursos utilizados para a produção efêmera da fala cotidiana. As tendências opostas de articulação linguística e continuidade melódica são neutralizadas pelo gesto oral do cancionista que traduz as diferenças em compatibilidade. Num lance óbvio de aproveitamento dos recursos coloquiais, faz das duas tendências uma só *dicção*. E tudo soa natural, pois a maleabilidade do texto depende do tratamento entoativo. Um texto bem-tratado é sempre um bom texto. A melodia entoativa é o tesouro óbvio e secreto do cancionista. [...]

Compor uma canção é procurar uma dicção convincente. É eliminar a fronteira entre o falar e o cantar (TATIT, 2006, pp. 10-11).

Tatit é o que se convencionou chamar de *autor incontornável* para quem se detém sobre a canção popular, ainda que não se concorde com muitos dos corolários que estabeleceu para suas proposições, e mesmo que não se domine o jargão da semiótica greimasiana — como é o caso deste pesquisador. Assim como ocorre com o conceito de mestiçagem de Amálio Pinheiro,

seria contraproducente abrir citações neste trabalho a cada recorrência a ideias possibilitadas pela leitura de Tatit: em primeiro lugar, a leitura sofreria com truncamento; depois, ainda que se ignorasse o prejuízo da fluidez literária, seria impossível, por meio de parênteses, corresponder à grandeza da dívida que o pesquisador de canção popular tem em relação a Tatit, pois seu trabalho se consagrou amplamente, sendo seu cerne — aí sim — *necessariamente* assimilado por quem passou de maneira razoável pela trajetória de estudos que se espera dos pretendentes a escrever com propriedade e rigor sobre canção popular. A influência de Tatit está presente em cada análise de canção desta tese, mais ou menos perceptivelmente.

Ainda se deve retomar, para concluir esta seção elencando referenciais teóricos, o conceito de mestiçagem de acordo com o pensamento de Amálio Pinheiro. No que diz respeito especificamente à análise de canções, vale a conferência de seu modelar ensaio sobre “Vete de Mí” (FERREIRA e PINHEIRO, 2017), tango-bolero dos irmãos Virgílio e Homero Expósito, presente no livro *Jornada Internacional América Latina: conceitos e experiências* (FERREIRA e PINHEIRO, 2017), organizado em parceria com Jerusa Pires Ferreira. Amálio Pinheiro propõe a “inseparabilidade de cultura e natureza ou mesmo entre palavra e paisagem”, discutindo “a construção estilística e sonora do texto em si mesmo, suas rimas e acentos que propõem uma relação com os variados intérpretes e com a mestiçagem de formas e as mais diversas mediações” (FERREIRA e PINHEIRO, 2017, pp. 10-11).

As seguintes considerações de Pinheiro, com especial atenção às escolhas métricas e vocálicas como geradoras de sentido, aplicam-se especificamente à “Vete de Mí”, mas servem como modelo para a abordagem crítica de canções de forma ampla. Trata-se de um daqueles casos, tomados por Susan Sontag como raros, em que a crítica “dissolve as considerações sobre o conteúdo nas considerações sobre a forma”:

[...] aquilo que pertence ao ambiente da cultura (séries coloquiais, oralidades cotidianas, frases feitas, provérbios, sensualidades de bairro...) entra (se encadeia) nos fatores rítmico-construtivos [...] do verso (rimas, aliterações, paronomásias, metrificação, orquestração...). E vice-versa, num conjunto móvel interno/externo.

[...] na América Latina, as interações (corpocultura, internoexterno, palavracoisa) são anteriores aos dualismos [...] (FERREIRA e PINHEIRO, 2017, p. 81).

Há explicações adicionais sobre essas particularidades da América Latina no livro *América Latina: Barroco, Cidade Jornal* (PINHEIRO, 2013). O uso do termo “barroco” por Pinheiro remete aos escritos de Sarduy.

O espaço barroco é a superabundância e o desperdício. Ao contrário da linguagem comunicativa, econômica, austera, reduzida à sua funcionalidade — servir de veículo a uma informação —, a linguagem barroca compraz-se no suplemento, na demasia e na perda parcial de seu objeto.

[...] o barroco atual, o neobarroco, reflete estruturalmente a desarmonia, a ruptura da homogeneidade [...]. Neobarroco: reflexo necessariamente pulverizado de um saber que sabe que já não está “aprazivelmente” fechado sobre si mesmo. Arte do destronamento e da discussão (SARDUY, 1979, pp. 176-178).

O texto desse livro de Pinheiro não se refere de maneira específica à canção popular brasileira, mas se adequa à perfeição ao trabalho desenvolvido nesta tese (como comprovam os seguintes excertos), exercendo vultosa e positiva influência sobre sua redação:

Os estudos teóricos e análises concretas sobre as culturas e seus textos se complicam quando se trata de regiões ou processos civilizatórios (Península Ibérica, América Latina) onde não vigora o conceito progressivo e linear de sucessão, esta que tornaria qualquer produto uma variante hierarquicamente determinada pela suposta influência de algo anterior e pretensamente mais acabado. Não cabe, ou seja, a separação dual entre culturas ideal e espiritualmente mais unas e outras em desordem, como se a unidade fosse um fim a ser inevitavelmente seguido, e não apenas uma construção filosófica e política de certas sociedades centro-ocidentais do chamado hemisfério norte.

[...] Bem diferentes são a situação dos diálogos e a posição dos textos quando se desdobra, como ocorreu neste continente, uma abrupta efervescência de heterogeneidades simultâneas e contíguas, não dependentes diretamente de um centro ou substância unidirecionais. (PINHEIRO, 2013, pp. 15-16).

[...] a separação entre o que é “erudito” e “popular”, considerando-se este último inferior e assistemático, é, pelo menos, um vício científico ligado à ideia clássica de substância unitária e internamente coerente. (PINHEIRO, 2013, p. 90).

[...] A apressada e generalizada relação entre hibridismos textuais, mídias e tecnologias digitais, adotada, como fenômeno “contemporâneo”, por boa parte do mundo artístico e acadêmico, merece muitos reparos. A mescla de linguagens e traduções interculturais sempre foi condição fundante das práticas produtivas no nosso continente, desde Colombo: é absolutamente necessário saber distinguir as possibilidades de aceleração, alastramento e acumulação dos sistemas tecnodigitais, de um lado, das estruturas que, por formação cultural, histórica e social [...], já vinham sendo mestiças organicamente, da culinária até os grandes espaços urbanos.

[...] Ou seja, afirmar, entre nós, que agora todas as informações podem estar em todos os lugares ao mesmo tempo, é bastante velho: aqui os tempos históricos sempre se hibridizaram e o artifício das citações múltiplas e multilíngues é práxis sanguínea [...]. (PINHEIRO, 2013, p. 96).

Nada mais autoritário, como forma de conhecimento, do que a ideia, eurocêntrica, de que haja uma origem perdurável, invariante, superior ao que se mescla e traduz.

[...] Essa é mais uma gasta versão do litígio entre alta cultura e cultura popular. Agora incrementada pelo ufanismo tecnocrata e pela ideia religiosa de imersão num presente absoluto. Como se não houvesse (e na América Latina muito

especialmente) pluralidade de culturas, de civilizações e, ainda, de tempos históricos, em contínua tradução, a cada repente copioso de agoridade.

[...] Nossa própria fala diária revela os múltiplos encaixes entre tempos e civilizações. Descansar numa rede ou tornar chimarrão (heranças indígenas cotidianas) não impede ninguém de mexer com sistemas eletrônicos. Circular com as últimas gerações de computadores de mão e máquinas digitais não livra ninguém de enfrentar os temas de separação, solidão, amor e morte. Toda tendência à unificação (querer estar no centro do contemporâneo) embute o medo de habitar todos esses devires periféricos, todos esses outros incluídos, todas essas dobras e bordas onde se enovelam os complicados labirintos do conhecimento (PINHEIRO, 2013, pp. 104-105).

1.2 A canção de eu lírico feminino no tempo

Especificamente no que concerne à canção popular brasileira de eu lírico feminino, focamo-nos no estudo de como ela se desenvolveu desde princípios do século 20 até o final do regime militar deflagrado com o golpe de 1964, chamando a atenção para a nova configuração adquirida durante o período ditatorial. Nesse sentido, a hipótese que buscamos explorar foi a de que o período do regime militar, ao ser protagonizado no campo artístico-cultural pela esquerda, sendo esse campo “um lugar da resistência e da afirmação de valores antiautoritários” (NAPOLITANO, 2016, p. 173), favoreceu a composição de canções dando voz a figuras femininas, para além do papel costumeiramente passivo que lhes era reservado. No mais, o cenário brasileiro se integrava, em escala mundial, ao espírito da época, no qual a difusão de valores libertários estava presente no “é proibido proibir” pichado nos muros parisienses em maio de 1968, nas manifestações hippies, na revolução sexual propiciada pelo comércio da pílula anticoncepcional etc.

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 — proposta esta mais facilmente associada a tropicalistas, grupos de teatro de vanguarda e realizadores do cinema marginal (NAPOLITANO, 2016, p. 176). Num contexto em que a forte atuação da censura, no período posterior ao AI-5, tornou difícilimas as críticas mais diretas ao governo vigente, o confronto por esse tipo de choque estético passou a ser possibilidade de postura crítica mesmo para artistas inicialmente pouco identificados a esses grupos.

As canções de eu lírico feminino com teor libertário também se adequaram a uma segunda fase do governo militar, a partir de meados da década de 1970, em que vigorou uma tendência chamada por Marcos Napolitano (2011) de “canção da abertura” — em oposição à “canção dos anos de chumbo”, do pós-1968. Percebe-se tipicamente nessas canções 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).

Vemos, assim, robusta ligação entre as canções de eu lírico feminino compostas durante o regime militar e o espírito (artístico-cultural) daquele tempo. Buscamos evidenciar como a atuação do campo artístico-cultural no Brasil dessa época encontrou formas de expressão para mensagens libertárias, de resistência à ascendência arbitrária em variadas manifestações. O recorte de canções proposto neste estudo nos parece relevante para o entendimento aprofundado desse momento da história brasileira. Como escreve José Geraldo Vinci de Moraes, “a canção é uma expressão artística que contém um forte poder de comunicação, principalmente quando se difunde pelo universo urbano, alcançando ampla dimensão da realidade social”, podendo constituir um acervo importante para

conhecer melhor ou revelar zonas obscuras das histórias do cotidiano dos segmentos subalternos. Ou seja, a canção e a música popular poderiam ser encaradas como uma rica fonte para compreender certas realidades da cultura popular e desvendar a história de setores da sociedade pouco lembrados pela historiografia (2000, pp. 204-205).

A expressão em primeira pessoa sobre a condição da mulher, historicamente um sexo oprimido, durante um período de particular opressão no Brasil nos parece um tema adequado para revelar as “zonas obscuras” mencionadas por Moraes. Ademais, a escolha temática também vai ao encontro do que escreve Marcos Napolitano, quando menciona que

Entre nós, brasileiros, a canção 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 (2016, p. 77).

No mesmo sentido, afirma José Miguel Wisnik que

[...] a música fala ao mesmo tempo ao horizonte da sociedade e ao vértice subjetivo de cada um, sem se deixar reduzir às outras linguagens. Esse limiar está fora e dentro da história. A música ensaia e antecipa aquelas transformações que estão se dando, que vão se dar, ou que deveriam se dar, na sociedade (1989, p. 13).

As canções de eu lírico feminino compostas nesses anos formam um documento importante para compreender as “sensibilidades coletivas mais profundas” afloradas pelas contingências do período histórico; também deve ser considerado o fato de essas obras constituírem um marco no desenvolvimento do cancioneiro brasileiro, em sua ruptura profunda em relação à forma pela qual se ouvia a voz de personagens femininos nas canções do país até então. 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).

1.3 Escolha das canções a serem estudadas

Para mapear as canções de eu lírico feminino compostas no Brasil durante o período enfocado neste projeto, a pesquisa se embasou nos dois volumes de *A Canção no Tempo*, de Jairo Severiano e Zuza Homem de Mello. No total, a obra lista 2.152 canções brasileiras, levando em conta 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” (SEVERIANO e MELLO 2015, p. 11). Jairo Severiano (morto em 2022, aos 95 anos) e Zuza Homem de Mello (morto em 2020, aos 87 anos) são dois pesquisadores com diversas contribuições bibliográficas para o estudo da canção popular brasileira, além de terem ambos atuação direta na área de produção musical. No esforço conjunto dos dois volumes de *A Canção no Tempo*, relacionaram, classificaram e analisaram canções consagradas no Brasil entre 1901 e 1985. Além de considerar entrevistas diretas com muitos dos músicos citados na obra, a seleção passou por pesquisa em livros, jornais e revistas, incluindo as paradas de sucesso, “de consulta indispensável para a escolha das composições” (2015, p.13). No prefácio da última edição publicada (a 5ª), em 2015, que sofreu substancial acréscimo de canções analisadas, os autores comentam o sucesso de sua obra, apontando que

(...) o conceito fundamental do livro serviu como modelo para outras publicações na linha, a de levantar a trajetória das canções. Através de pesquisas e estudos, multiplicaram-se trabalhos sobre a obra de compositores ou sobre temas específicos, consubstanciando-se uma outra forma de narrar a evolução histórica da música brasileira. É o que estava no âmago de nosso projeto original (2015, p.7).

Pelo rigor do estudo que permeou a elaboração do trabalho, pelo volume de canções dispostas, pelo currículo dos autores e pelo status de clássico em sua área que a obra mantém, considerou-se que a análise das canções citadas em *A Canção no Tempo* resultaria representativa do cancionário brasileiro no período estudado, sendo suficiente para considerações de caráter generalizante. Além disso, o fôlego de 2.152 canções catalogadas se mostrou providencial para um dos objetivos de trabalho: produzir estatísticas que mostrem a variação percentual da quantidade de canções de eu lírico feminino escritas ao longo do século

20 (até 1985) no Brasil, quando em comparação com letras de eu lírico masculino, canções de gênero neutro e duetos escritos expressamente para serem interpretados por um homem e uma mulher. Não houve impedimento, porém, para ilustrar determinado ponto desenvolvido nesta tese, de citar canções que não aparecem listadas no trabalho de Severiano e Mello.

Estamos cientes de que qualquer recorte de cancionero envolve critérios mais ou menos arbitrários; também consideramos estudos que apontam a sistemática obliteração histórica de compositoras mulheres — que naturalmente compunham com mais constância no eu lírico feminino — nos textos mais difundidos sobre a canção brasileira. Em nosso trabalho, porém, a repercussão popular das canções — embora não seja indicativa necessária de qualidade e significância — aparece como dado fundamental para esquematizar o desenvolvimento temático das canções de eu lírico feminino e sua influência nos compositores posteriores; para chegar a uma aproximação, por amostragem, do que seria a canção média de eu lírico feminino em dado tempo, o sucesso comercial nos parece uma constante verificável; assim, *A Canção no Tempo* se afigura, como já assinalamos, uma fonte adequada para considerações generalizantes.

1.4 Critérios para a análise de canções

No que diz respeito a analisar o gênero da primeira pessoa de uma letra de canção, nem todos os casos são tão simples como “Esse Cara”, de Caetano Veloso, que termina com o verso “Eu sou apenas uma mulher”: algum grau de subjetividade é necessário para a classificação. Consideramos, no entanto, que a soma dos casos que poderiam gerar controvérsia não é suficiente para alterar as considerações gerais da pesquisa e os dados estatísticos. Explicitamos aqui alguns dos critérios utilizados na distinção entre canções com “eu lírico feminino”, “eu lírico masculino”, “gênero neutro” e “dueto entre homem e mulher”.

Foi usada a presunção de que as canções refletem, por regra, relações heterossexuais. Assim, canções em primeira pessoa com alusões românticas e/ou sexuais a uma pessoa de determinado gênero são consideradas como sendo de eu lírico do gênero oposto, ainda que não haja elementos explícitos para definir o gênero da primeira pessoa da canção — casos em que há margem para ambiguidade, notadamente canções publicadas em anos próximos do fim do período abordado nesta tese, serão analisados separadamente. Um exemplo possível vem da canção “Fita Amarela” (1933), de Noel Rosa, que abre com os versos “Quando eu morrer/Não quero choro nem vela/Quero uma fita amarela/Gravada com o nome dela”, considerada como sendo de eu lírico masculino, embora não haja nenhum elemento na letra que exclua definitivamente a possibilidade de a canção exprimir a lembrança romântica de uma mulher por

outra mulher. Fez-se essa opção por se considerar que classificar casos como esse na coluna da “canção de gênero neutro” impediria observações relevantes sobre características típicas da mentalidade masculina (ou feminina) naquele período. O fato de muitas canções brasileiras da época mencionarem agressões a mulheres corriqueiramente, por exemplo, deve ser entendido como evidente ranço machista: classificar uma canção que tem entre os versos “Pancada não dá jeito/Por mais que eu lhe bata/Pois ela não respeita/E sempre me desacata” (“Desacato”, de Wilson Batista, Murilo Caldas e Paulo Vieira, publicada em 1933) como sendo de gênero neutro, para mencionar um único caso, apenas porque não há morfologicamente elementos de gênero masculino, soa como desonestidade intelectual. Ademais, principalmente referindo-se à primeira metade do século 20, a possibilidade de uma canção divulgada massivamente tratar em primeira pessoa de amor homossexual era tão inconcebível que essa escolha se torna segura dentro do contexto, ainda que tenha havido letristas homossexuais de destaque no período, que muito contribuíram para o repertório do cancionário de eu lírico feminino mundial: nos Estados Unidos, são notórios os casos de Cole Porter e Lorenz Hart; no Brasil, muito se escreveu sobre Assis Valente como homossexual, mas a pesquisa recente de Gonçalo Junior (2015) aponta que não há elementos sólidos para a afirmação.

Voltando aos critérios para análise das canções: as letras que, uma vez sujeitas a mínimas alterações pronominais, ou de desinência de gênero, podem refletir tanto um eu lírico feminino como um eu lírico masculino foram consideradas como sendo de gênero neutro, não importando a forma de sua publicação original. Esse é o caso de “Adeus Batucada” (1935), de Sinval Silva, que na gravação original, com Carmen Miranda, continha o verso “Acordava estava tristonha chorando”, posteriormente modificado por muitos intérpretes masculinos para “Acordava estava tristonho chorando”, sem prejuízo nenhum.

Quando há, no entanto, alteração significativa de métrica, quebra de esquema de rimas, ou perda de nuances na interpretação da letra, mesmo a existência de gravações alterando o gênero do eu lírico em relação à versão original não é suficiente para colocar a canção no campo do gênero neutro. A partir deste momento, aqui entrarão também observações também sobre canções em língua inglesa, de modo recorrente usadas nesta tese para efeito de comparação com o cancionário brasileiro, notadamente na seção sobre a Época de Ouro (1929-1945) da canção brasileira, originada a partir de já mencionado artigo deste autor (SIMÕES, 2016). 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*”.

Também há de se lembrar que, na canção de teatro americana, é tradicional a divisão dos temas em *verse* e *chorus* (DAVIS, 1984, pp.45-75), não devendo confundir-se o *chorus* dessa forma tipicamente teatral com aquilo que também passou chamado de *chorus* (traduzido comumente em português como "refrão") notadamente nas canções de influência pop/rock a partir da década de 1960. Para citar um exemplo fácil, “We all live in a yellow submarine/Yellow submarine/Yellow submarine” é o *chorus* da canção “Yellow Submarine” (1966), de John Lennon e Paul McCartney, mas na forma canônica do *Great American Songbook*, o termo se aplica a uma estrutura completamente diferente.

O *verse* da típica canção de teatro americana, numa clara incorporação dos recitativos das óperas europeias, é uma estrutura melódico-lírica descolada do resto da canção, que serve para apresentar determinada situação de um personagem no contexto cênico. A tradução mais adequada para o vocabulário português é, provavelmente, “introdução” — ou mesmo “recitativo”, mantendo-se no termo a origem operística da forma; já o *chorus* é todo o restante da canção, que se desdobra em seções com repetições e variantes, categorizadas com letras maiúsculas, assim como se costuma fazer para analisar o esquema de rimas de um poema. Na canção americana, a forma mais usual de *chorus* é o AABA, encontrada em *standards* como “Over the Rainbow”, “Blue Moon”, “I Got Rhythm”, “The Way You Look Tonight”, “Let's Do It (Let's Fall In Love)” e “Blue Skies”, entre tantos outros. Em algumas canções brasileiras em que fica evidente a influência da canção americana, como “Copacabana” (1946), de Alberto Ribeiro e Braguinha, essa estrutura pode ser observada: “Existem praias tão lindas, cheias de luz...” é o início do *verse*, enquanto, a partir de “Copacabana, princesinha do mar”, somos apresentados ao *chorus*, estruturado em ABAB' — por falta de denominação precisa em língua portuguesa, recorreremos aos termos em inglês.

Toda essa explicação formal se fez necessária para afirmar que, neste trabalho, a análise das letras considerou a versão mais completa das canções, com *verse* e *chorus*. Em muitas gravações para disco, artistas desprezam o *verse* das canções, seja simplesmente para encurtá-las, tornando-as mais palatáveis radiofonicamente, ou para adequá-las ao seu sexo. “The Lady Is a Tramp” (1937), de Richard Rodgers e Lorenz Hart, é uma canção em primeira pessoa, com eu lírico feminino. Intérpretes masculinos, como Frank Sinatra, costumam aproveitar apenas o *chorus* da canção, transpondo-a para a terceira pessoa: em vez de “I get too hungry for dinner at eight”, canta-se “She gets too hungry for dinner at eight”. Embora enfraqueça a letra da canção, ao perder-se a linha de identificação direta com o ouvinte (DAVIS, 1984, p.86), essa

possibilidade de transposição seria suficiente para considerar a canção como de eu lírico neutro, não fosse o conteúdo do *verse*. Ironicamente, quando se considera uma letra de Lorenz Hart, famoso por seu rimário, o que torna a letra de “The Lady Is a Tramp” intransponível para a terceira pessoa é a mais banal das rimas em língua inglesa, “me” com “be”: “But social circles spin too fast for me/ My ‘hobohemia’ is the place to be” — o notável neologismo “hobohemia” serve como compensação.

Foram consideradas como “dueto entre homem e mulher” apenas as canções que, dentro de um mesmo *chorus*, apresentam linhas melódicas cantadas por vozes de sexo evidentemente alternado, como em “No Tabuleiro da Baiana” (1936), de Ary Barroso; as canções que apresentam um *chorus* de eu lírico neutro e *verses* múltiplos, para serem cantados em distintos momentos cênicos, uma vez por um homem, e noutra por uma mulher, foram marcadas no gênero neutro, como acontece em “I Didn’t Know What Time It Was” (1939), de Richard Rodgers e Lorenz Hart.

1.5 Tabelas com dados de gênero nas letras analisadas em *A Canção no Tempo*

Trabalharam-se nesta tese três hipóteses não excludentes: a) há uma discrepância significativa, em aspectos quantitativos e qualitativos, entre as canções de eu lírico feminino compostas no Brasil anteriores ao golpe de 1964 e a produção posterior desse tipo de canção; b) 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; c) o meio dramático (teatro e cinema) aparece como veículo privilegiado para difundir canções de eu lírico feminino. Todas as hipóteses foram confirmadas, embora a quebra de paradigma seja mais evidente após decretado o AI-5 (em 13 de dezembro de 1968). A partir dos dados levantados, tentou-se buscar respostas para a questão central de como, e em que circunstâncias, dá-se a ruptura do modelo de canção de eu lírico feminino então vigente no Brasil após o golpe militar.

No que diz respeito aos aspectos qualitativos da hipótese "a", desenvolveremos a análise no decorrer desta tese; quanto aos aspectos quantitativos, no entanto, pode-se facilmente ver o aumento da porcentagem de canções de eu lírico feminino (e o decréscimo de canções com eu lírico masculino) no cancioneiro brasileiro a partir do levantamento de dados colhido nas canções listadas em *A Canção no Tempo* — livro escolhido como referência por razões já

explicitadas aqui. Ressalve-se que optamos por apresentar aqui uma divisão de "períodos" da canção brasileira diferente da exposta nos dois volumes do livro de Severiano e Mello, para uma melhor exposição didática dos pontos a estabelecer nesta tese: de 1958 a 1985, por exemplo, os autores só fazem uma divisão em dois capítulos ("1958-1972" e "1973-1985"), insuficiente para os propósitos desta pesquisa.

Seguem as tabelas:

Tabela 1 — Estatísticas sobre o gênero do eu lírico das canções de 1901 a 1928.

Canção brasileira	Universo de 159 letras de canção analisadas, entre 192 títulos listados no livro de Severiano e Mello (29 dos títulos, na verdade, são temas instrumentais, e quatro não tiveram suas letras identificadas)	Porcentagem
Canção de gênero neutro	56	35,22%
Eu lírico feminino	5	3,14%
Eu lírico masculino	87	54,71%
Dueto entre homem e mulher	11	6,91%

Fonte: SEVERIANO e MELLO (2015), com dados apurados por este autor.

Tabela 2 — Estatísticas sobre o gênero do eu lírico das canções de 1929 a 1945.

Canção brasileira	Universo de 510 letras de canção analisadas, entre 515 títulos listados no livro de Severiano e Mello (cinco dos títulos, na verdade, são temas instrumentais)	Porcentagem
Canção de gênero neutro	226	44,31%
Eu lírico feminino	20	3,92%
Eu lírico masculino	258	50,58%
Dueto entre homem e mulher	6	1,17%

Fonte: SEVERIANO e MELLO (2015), com dados apurados por este autor.

Tabela 3 — Estatísticas sobre o gênero do eu lírico das canções de 1946 a 1957.

Canção brasileira	Universo de 365 letras de canção analisadas, entre 380 títulos listados no livro de Severiano e Mello (15 dos títulos, na verdade, são temas instrumentais)	Porcentagem
Canção de gênero neutro	233	63,83%
Eu lírico feminino	11	3,01%
Eu lírico masculino	119	32,60%
Dueto entre homem e mulher	2	0,54%

Fonte: SEVERIANO e MELLO (2015), com dados apurados por este autor.

Tabela 4 — Estatísticas sobre o gênero do eu lírico das canções de 1958 a 1963.

Canção brasileira	Universo de 191 letras de canção analisadas	Porcentagem
Canção de gênero neutro	132	69,10%
Eu lírico feminino	3	1,57%
Eu lírico masculino	55	28,79%
Dueto entre homem e mulher	1	0,52%

Fonte: SEVERIANO e MELLO (2015), com dados apurados por este autor.

Tabela 5 – Estatísticas sobre o gênero do eu lírico das canções de 1964 a 1968.

Canção brasileira	Universo de 194 letras de canção analisadas, entre 195 títulos listados no livro de Severiano e Mello (um título, na verdade, é um tema instrumental)	Porcentagem
Canção de gênero neutro	114	58,76%
Eu lírico feminino	7	3,60%
Eu lírico masculino	71	36,59%
Dueto entre homem e mulher	2	1,03%

Fonte: SEVERIANO e MELLO (2015), com dados apurados por este autor.

Tabela 6 — Estatísticas sobre o gênero do eu lírico das canções de 1969 a 1978.

Canção brasileira	Universo de 375 letras de canção analisadas, entre 377 títulos listados no livro de Severiano e Mello (um título, na verdade, é um tema instrumental, e outro não teve a letra identificada)	Porcentagem
Canção de gênero neutro	234	62,4%
Eu lírico feminino	22	5,86%
Eu lírico masculino	119	31,73%
Dueto entre homem e mulher	0	0%

Fonte: SEVERIANO e MELLO (2015), com dados apurados por este autor.

Tabela 7 — Estatísticas sobre o gênero do eu lírico das canções de 1979 a 1985.

Canção brasileira	Universo de 302 letras de canção analisadas	Porcentagem
Canção de gênero neutro	183	60,59%
Eu lírico feminino	25	8,27%
Eu lírico masculino	92	30,46%
Dueto entre homem e mulher	2	0,66%

Fonte: SEVERIANO e MELLO (2015), com dados apurados por este autor.

Ao período entre 1901 e 1928, por falta de terminologia consagrada, optou-se por denominá-lo aqui como "Primórdios da canção brasileira" — em *A Canção no Tempo*, há uma divisão analítica do período até 1916 em relação ao posterior, até 1928, tendo como marco a gravação de "Pelo Telefone", canção lançada em 1917, controversamente lançada como de autoria de Donga e Mauro de Almeida e controversamente tomada por alguns como o primeiro samba gravado no Brasil (SEVERIANO e MELLO, 2015). Não se considerou tal divisão necessária para este trabalho: assim optamos por unir os 28 primeiros anos do século sob uma mesma rubrica.

Ao período entre 1929 e 1945 se dá a denominação, seguindo aqui termo consagrado na bibliografia sobre a canção brasileira, de "Época de Ouro", identificada com a "chegada ao Brasil do rádio, da gravação eletromagnética do som e do cinema falado" e com "a feliz

coincidência do aparecimento de um considerável número de artistas talentosos numa mesma geração" (SEVERIANO e MELLO, 2015, p.87). O marco inicial da Época de Ouro é costumeiramente atribuído à canção "Linda Flor", de Henrique Vogeler, Luís Peixoto e Marques Porto — justamente uma canção de eu lírico feminino composta para teatro.

Ao período entre 1946 e 1957, transição entre a Época de Ouro e a revolução da bossa nova, escolheu-se a denominação "Era do Samba-Canção", por ser esse o estilo predominante e mais influente na estética do período (embora longe de exclusivo), rendendo livros inteiros sobre o gênero, relacionando-o a esse tempo, como *A Noite de Meu Bem* (2015), de Ruy Castro, e *Copacabana* (2017), de Zuza Homem de Mello. O marco inaugural para essa fase é precisamente a gravação por Dick Farney de "Copacabana", de Alberto Ribeiro e Braguinha.

Entre 1958 e 1985, como já escrito aqui, optou-se por fazer muitos mais recortes em relação à divisão binária exposta em *A Canção no Tempo*, pela consideração de que, nesses 27 anos, há seguidas vezes rápidas e significativas mudanças no padrão estrutural da canção brasileira. Chamam-se aqui de "Anos da bossa nova" os anos de 1958 a 1963; de "Era dos Festivais" os anos de 1964 a 1968; de "Os anos do AI-5 na MPB" o período de 1969 a 1978; de "Os anos da abertura na MPB" o período entre 1979 e 1985.

Pode-se notar que, durante todo o período abordado no primeiro volume de *A Canção no Tempo*, de 1901 a 1957, em todas as subdivisões temporais sugeridas neste trabalho a taxa de canções de eu lírico feminino ficou relativamente estável, na casa dos três pontos percentuais; nota-se, porém, que a canção de eu lírico masculino vai progressivamente perdendo peso, saindo de uma posição majoritária nos "Primórdios da canção brasileira" (54,71%) até chegar a perto de um terço da representatividade geral na "Era do Samba-Canção" (32,60%); no caso da canção de gênero neutro, comparando-se os mesmos períodos, deu-se o fenômeno inverso, passando-se de 35,22% para 63,83%. (A exposição preliminar desses números nesta seção, reitera-se, serve ao estabelecimento de premissas da tese; analisaremos nos capítulos seguintes as implicações dos dados expostos.) Nos "Anos da bossa nova", atinge-se o nível mais baixo tanto de canções de eu lírico feminino (1,57%) quanto de eu lírico masculino (28,79%) de todo o espaço temporal abordado na tese, havendo grande predominância da canção de gênero neutro (69,10%). Na "Era dos Festivais", retomam-se porcentagens próximas à da era do samba-canção, embora haja grande diferenças no modelo estilístico predominante das letras no que diz respeito à tipificação dos gêneros, como será assinalado adiante. Finalmente, em "Os anos do AI-5 na MPB" há significativo aumento na porcentagem de canções de eu lírico feminino (5,86%) em relação à tudo o que se produzira antes no cancioneiro brasileiro arrolado em *A Canção no Tempo*, sendo que a fração ganha ainda mais expressividade (8,27%) em "Os

anos da abertura na MPB". Digno de nota ainda é o fato de que os duetos entre homem e mulher eram uma opção recorrente a compositores nos "Primórdios da canção brasileira" (6,91% das canções arroladas no período), para depois disso se tornarem uma raridade, não passando de um ponto percentual em nenhuma outra das subdivisões temporais sugeridas nesta tese.

Assim, há dados suficientes para afirmar que, de fato, entre as canções de sucesso nacional no Brasil, há um aumento significativo de letras compostas no eu lírico feminino a partir do AI-5 — a quebra de paradigma para além do aspecto quantitativo, relacionada ao "espírito do tempo", será estudada nos capítulos seguintes.

A outra hipótese trabalhada nesta tese, como já foi aqui exposto, é a de que "o meio dramático (teatro e cinema) aparece como veículo privilegiado para difundir canções de eu lírico feminino". Para nos aprofundarmos nesse âmbito, será útil retomar dados levantados no artigo "A canção de eu lírico feminino dos anos 1930 no Brasil e nos Estados Unidos: influência do contexto dramático como elemento motivador" (SIMÕES, 2016); como já anunciado aqui, esse texto, apresentado como TCC para a pós-graduação em Canção Popular da FASM, instigou a elaboração de pesquisa de maior fôlego, ao levantar uma série de questões a responder; suas conclusões a respeito da relação entre a canção dramática e a facilidade para a aparição de canções no eu lírico feminino, no entanto, ainda parecem a este autor como dotadas de originalidade, merecendo ser replicadas, de maneira estendida, neste trabalho.

1.6. Análise comparativa entre os cancioneiros do Brasil e dos Estados Unidos, no período relacionado à Época de Ouro da canção brasileira (1929-1945)

1.6.1 Questões de gênero gramatical nas línguas portuguesa e inglesa, e considerações sobre machismo histórico

Grosso modo, a língua inglesa moderna é considerada como sem marcadores de gênero. Sobrevivem variantes de gênero gramatical, como herança do inglês arcaico, apenas em alguns poucos substantivos — *duke* e *duchess*, por exemplo — e nos pronomes *he* e *she*, juntamente com seus derivados (*her*, *him*, *himself*, *hers* etc.). A língua inglesa se baseia no gênero natural: assim, *daughter* é um substantivo feminino, pois é relacionado a uma mulher, enquanto *son* é um substantivo masculino, porque relacionado a um homem. Todos os objetos inanimados, como *table*, são considerados de gênero neutro.

Em português, há uma divisão morfológica de gênero, que varia em substantivos, adjetivos, pronomes, artigos e numerais. A classificação de gênero nem sempre se baseia em critérios naturais, podendo estar relacionada a sufixos ou razões aparentemente arbitrarias:

assim, “mesa”, um objeto inanimado, é um substantivo feminino, enquanto “mulherão”, apesar de ser um nome que faz referência a uma mulher, é um substantivo masculino. Há estudos discorrendo sobre como essas disposições sem razão explícita, em línguas que se baseiam em gênero morfológico, podem influenciar na mentalidade popular e em questões sexistas (JACKSON).

Para nosso trabalho, é imprescindível considerar que, por ser uma língua com muito menores variações de gênero, em relação ao português, o inglês facilita a feitura de canções de gênero neutro. Mesmo palavras diretamente relacionadas a um sexo costumam ter substitutos foneticamente muito próximos (*he* e *she*, *guy* e *gal* etc.). Em seu curso sobre letras de canção em língua inglesa, Sheila Davis (1972, pp. 92-93) estimula letristas a, sempre que possível, escreverem canções que possam ser cantadas tanto por um homem quanto por uma mulher:

If you can write a song that either a male or female can credibly sing, you have doubled your chances of getting a record. There are one-gender songs, such as “Happiness Is a Thing Called Joe” and “Sweet Sue”, that have become classics, but a song with such a built-in limitation cannot hope to rack up the number of individual records that continue to be generated by unisex songs like “Body and Soul” and “I’m in the Mood for Love”.

Também deve ser apontado que, por essas características de diferença gramatical entre as duas línguas, muitas canções que em português podem ser inequivocamente classificadas como de eu lírico feminino, quando traduzidas para o inglês, perdem suas marcas de gênero — o inverso nunca acontece. Um exemplo que faz parte do corpo deste estudo é a canção “Como ‘Vais’ Você” (1937), de Ary Barroso, cujo único índice que aponta para um eu lírico feminino é a rima do adjetivo “convencida” (classe gramatical sem variante de gênero em inglês) com o substantivo “vida”: “Hoje, eu estou convencida/Que o segredo principal da vida/Consiste em não forçar/Em nada a natureza”.

Por todas essas razões, seria natural esperar que canções compostas nos Estados Unidos (país criador do mercado fonográfico, e o mais bem-sucedido, desde então, na difusão de seu próprio cancionário) apresentassem uma maior porcentagem de letras com gênero neutro, e que as canções brasileiras apresentassem maior porcentagem de canções com eu lírico de gênero definido. Quando são analisados, no entanto, dados referentes às canções de maior sucesso popular nos dois países entre os anos de 1929 e 1945 (correspondentes à chamada Época de Ouro da canção popular brasileira), o resultado difere da expectativa óbvia. Para a comparação com as informações recolhidas em *A Canção no tempo*, de Severiano e Mello, analisamos mais 470 canções americanas arroladas em *American Popular Song*, de Alec Wilder.

Wilder (1907-1980) foi um compositor americano cuja abrangência da obra passou por canções populares, trilhas para filmes, óperas e música para concerto. Em seu *American Popular Song*, buscou entender a canção americana como uma forma de arte original, analisando para isso cerca de 17.000 de um universo estimado em 300 mil canções publicadas nos Estados Unidos na primeira metade do século 20; dessas, mais de 800 aparecem citadas no livro, muitas vezes acompanhadas de detidas interpretações musicais, baseadas em partituras impressas. Quando publicado em 1972, seu livro foi imediatamente saudado, merecendo elogios de instituições da imprensa americana como *The New York Times*, *Down Beat* e *The New Yorker*, e estudos acadêmicos como o do sociólogo Howard S. Becker. Embora seja muito citado, o *Great American Songbook* não é uma lista fechada de canções: o livro de Wilder é o mais próximo que se tem do estabelecimento de um cânone do cancionero americano. Em prefácio à edição de 1990 do livro, o crítico Gene Lees (autor da versão de “Corcovado”, de Tom Jobim, para a língua inglesa) afirma que chegou a ser ministrado um curso na Universidade de Wisconsin em torno do livro. Modestamente, Wilder não incluiu nenhuma de suas próprias canções em sua obra — pelo menos uma delas, “I’ll Be Around”, é um *standard*.

Vejamos algumas tabelas adicionais, comparando o cancionero do Brasil e dos Estados Unidos nesse período:

Tabela 8 — Estatísticas sobre o gênero do eu lírico das canções de 1929 a 1945.

Canção brasileira	Universo de 510 letras de canção analisadas, entre 515 títulos listados no livro de Severiano e Mello (cinco dos títulos, na verdade, são temas instrumentais)	Porcentagem
Canção de gênero neutro	226	44,31%
Eu lírico feminino	20	3,92%
Eu lírico masculino	258	50,58%
Dueto entre homem e mulher	6	1,17%
Canção americana	Universo de 463 letras de canção analisadas, entre 470 citadas no livro de Alec Wilder (sete letras	Porcentagem

	listadas não foram encontradas)	
Canção de gênero neutro	359	77,53%
Eu lírico feminino	47	10,15%
Eu lírico masculino	38	8,20%
Dueto entre homem e mulher	19	4,10%

Fontes: WILDER (1990) e SEVERIANO e MELLO (2015), com dados apurados por este autor.

Tabela 9 — Estatísticas sobre o meio de publicação das canções de 1929 a 1945.

Canção brasileira	Universo de 515 títulos analisados	Porcentagem
Canção para teatro	42	8,15%
Canção para cinema	45	8,73%
Publicação independente	428	83,1%

Canção americana	Universo de 470 títulos analisados	Porcentagem
Canção para teatro	222	47,23%
Canção para cinema	148	31,48%
Publicação independente	100	21,27%

Fontes: WILDER (1990) e SEVERIANO e MELLO (2015), com dados apurados por este autor.

Tabela 10 — Estatísticas sobre o meio de publicação, entre as letras com eu lírico feminino, das canções de 1929 a 1945.

Canção brasileira	Universo de 20 letras de canção	Porcentagem
Canção para teatro	5	25%
Canção para cinema	0	0%
Publicação independente	15	75%

Canção americana	Universo de 47 letras de canção	Porcentagem
Canção para teatro	35	74,46%
Canção para cinema	11	23,4%
Publicação independente	01	2,12%

Fontes: WILDER (1990) e SEVERIANO e MELLO (2015), com dados apurados por este autor.

Tabela 11 — Estatísticas sobre o meio de publicação, entre as letras com eu lírico masculino, das canções de 1929 a 1945.

Canção brasileira	Universo de 258 letras de canção	Porcentagem
Canção para teatro	15	5,81%
Canção para cinema	25	9,68%
Publicação independente	218	84,49%

Canção americana	Universo de 38 letras de canção	Porcentagem
Canção para teatro	17	44,73%
Canção para cinema	11	28,94%
Publicação independente	10	26,31%

Fontes: WILDER (1990) e SEVERIANO e MELLO (2015), com dados apurados por este autor.

De fato, as canções americanas do período têm uma maior porcentagem de canções com gênero neutro — são 77,53% dos casos analisados, contra 44,31% na análise das canções brasileiras. A “vantagem” das canções nacionais nas canções com eu lírico definido, no entanto, só aparece, em enorme proporção, quando se trata das letras masculinas: 50,58% das canções nacionais analisadas têm eu lírico masculino, contra apenas 8,2% das canções americanas. As canções femininas, mesmo com as características linguísticas que a princípio impeliriam ao contrário, aparecem quase o triplo de vezes no cancionário americano analisado, em representação proporcional (10,15% contra 3,92%). Vê-se que, nos raros casos em que há definição clara de gênero na canção americana do período, há um maior número de vezes em que a primeira pessoa cabe a uma mulher, em contraste imenso com o que acontecia no Brasil na mesma época.

Há muitos ângulos para análise dessa disparidade. Um deles, já mencionado aqui de passagem, é que uma língua com marcação morfológica de gênero pode facilitar manifestações sexistas. Tal linha de pensamento demanda por si só estudo rigoroso à parte, não cabendo no escopo deste trabalho.

Para a contextualização desta pesquisa, no entanto, deve-se ressaltar a obviedade de uma sociedade machista, tanto no Brasil quanto nos Estados Unidos. Citando exemplo ilustrativo, entre tantos outros possíveis, o sufrágio feminino em nosso país foi um direito conquistado apenas em 1934; nos Estados Unidos, um pouco antes, em 1920.

No que diz respeito à representação mais comum da mulher nas letras de canção brasileira do período, esta é vista, especialmente naquelas com eu lírico masculino, nos moldes típicos da escola romântica: ora como uma musa idealizada e inatingível, ora como um ser cruel que desgraça a vida do homem, por sua ingratidão feminina; especialmente na primeira metade dos anos 1930, a menção a agressões físicas a mulheres era muito comum no cancioneiro brasileiro — como na já citada “Desacato”, ou em “Dá Nela” (1930), de Ary Barroso, “Mulher do Malandro” (1932), de Heitor dos Prazeres, “Só Dando com Uma Pedra Nela” (1932), de Lamartine Babo, e “Vai Haver Barulho no Chatô” (1933), de Noel Rosa e Valfrido da Silva, entre tantas outras canções. Há estudos qualificados sobre o machismo e a violência contra a mulher na história da canção brasileira, como o de Manoel P. Ribeiro (2011). Maria Áurea Santa Cruz também comenta o assunto em seu *A musa sem máscara — A imagem da mulher na música popular brasileira*: “[...] o mais terrível e execrável de tudo o que ficou dito naqueles tempos consistia no intenso repertório de autores — os mais respeitáveis — exortando a violência contra a mulher” (SANTA CRUZ, 1992, p. 30), citando como exemplos justamente “Dá Nela” e “Mulher de Malandro”.

[...] a temática que exorta a violência física do homem contra a mulher jamais deixou de frequentar o vasto repertório da MPB.

Haja vista a regravação de uma música, editada pela primeira vez em 1932, cujo título é *Mulher de Malandro*. Ela induz, como autêntico e verídico, o chavão sádico, comumente repetido por todos, de que mulher gosta de apanhar. Isto para justificar o alto índice de agressões dolosas (sem penalidade jurídica alguma) possíveis de acontecer a toda e qualquer mulher. Veja a letra [...]:

Mulher de malandro
Sabe ser
Carinhosa de verdade
Ela vive com tanto prazer
Quanto mais apanha
A ele tem mais amizade [...]

A música acima foi gravada no ano de 1987 — em dueto, por Ângela Maria e Caubi Peixoto — para compor uma coletânea de 50 músicas sobre mulher, consideradas as melhores deste século. Entre elas, as tão famosas e desvirtuadas Amélia e Emília.

O disco patrocinado pelo Banco do Brasil, por mais absurdo que possa parecer, foi em favor da “Campanha do Aleitamento Materno”.

Imaginem a onda de protestos que adviria — por parte da população e das militâncias específicas — se isso acontecesse em outras áreas de luta em prol da cidadania ou da preservação do meio ambiente (SANTA CRUZ, pp.31-32).

Dado o contexto, a crítica de Santa Cruz aqui nos parece perfeitamente justa. Não se trata de advogar que uma canção seja apagada da história; dependendo de seu tratamento, a mesma canção poderia até ser usada como denúncia em relação à violência contra mulheres.

Não é o caso, no entanto, restando apenas, em sua inusitada perenidade, chocante normalização de machismo corroborado por dois medalhões da canção brasileira, um homem e uma mulher.

De 1987 para cá, muitas positivas mudanças (embora, evidente, insuficientes) aconteceram, sendo extremamente improvável que, hoje, dois nomes do porte de Ângela Maria e Cauby Peixoto regravassem esse tema ou um de temática afim, a não ser com uma contextualização muito pormenorizada e explícita. No ambiente do funk brasileiro conhecido como *proibidão*, no entanto — um gênero de canção sem reconhecimento das elites como forma artística respeitável, mas extremamente popular, tendo necessárias repercussões sociais, portanto —, pôde fazer sucesso comercial uma canção como “Surubinha de Leve”, lançada em 2017 por MC Diguinho. Seus versos (“Só surubinha de leve/Surubinha de leve com essa filha da puta/Taca bebida, depois taca a pica/E abandona na rua”) motivaram a exclusão do tema de plataformas de streaming, mas só depois de alcançar índices de veiculação impressionantes, como suas 14 milhões de visualizações no YouTube, além do fato de ter chegado ao primeiro lugar na lista “Brazil Viral 50” do Spotify, que registra as faixas com mais crescimento de audição. Continuando o aparte para tratar brevemente da contemporaneidade, vale apontar que o sexismo no funk brasileiro não se restringe aos homens compositores, como afirma Ana Carolina Arruda de Toledo Murgel.

Cabe ainda destacar que, da mesma forma em que é visível a feminilização do discurso em algumas canções de compositores como Caetano Veloso, Gilberto Gil ou Chico Buarque, também localizamos a misoginia no discurso de algumas compositoras, o que pode ser evidenciado nos trabalhos da cantora e compositora de funk Tati Quebra-Barraco, onde ela apenas inverte a questão, tratando os homens como submissos à sua vontade. Apontada de forma totalmente equívoca como feminista em alguns trabalhos especializados na imprensa e na academia por ser uma mulher que diz o que quer sobre o sexo, portanto liberada, seu discurso é tão sexista quanto o discurso masculino hierárquico. O fato de se tratar de uma mulher não traz nenhuma subversão ao seu texto (MURGEL, 2009, p.10).

Nesse ponto, o pensamento de Pinheiro complementa o discurso de Murgel.

O mero reconhecimento das diversidades, como acúmulo tolerante e respeitoso das alteridades, é apenas a etapa primária e ressentida de um pensamento que se pretende plural e aberto. Uma sociedade que apenas alinha as diferenças ainda é uma sociedade autoritária: somente cresce aí o número de guetos lutando por afirmação e poder político. Essas supostas minorias, ávidas de centro, terminam por excluir as outras modalidades minoritárias, aquela diversidade de que antes faziam parte como pequenos ou grandes excluídos. Esta é a limitação do pensamento por oposição: é determinado pelo pensamento que o exclui; pensa igual ao “inimigo”, não sendo, portanto, diferente do exercício de dominação que o exclui como “diverso”.

O pensamento por oposição (pois consiste numa lógica, por duplo vínculo, de oposição) não consegue ver (visto que a história de um pensamento estrangeiro, como parasita, pensa por ele, no lugar dele) que o mais rico e vivo

da sociedade é feito de encontros, inclusões, afinidades e convergências entre o familiar e o estranho, o conhecido e o desconhecido, o “alto” e o “baixo” (PINHEIRO, 2013, pp. 104-105).

Retomando a comparação: nos Estados Unidos, embora a visão predominante em relação à mulher, no período entre 1929 e 1945, ainda seja do tipo *penelopeana*, “o ser que espera”, representada de maneira modelar em “The Man I Love” (1927), dos irmãos Gershwin, e haja menções (em menor número) a agressões físicas dirigidas ao sexo feminino, como em “My Man” (1921), de Jacques Charles, Channing Pollock, Albert Willemetz e Maurice Yvain, e “My Heart Belongs to Daddy” (1935), de Cole Porter, pesava a necessidade de criação para personagens femininas de teatro (e em menor grau, de cinema), com as quais se esperava que os espectadores (de ambos os sexos) pudessem se identificar. Essa condição estrutural foi relevante para que também pudessem verificar-se visões mais progressistas, destoando da média, que podem ser identificadas em algumas letras de canção.

É essa a faceta específica pela qual escolhemos abordar a disparidade entre a proporção de canções masculinas e femininas no Brasil e nos Estados Unidos do período: como a diferença de preponderância de certo meio de divulgação original de canções em relação a outro, entre os dois países, afeta a feitura das letras de canção. Em outras palavras, como a canção dramática (muito mais presente nos Estados Unidos nas canções representativas do período analisadas aqui, em proporção de 78,71% do total, contra 16,88% no Brasil) faz surgir um ambiente propício para o surgimento de letras de canção com eu lírico feminino, no contexto de uma sociedade machista, em geral, e com uma quase totalidade de compositores homens, em particular.

1.6.2 As compositoras de canção popular

Em toda a primeira metade do século 20, aparecem listadas apenas cinco compositoras no livro *A Canção no Tempo*, base para este trabalho: além da pioneira Chiquinha Gonzaga, com quatro composições listadas nos primeiros vinte anos do século, constam os nomes de Carolina Cardoso de Menezes (uma composição), Dilu Melo (duas), Lina Pesce (uma), e Marisa Pinto Coelho (uma). Em relação ao período da Época de Ouro, só aparecem como autoras de canção Carolina Cardoso de Menezes (“Tudo Cabe num Beijo”, 1938, em parceria com Osvaldo Santiago) e Dilu Melo (“Fiz a Cama na Varanda”, 1944, em parceria com Ovídio Chaves). Como as poucas informações biográficas disponíveis sobre Carolina apontam que ela era uma pianista, é mais provável que tenha escrito a música de “Tudo Cabe num Beijo”, ao passo que

Santiago deve ter escrito a letra — de gênero neutro; já em "Fiz a Cama na Varanda", é seguro apontar Dilu Melo como autora da música, e o poeta Ovídeo Chaves como responsável pela letra. A compositora Lina Pesce, ainda no período da Época de Ouro, também aparece listada em *A Canção no Tempo* como única compositora de "Bem-Te-Vi Atrevido", de 1942, mas esse é um tema instrumental — Severiano e Mello adotam um entendimento amplo para "canção", incluindo títulos sem canto humano e sem letra, destoando do que se entende comumente como "canção popular".

Marisa Pinto Coelho aparece como primeira letrista mulher a figurar em *A Canção no Tempo*, já em 1950, com "Pé de Manacá", escrita em parceria com seu primo Hervê Cordovil. Vê-se por aí que o estímulo mais natural para a escrita de canções no eu lírico feminino — o fato de a autora da letra ser mulher — não pôde ser verificado nas canções de sucesso do Brasil na primeira metade do século 20.

Maria Áurea Santa Cruz, em relação à exígua quantidade de compositoras de sucesso no Brasil da primeira metade do século 20, ainda faz ressalvas adicionais. "Ao que tudo indica, geralmente esse acesso ao grande público só se tornava possível com a intermediação de um pai, marido ou qualquer outro parente, normalmente já engajado no meio" (1992, pp. 20-21), afirma a autora, citando Dilu Melo como exceção entre os nomes de Carolina Cardoso de Menezes, Gilda de Abreu, Zilda Gonçalves (Zilda do Zê) e Dona Ivone Lara, todas compositoras "apadrinhadas".

Parafrazeando o compositor popular, "há sempre uma imagem de mulher" a percorrer o repertório da música popular brasileira. No entanto, até bem pouco tempo, ela aparecia apenas ocupando o papel de "musa inspiradora", refletida pelo imaginário masculino que, por sua vez, influencia o imaginário coletivo.

Essa ênfase à "musa" deve-se a uma concepção machista da sociedade, que sempre estabeleceu a criatividade como um privilégio masculino. Para a mulher — em virtude da sua capacidade biológica de reprodução — reservou-se apenas a possibilidade de criar filhos.

[...] Ser cantora, até bem pouco tempo, era o máximo de concessão permitida às mulheres. Assim, se estabelecia uma relação ventríloqua entre o criador (homem) e a criatura (mulher). A voz da mulher foi usada somente para reproduzir um discurso androcêntrico (masculino) portador de uma ideologia sexista e indicador do homem como um ser superior no contexto geral da humanidade. A mulher, cantora e musa, fica assim submetida a uma vontade que não é sua, como objeto e não sujeito da sua história (SANTA CRUZ, 1992, pp. 15-16).

Mas além da escassez de compositoras, no Brasil, nos 30 primeiros anos do século, mesmo as cantoras de canção popular eram raras. Severiano afirma, quando se refere à "carreira pioneira" de Carmen Miranda, com seu primeiro sucesso tendo sido lançado em 1930, que

[...] não existiu no Brasil uma única cantora popular de sucesso nacional antes dela. O que havia eram atrizes do teatro de revista, que também cantavam, mas cujo sucesso restringia-se ao Rio de Janeiro e às cidades em que eventualmente se exibiam. A mais conhecida dessas atrizes e a que mais gravou — cerca de quarenta discos — foi Araci Cortes. A razão dessa carência de cantoras devia-se principalmente à influência dominadora de uma sociedade machista, que desencorajava vocações canoras femininas (2013, p. 147).

Em *A Canção no Tempo* (2015, p.20), escrito pelo mesmo Severiano, em parceria com Mello, o raciocínio se estende

[...] se os cantores eram escassos, inexistente era o naipe das cantoras. A rigor, não há no Brasil uma só cantora popular de sucesso antes da década de 1920. Deve-se o fato, simplesmente, à não existência desse tipo de atividade profissional em nossa sociedade machista de então. O que havia eram atrizes do teatro musicado que às vezes gravavam. As exceções seriam talvez as duas moças que, no suplemento inicial de discos da Casa Edison, aparecem cerimoniosamente tratadas como Srta. Odete e Srta. Consuelo. Sobre essas moças, as primeiras brasileiras a gravarem, tem-se apenas uma informação biográfica: eram senhoritas.

Nesse cenário de quase inexistência de compositoras de sucesso no Brasil, e em que um número expressivo de cantoras de sucesso começou a surgir apenas a partir de 1930, é natural que não houvesse no Brasil, na Época de Ouro, uma tradição solidificada de letras no eu lírico feminino — por não ser a expressão natural de quem escrevia as canções, e por haver poucas demandantes para cantá-las.

Nos Estados Unidos, embora o número de compositoras no mesmo período fosse estatisticamente próximo da insignificância, a situação em termos absolutos era um pouco mais favorável às mulheres, quando em comparação com o Brasil. Há 14 compositoras com obras listadas no *American Popular Song* de Alec Wilder, que cobre a primeira metade do século 20: Alberta Nichols, Ann Ronnel, Bernice Petkere, Carrie Jacobs-Bond, Doris Tauber, Dorothy Terriss, Evelyn Danzig, Joya Sherrill, Lily Strickland, María Grever, Nancy Hamilton (todas estas com apenas uma canção citada na obra), Kay Swift (duas canções), Anne Caldwell (cinco canções) e a letrista Dorothy Fields, com 15 canções mencionadas na obra de Wilder, todas elas compostas justamente no período correspondente à Época de Ouro da canção brasileira. Voltaremos à obra de Dorothy Fields adiante, por ser a primeira compositora canônica do *Great American Songbook*.

Quanto às cantoras, já na virada da década de 1910 para a de 1920 havia um número considerável de artistas de sucesso nos Estados Unidos, como Mamie Smith, Bessie Smith, Ma Rainey, Sophie Tucker, Ethel Waters, Alberta Hunter, Mary Stafford, Marion Harris e as irmãs Olson, além das cantoras de teatro que não se destacaram por gravações.

Essa vantagem numérica de compositoras e cantoras em relação ao Brasil é significativa,

mas consideramos que pesou mais para o fato de haver nos Estados Unidos, entre 1929 e 1945, uma porcentagem maior de canções com eu lírico feminino — e com temática mais diversificada — a existência de um gênero à parte, a “canção para teatro”, que não chegou a se desenvolver de maneira autônoma em nosso país.

1.6.3 O desenvolvimento da canção dramática no Brasil e nos Estados Unidos

Como já mencionamos, o peso da canção dramática — conforme denominamos aqui a soma das canções apresentadas originalmente em teatro ou cinema — no cânone da canção americana é muito maior do que o verificado no Brasil, tomando por base as canções do período de 1929 a 1945 listadas em *American Popular Song*, de Alec Wilder, e no primeiro volume de *A Canção no Tempo*, de Jairo Severiano e Zuza Homem de Mello, livros escolhidos para coleta de amostra representativa, por motivos já arrolados. A canção para teatro americana tem peso de 47,23% na lista; a canção para cinema, de 31,48%, totalizando 78,71% de representatividade para o que chamamos de canção dramática. No Brasil, a canção para teatro tem peso de 8,15%; a canção para cinema, de 8,73%, totalizando 16,88% de representatividade para a canção dramática.

Também é digno de nota o fato de que, quando consideradas apenas as canções com eu lírico feminino, 46 de 47 canções americanas analisadas são de base dramática (74,46% são canções para teatro, 23,4% são canções para cinema); quando se analisam as canções com eu lírico feminino brasileiras, e as canções com eu lírico masculino, tanto no Brasil quanto nos Estados Unidos, as proporções de peso das canções dramáticas são muito mais próximas às dos dados gerais (cf. tabelas 9, 10 e 11).

Para interpretar esses números, devemos considerar dados históricos do desenvolvimento do teatro musical no Brasil e nos Estados Unidos, dando especial atenção ao fato de que, em meados dos anos 1920, o gênero tomou direções distintas nos dois países — em certa medida, opostas.

No Brasil, o teatro musical, até a primeira metade do século 20, esteve quase totalmente apoiado no que se chama de “teatro de revista”. Esse gênero nasceu em Paris no início do século 19, passando por outros países europeus e chegando ao Brasil em 1859, com a peça *As surpresas do Sr. José da Piedade*, de Justino de Figueiredo Novaes. A ideia básica era a focalização dos acontecimentos marcantes do ano (SEVERIANO, 2013, p. 54). Em seus primeiros momentos, o grande nome do teatro de revista brasileiro foi Arthur Azevedo, “nosso maior e mais perfeito

homem de teatro” (VENEZIANO, 2013, p. 40). No século 19, as revistas brasileiras, “ao passar em revista os acontecimentos do ano anterior”, seguiam o modelo europeu.

Só que os assuntos, as personagens, os tipos, o humor e a irreverência já se caracterizavam como “bem brasileiros”, pois o foco central destas revistas era sempre o Rio de Janeiro (...). Havia sempre um fio condutor que, embora frágil e quase ingênuo, servia de pretexto para o desenrolar das cenas, ora musicadas, ora sérias, ora pândegas. E entre alegorias e naturalismos, o público ia se acostumando à novidade (VENEZIANO, 2013, pp. 48-49).

A música sempre esteve presente na estrutura do teatro de revista carioca, mas, até pela fragilidade dos meios de comunicação na época, este demorou a ter suas canções divulgadas fora do ambiente dos palcos. No começo do século 20, a música teve sua importância significativamente aumentada no teatro de revista.

Após a explosão da Primeira Grande Guerra, a música, que até então tinha sido incidental e reduzida a meras ilustrações, adquiriu o mesmo peso do texto. Um grande apuro e cuidado fizeram-se sentir nas composições musicais. Chegou-se a uma nova fórmula, tipicamente brasileira, afastada do modelo luso-francês. A melodia, agora, era parte integrante do conjunto (VENEZIANO, 2013, p. 68).

Ao mesmo tempo, porém, em que a música ganhava espaço dentro da estrutura do teatro de revista, as canções tendiam a descolar-se do enredo das peças, aparecendo como números à parte: as letras não guardavam relação com a história apresentada no palco. A esse respeito, a pesquisadora Neyde Veneziano diz que, a princípio, quadros musicais se apresentavam

dentro do contexto geral do espetáculo. O fio condutor proporcionava uma oportunidade, um espaço, para que tais quadros entrassem naturalmente e parecessem fazer parte do enredo, mas esta prática durou pouco. Em *Tim-Tim por Tim-Tim*³, já se encontram números desarticulados do fio condutor, completamente estranhos ao assunto narrado. (...) A revista encaminhou-se para uma estrutura que denominaríamos clássica, afastada do enredo, e que denominaria nossos palcos em uma medida tipicamente brasileira, (...) equilibrada entre o texto declamado e os números musicais (VENEZIANO, 2013, pp.134-151).

A autonomia das canções, no entanto, facilitou sua penetração no mercado musical externo aos palcos, assim como também propiciou o movimento inverso: canções de sucesso popular passaram a ser integradas às peças do teatro de revista. Tinhorão afirma que

Os novos revistógrafos surgidos com o moderno espírito do espetáculo show — que viria a substituir a tendência de crítica política das primeiras <<revistas do ano>> — começaram a perceber, por seu turno, a oportunidade de aproveitar o agrado popular de determinadas músicas do momento, podendo datar-se de então a alternância de interesses que marcaria as relações entre a música popular e o chamado teatro ligeiro: ora a revista lançava a música para o sucesso, ora o sucesso da música é que era aproveitado para atrair o público ao teatro (TINHORÃO, 1972, p.21).

³ Revista de 1911.

Para o formato mais ágil das apresentações no teatro de revista brasileiro — o que resultou num distanciamento ainda maior do “fio narrativo” mencionado por Neyde Veneziano —, também contribui a concorrência do cinema mudo, que penetrou definitivamente no mercado brasileiro a partir dos anos 1920 como opção de entretenimento. Tinhorão diz que

Essas relações entre o cinema e o teatro iam provocar o aparecimento de duas novidades no setor das revistas, e que estavam destinadas a empurrar o gênero definitivamente para o caminho do show: a criação do teatro por sessões, o que obrigava a dinamizar o ritmo do espetáculo (...), e o advento do chamado <<espetáculo de palco e tela>>, destinado a animar os intervalos das sessões de cinema, em que a encenação era drasticamente reduzida para 50 e, depois, 35 minutos, sob a denominação de *revuettes* (TINHORÃO, 1972, pp. 40-41).

O grande marco de mudança de paradigma para o teatro de revista brasileiro, afastando-o definitivamente de uma estrutura narrativa e o aproximando do modelo de *show*, ancorado em esquetes rápidas e em grande apelo sensual, com a exposição do corpo das vedetes constituindo grande atração, aconteceu em 1922. A companhia de revistas Ba-ta-clan, de Paris, realizou uma temporada no Rio de Janeiro, influenciando imediatamente a produção de nosso teatro musical. Jairo Severiano relata essa mudança:

Fugindo ao estilo de outras companhias que nos visitavam, ainda presas às tradições da Belle Époque, a Ba-ta-clan, dirigida por madame Rasimi, apresentava o supracitado das novidades do pós-guerra mundial: uma esmerada seleção de coristas, com coreografia rigorosamente marcada; cenários e *féeries* deslumbrantes; música vibrante e funcional; uma perfeita integração do colorido e da iluminação, realçando os efeitos cenográficos; e, coroando o esquema, uma generosa exposição do erotismo, oferecida pelos nus femininos. Então, sob o impacto do sucesso da Ba-ta-clan, nossos revistógrafos abandonaram antigos conceitos e, de imediato, procuraram assimilar toda aquela modernidade, adaptando-a à realidade brasileira. Com isso levaram o nosso teatro de revista à sua fase de maior prestígio e esplendor, que se estenderia de 1922 a 1929. (...) A chegada da década de 1930, com a popularização do rádio e do cinema falado, constituiu-se num poderoso golpe no prestígio do teatro musicado. Então, embora tenha continuado intensa a produção de revistas, preservando uma boa parte do público, que lhe seria fiel por vários anos, o gênero entrou em processo de decadência, com suas vedetes sendo ofuscadas pelo brilho de uma nova geração formada pelo rádio. Não por acaso, essa geração seria a mesma a construir a glória e o encanto de nossos filmes musicais — verdadeiras revistas filmadas —, que começaram a ser lançados regularmente a partir de 1933 (SEVERIANO, 2013, pp.90-95).

Salta aos olhos a observação de que é justamente no período de entrada na chamada Época de Ouro da nossa canção que o teatro de revista entra em lento processo de decadência no Brasil. Embora haja, em número absoluto, muitas canções compostas entre 1929 e 1945, originais das revistas, que se tornaram canônicas na música brasileira, a representatividade proporcional é baixa. Mais importante para este estudo: não há marcas estilísticas que distingam, naquela época, da canção brasileira de teatro, a canção brasileira de publicação

independente, uma vez que aquela não estava atrelada a uma estrutura narrativa — ao contrário do que acontecia, na mesma época, nos Estados Unidos.

Os filmes musicais brasileiros, a partir de meados dos anos 1930, especialmente aqueles com foco carnavalesco, tiveram força no mercado artístico nacional. As canções da Época de Ouro analisadas neste trabalho divulgadas originalmente no cinema, no Brasil, aparecem até em número ligeiramente superior do que o das canções para teatro. Como nossos filmes musicais eram “verdadeiras revistas filmadas”, no entanto, herdou-se a (falta de) estrutura de enredo, com as canções aparecendo em números soltos, que serviam principalmente ao propósito de fazer divulgar a imagem das estrelas de nosso cancionário. *A voz do Carnaval* (1933), dirigido por Ademar Gonzaga e Humberto Mauro, “estabeleceu o esquema básico do musical carnavalesco, ou seja, quadros musicais entremeados por anedotas, que seria adotado por muitos anos” (SEVERIANO, 2013, p. 219).

Não faltaram análises negativas, ainda à época, sobre nosso cinema musical dos anos 1930. O crítico de cinema Pinheiro de Lemos, citado por Alex Viany em seu *Introdução ao cinema brasileiro* (1993, p. 79), escrevia:

O caso é que se gerou, talvez no cérebro de algum produtor convencido de sua própria esperteza, a ideia de que no Brasil só poderiam fazer sucesso os filmes vulgares, chulos e idiotas. De acordo com essa opinião, o público do Brasil fugiria como da peste dos filmes bem feitos, sem tolices, e com intenções mais elevadas, por sua incapacidade intelectual e afetiva de compreendê-los e apreciá-los. Só o que fosse primário, errado e idiota conseguiria a adesão do público. (...) Como seria fácil, entretanto, realizar bons filmes de carnaval, de teor mais elevado, e sem perder o aspecto popular, que, de modo algum, poderá significar chulice ou imbecilidade. Acreditamos mesmo que poucos temas proporcionarão maiores oportunidades para a realização de um bom filme brasileiro do que nossa famosa e popular festa dos três dias. O carnaval aí está, oferecendo-se, rico de detalhes, de ângulos e de dinamismo, à inteligência das câmaras.

Viany não conseguiu localizar a data precisa da crítica de Lemos, que escrevia para o jornal “O Globo”, mas a situa como sendo de meados da década de 1940.

Pode-se tomar como elemento sintomático da falta de ressonância artística dos filmes musicais da época em gerações posteriores o fato de que, apesar de ter gerado muitas canções que ganharam *status* de clássicas, como “Fita Amarela”, “Rasguei a Minha Fantasia” (1935, de Lamartine Babo), “A Jardineira” (1939, de Benedito Lacerda e Humberto Porto) e “O Que É Que a Baiana Tem?” (1939, de Dorival Caymmi), o cinema musical brasileiro dos anos 1930 não teve nem um sequer de seus filmes preservados integralmente, com a exceção de *Alô, alô, Carnaval* (1936), de Ademar Gonzaga, segundo Severiano (2013, p.223).

O fato é que não se pode apontar no Brasil da época algo como uma “canção para teatro” — ou “canção dramática”, como chamamos em nossa abordagem ampliada, incluindo a produção para cinema. Houve canções divulgadas originalmente em teatro (e em cinema), mas sem nada que as pudesse fazer serem identificadas como “teatrais” apenas com a simples audição, sem saber que estão atreladas a um produto teatral ou cinematográfico. No máximo podemos identificar, como herança do teatro de revista, a solidificação em nosso cancionário, como um todo, de representações típicas de personagens como o malandro, a mulata, o caipira e o português (VENEZIANO, 2013, pp. 174-191).

Nesse cenário de inexistência de uma “canção para teatro” como gênero autônomo, no qual os letristas, todos homens, numa sociedade machista e de poucas cantoras, não se viam impelidos a escrever para personagens femininas construídas para situação dramática, as canções de eu lírico feminino ficaram sub-representadas no Brasil. Nas poucas vezes em que apareciam, vinculavam-se majoritariamente ao que Marcelo J. Fernandes (2004) chama de legado das antigas canções de amizade trovadorescas, nas quais a mulher lamenta passivamente a ausência de seu homem; também havia exemplos de canções circunstancialmente femininas, escritas de encomenda para alguma cantora (naquela época, em vantagem numérica muito expressiva quanto a canções feitas especialmente para ela, destaca-se Carmen Miranda), que perdem todas as marcas de “feminilidade” se transpostas para uma língua sem marcas de gênero, como o inglês — como no caso já analisado de “Como ‘Vais’ Você?”; também se tornaram comuns, principalmente após o sucesso de “Aquarela do Brasil” (1939, de Ary Barroso), canções em que a mulher “do samba” é tomada como um elemento típico do país, a ser louvada como um componente do contexto de exaltação nacional, sem que lhe seja conferida nenhuma individualidade — aqui a mulher brasileira aparece mais como elemento “exótico” para exportação, numa visão cara ao trabalho de Tinhorão. As exceções a esse padrão de como se mostravam as poucas canções de eu lírico feminino brasileiras desse período serão comentadas neste trabalho em momento posterior.

Nos Estados Unidos, quase ao mesmo tempo em que a companhia Ba-ta-clan chegava ao Brasil, influenciando definitivamente o teatro musical brasileiro no sentido da dissolução do enredo, a situação se dirigia a rumo oposto.

O teatro musical americano, em sua origem, também foi fortemente marcado pela herança europeia. As *revues*, nos Estados Unidos, ocupavam um papel muito próximo ao das revistas, no Brasil. Em meados dos anos 20, porém, houve um processo de aprofundamento da densidade nos enredos, com alguns produtores dispensando esquetes rápidas de humor e *chorus-girls* para buscar sofisticação, com temas alheios ao padrão das *revues* começando a

despontar — psicologia, história americana e literatura. O ponto de virada se deu com a peça *Show Boat* (1927), de Jerome Kern e Oscar Hammerstein II.

From time to time efforts were made to break loose from the bonds of rigid formula. In the 1920s the Princess Theatre Shows — texts by Guy Bolton, lyrics by P.G. Wodehouse and music by Jerome Kern — represented for the times a radical departure from the kind of musicals then popular on Broadway. (...) The greatest revolution in the American musical theatre up to that time came in 1927 with *Show Boat*, by Oscar Hammerstein II and Jerome Kern. Here we come to a completely new genre — the musical play as distinguished from musical comedy. Now, at long last, the play was the thing, and everything else was subservient to that play. Now, at last, came complete integration of song, humor and production numbers into a single and inextricable artistic entity. Here, finally, was a musical with a consistent and credible story line, authentic atmosphere and three-dimensional characters (LUBBOCK, 1962, pp. 753-756).

É nessa época que a “canção para teatro” começa a se firmar como um termo de significação própria nos Estados Unidos, marcada por padrões no aspecto formal (divisão entre *verse* e *chorus*, formato típico AABA com 32 compassos etc.) e por um maior grau de elaboração, tanto musical quanto lírico, em relação às canções *pop* de publicação independente. Alec Wilder, em seu *American Popular Songbook*, tem como ideia central no livro o fato de que o teatro musical americano moldou o requinte do cancionário do país, repetindo sempre a superioridade da canção de teatro em relação à canção *pop*. Sheila Davis (1984, p. 172), discorrendo sobre artifícios linguísticos sofisticados em canções, diz que são muito mais comumente encontrados em canções para teatro do que em canções *pop*.

There are several reasons for this: the audience attending a Broadway musical — as compared with the listeners of the Hot-100 singles — is older, better educated, and sitting down. (...) No wonder pop songs virtually demand sentiments that are boldly stated and relentlessly repeated, leaving little room for subtleties. The book of a musical provides the lyricist with something the pop writer lacks: a given situation and a set of characters who are thinking and feeling specific things, many of which can be more effectively treated with understatement than exaggeration.

Embora não tendo sua riqueza tão celebrada quanto a canção de teatro americana, a canção para cinema, no país, também manteve o padrão de escrita para um “given character in a given situation”. Esse contexto nos permite analisar a “canção dramática” como um gênero distinto das canções de publicação independente — o que não aconteceu, na mesma época, no Brasil. Os dados desse trabalho comprovam que a solidez de um meio que privilegia as canções dramáticas favorece a composição de canções no eu lírico feminino; o fato de compositores de teatro mirarem uma audiência sofisticada também impele a produção dessas canções femininas para rumos que possam divergir do velho padrão trovadoresco, abordando, por vezes, temáticas progressistas para a época.

Em situação que beira o paradoxo, a falta de comprometimento com os padrões comerciais imediatos faz com que os compositores de teatro possam se permitir maior grau de originalidade, gerando canções que, por sua distinção, conseguem frequentemente permanência no repertório popular e viabilidade comercial, por muitos anos.

The main, if not sole, concern of the theater lyricist is to write the most appropriate words for a given character in a given situation. If the song then goes on to find a wider audience outside the show — wonderful; that's a welcome dividend. But if the lyric isn't totally understood by the nontheater-going record buyer, that is no reflection on the lyricist's lack of skill; a theater song is not designed for the radio listener (DAVIS, 1984, p.72).

Também pode observar-se dos dados colhidos que, quando os letristas americanos, homens na grande maioria dos casos, optam por vencer a tendência linguística do inglês, que impele para letras de gênero neutro, e escrever uma canção com eu lírico de gênero definido, acabam por escrever mais letras femininas do que masculinas — em situação violentamente oposta à observada no Brasil, como já notamos. Pode-se pensar nesse fato como consequência de, pelo fato de serem homens, já exprimirem nas letras de gênero neutro marcas típicas da mentalidade masculina. Impelidos pelas situações dramáticas a escrever para personagens femininas, o procedimento automático de escrita é alterado, gerando letras que, por terem de elaborar artificialmente a condição da mulher em primeira pessoa, levam a maior grau de elaboração sobre as características do gênero (ou comumente associadas ao gênero no imaginário popular), e acabam criando índices linguísticos inequívocos para que o ouvinte, mesmo fora da audiência teatral ou de cinema, possa saber que a canção exprime uma voz feminina. Nas vezes em que as situações dramáticas impelem os letristas homens a escrever para personagens masculinos, a temática está mais próxima de sua própria vida, o que toma menos esforço para a tipificação do personagem, gerando proporcionalmente mais letras de gênero neutro, mesmo quando escritas para serem cantadas em cena por um homem. Essa é nossa visão sobre por que há mais letras de eu lírico feminino do que letras de eu lírico masculino no cancionário americano analisado neste trabalho, entre 1929 e 1945.

1.7. Momento de ruptura na canção de eu lírico feminino brasileira

Vimos que a relação de incentivo natural dada por um mercado receptivo às canções dramáticas (compostas originalmente para teatro ou cinema) ao cancionário de eu lírico feminino não foi tão premente na canção popular brasileira, ao menos quando em comparação com o cancionário dos Estados Unidos. Ainda assim, essa relação existiu, permeando a história

de nossa música popular desde o princípio: a canção considerada por Neyde Venzezano (2013) e Severiano (2013) como a de maior sucesso no teatro de revista do século 19 é “As Laranjas da Sabina” (letra de Arthur Azevedo), com eu lírico feminino; no período da Época de Ouro, como já exposto, a maior parte das canções de eu lírico feminino esteve relacionada ao teatro de revista (e minoritariamente ao cinema nacional); a ligação das canções de eu lírico femininas no Brasil com questões político-sociais, aqui intermediada pelo meio dramático, já pode ser observada ainda em 1963, ano em que as tensões que desembocariam no golpe de 1964 já se faziam muito presentes: nessa data, foi publicada “Maria Moita”, parte do espetáculo *Pobre Menina Rica*, costumeiramente anunciada por Carlos Lyra em seus shows como “a primeira canção feminista do Brasil” — deve-se reconhecer na autorreferência lisonjeira de Lyra, usando a canção que compôs (com letra de seu parceiro Vinicius de Moraes, outro homem) para falar de pioneirismo em relação a temática feminista, um cabotinismo inadequado para a contemporaneidade. Ainda assim, temos sem dúvida versos contundentes:

Deus fez primeiro o homem
A mulher nasceu depois
Por isso é que a mulher
Trabalha sempre pelos dois
Homem acaba de chegar, tá com fome
A mulher tem que olhar pelo homem
E é deitada, em pé, mulher tem é que trabalhar

Pode-se verificar novamente que a canção dramática dá força à produção de canções de eu lírico feminino quando se toma Chico Buarque, o compositor brasileiro mais lembrado quanto se alude a esse tipo de canção, reconhecendo 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. Mas às vezes a canção nem é para teatro [...].

Sozinho, porém, o incentivo natural que o meio dramático propicia à feitura de canções no eu lírico feminino não explica a palpável mudança de paradigma que se verifica a partir de meados da década de 1960. Aqui precisamos ter em vista o “espírito do tempo”, notadamente combativo. É fato que o teatro musical brasileiro passou por uma fase particularmente rica entre 1964 e 1979, como afirma José Fernando Marques de Freitas Filho em seu trabalho (2006),

frequentemente se organizando "na forma do espetáculo cantado para responder, de modo crítico, ao regime militar"; entre os nomes de destaque dessa fase, encontram-se Oduvaldo Vianna Filho, Augusto Boal, Gianfrancesco Guarnieri, Ferreira Gullar, Dias Gomes, Chico Buarque e Paulo Pontes, criando um repertório marcante em peças como *Opinião, Liberdade, Liberdade, Bicho, Dr. Getúlio, Arena Conta Zumbi, Arena Conta Tiradentes, O Rei da Vela, Roda Viva, Calabar, Gota d'Água, Ópera do Malandro* e *O Rei de Ramos*. Mas, excetuando-se aquelas assinadas pelo próprio Chico Buarque — notadamente *Calabar* e *Ópera do Malandro* —, essas peças, riquíssimas em tantos outros aspectos, não contribuíram de modo significativo com canções de eu lírico feminino.

Como afirma José Fernando Marques de Freitas Filho (2006, p. 13),

A tradição do teatro musical brasileiro tem sido errática, irregular. Suas realizações se multiplicam em determinadas épocas, enquanto, noutras fases, dão a impressão de se encontrarem esgotadas, prestes a desaparecer. Com algum exagero, poder-se-ia afirmar que, a cada vez em que se pensa em encenar um musical, é como se artistas e, indiretamente, até mesmo crítica e público devessem reaprender as convenções que tornam o musical possível.

Uma verdadeira indústria para o teatro musical no Brasil — notadamente ancorado em versões de peças da Broadway — só se firmaria no Brasil a partir dos anos 2000, tendo como nomes mais destacados a dupla Charles Möeller e Cláudio Botelho (CARDOSO, CARDOSO FILHO E FERNANDES, 2016). A partir dessa reabertura, com a criação de certo público cativo, puderam surgir no país, notadamente em São Paulo, outros núcleos criativos de produção mais autoral, com apresentações de peças musicais em salas menores. Nessa faceta, destaca-se o grupo Núcleo Experimental, encabeçado por Zé Henrique de Paula e Fernanda Maia.

Reitera-se, portanto, que eventuais transformações no cancionário dramático nacional não se apresentam suficientes para explicar, de maneira solitária (por maiores que sejam os méritos de Chico Buarque), a mudança de paradigma quantitativa e qualitativa nas canções de eu lírico feminino nacional compostas durante o regime militar brasileiro.

Defendemos que, assim como a presença de determinado traço da paisagem cultural — o cancionário de contexto dramático como 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, anos depois, momento análogo no Brasil, quando as características do cotidiano nacional favoreceram traços muito originais na produção de canções de eu lírico feminino.

Nesse sentido, também chama a atenção o grande aumento do número de compositoras verificado durante o regime de 1964, principalmente na época da chamada “canção da abertura”.

De 1901 a 1963, aparecem citadas por Severiano e Mello, nos dois volumes de *A Canção no Tempo*, 15 mulheres autoras de canção, aqui dispostas em ordem cronológica de citação: Chiquinha Gonzaga, Carolina Cardoso de Menezes, Lina Pesce, Dilu Melo, Marisa Pinto Coelho, Ailce Chaves, Bidu Reis, Zilda do Zé, Priscila Barros, Cecy, Linda Rodrigues, Maysa, Dolores Duran, Almira Castilho e Neuza Teixeira. Cabe apontar que Cecy, autora da canção “Sorriu Pra Mim”, de 1955, escrita em parceria com seu marido, o notório instrumentista Garoto, adotou o pseudônimo masculino Luís Cláudio para suas composições. Essa informação, constante da biografia de Garoto escrita por Jorge Mello (2015), não aparece em *A Canção no Tempo*, que aponta apenas Luís Cláudio como compositor.

Já entre 1964 e 1985 — os anos do regime militar —, *A Canção no Tempo* lista 39 nomes femininos: 2,6 vezes o número de compositoras em relação ao número verificado nos 63 anos anteriores, um período três vezes maior, portanto. Essas cancionistas são: Verinha Falcão, Daisy Justo, Dona Ivone Lara, Lilian Knapp, Maria Helena Toledo, Tuca, Martinha, Rita Lee, Elizabeth, Cláudia Barroso, Helena dos Santos, Cleide de Lima, Luli, Anastácia, Carmen Lúcia, Ana Maria, Vanusa, Katia, Diana, Sueli Costa, Cláudia Telles, Isolda, Ângela Rô Rô, Ana Terra, Joanna, Sarah Benchimol, Rosana, Fátima Guedes, Joyce, Sandra Sá, Leci Brandão, Glorinha Gadelha, Narinha, Teresa Tinoco, Cecéu, Marina, Patrícia Travassos, Baby Consuelo e Paula Toller.

Mapeando o desenvolvimento quantitativo e qualitativo das canções de eu lírico feminino compostas no Brasil entre 1901 e 1985, buscamos nesta tese relacionar as mudanças paradigmáticas desse cancionário, ao longo do período dado, às transformações pelas quais o Brasil e a cultura do país passaram ao longo do século 20. De maneira específica, procuramos assinalar a ruptura de modelo verificável nas canções do gênero compostas no Brasil durante o regime militar deflagrado em 1964, levando em conta o anseio por autonomia e liberdade típico das manifestações culturais daquele tempo no país.

Como essas manifestações culturais brasileiras verificadas em período de estado de exceção local aparecem de maneira simultânea a uma já mencionada circunstância de difusão global de posturas libertárias, um questionamento se faz possível: se não houvesse o golpe militar de 1964, o contexto comportamental da época, difundido primeira e mais fortemente nas metrópoles ocidentais, já não seria suficiente para a mudança paradigmática verificada nas canções de eu lírico feminino no Brasil?

Qualquer tentativa de resposta terá caráter necessariamente especulativo, mas se faz importante a lembrança de alguns pontos. Provavelmente o número de mulheres compositoras aumentaria de qualquer forma, donde se poderia presumir algum aumento marginal de canções de eu lírico feminino. Mas em outros países, até entre os mais vistosos difusores das posturas típicas de contracultura, as grandes mudanças verificadas na criação artística não implicaram, com a mesma força, uma mudança significativa de padrão na composição de canções de eu lírico feminino — nos Estados Unidos, particularmente, se houve alguma mudança foi na menor relevância dessas canções, haja vista o enorme crescimento comercial, a partir do fenômeno do rock and roll, das canções de publicação independente quando comparadas às canções dramáticas.

Muitas das canções americanas relevantes compostas depois da década de 1960 foram construídas com propósitos de confronto e contestação, mas isso não se verificou, como no Brasil, no uso particular de canções de eu lírico feminino — considerando títulos de sucesso massivo, alguma expressividade nessa área só apareceria em meados da década de 1980, a partir de Madonna e Cyndi Lauper. A “explosão” das canções de eu lírico feminino brasileiras depois do AI-5 ainda legou marcas permanentes no fazer artístico de nosso país, como a relativa naturalidade com que intérpretes homens cantam temas de eu lírico feminino, até hoje um tabu em países anglófonos. Essa comparação com outros países fornece certo respaldo para afirmar que, sem a crise específica gerada pelo golpe de 1964 — embora, evidentemente, outros fatores de abrangência geográfica extranacional sejam relevantes —, a canção de eu lírico feminino no Brasil não teria um desenvolvimento tal qual houve. As palavras de Edgar Morin auxiliam a compreensão dessa especificidade criativa em dado momento da história nacional:

Nunca sabemos antecipadamente se os conflitos sociais trarão liberdade e progresso ou destruição e retrocesso. A ruptura da invariância, a transgressão de normas, a irrupção de incertezas, o crescimento das desordens e acasos são profundamente ambivalentes. Uma ruptura na invariância autorreprodutiva de uma organização social pode suscitar inovações/criações que desenvolverão a complexidade organizacional ou, ao contrário, degradar essa complexidade.

[...] Não é necessariamente na liberdade plena que florescem as “idades de ouro”, mas, também, eventualmente, nas polêmicas de uma liberdade conquistadora, em uma luta vigorosa contra as limitações e, correlativamente, em uma problemática colocada por uma crise de profundidade, pelo declínio de um mundo e pela gestação de um novo.

Não apenas o pensamento crítico é fecundo, mas, também, o pensamento *crísico*, nascido da crise e que mergulha na crise. Talvez seja a crise que, correndo o risco de destruí-los, fecunde o pensamento e a crítica [...] (MORIN, 2011, pp. 51).

2. A CANÇÃO DE EU LÍRICO FEMININO NO BRASIL, DE 1901 A 1963

2.1 Primórdios da canção brasileira (1901-1928)

A junção de palavra e melodia remete a tempos remotos, provavelmente tão antigos quanto o desenvolvimento da linguagem humana — e mesmo antes disso, ainda anteriormente ao *homo sapiens*, homínídeos já batiam bastões, faziam percussão corporal, gritavam e imitavam sons da natureza (CANDÉ, 2001). O homem canta desde quando existe.

Quando se fala em “canção popular”, porém — e o entendimento comum da palavra isolada “canção”, pelo menos no português brasileiro, nota-se praticamente indissociável de “canção popular” —, levanta-se um conceito atrelado a algo mais específico do que o canto humano, palavras cantadas ou as chamadas canções instrumentais, típicas do Romantismo europeu. A canção popular também se distingue da tradição do canto religioso, dos cantos folclóricos e do canto da música europeia de concerto, embora seja devedora de todas essas formas e delas se sirva.

Há uma noção generalizada do significado de “canção popular”, intuído com precisão mesmo por quem não dispõe de recursos para defini-lo fluentemente. Trata-se de um fenômeno urbano, ligado à cultura artística e de entretenimento, que se vale do aglutinar mestiço de algumas formas de expressão, sendo elas principalmente (mas não de maneira exclusiva, como já desenvolvemos no primeiro capítulo desta tese) a música e a literatura.

O estabelecimento da canção popular está ligado à possibilidade tecnológica de difusão em massa para grandes territórios, atingindo e sensibilizando, com um mesmo tema, camadas populacionais distintas geográfica, social e economicamente. O cancioneiro popular de um país, apreciado e praticado por seus habitantes os mais diversos, serve como importante fator de identificação comum entre os integrantes de sua população, atuando como unificador de uma nação.

Essa configuração de canção popular só aparece em sua formatação consagrada no continente americano, em sua aqui já mencionada intrínseca mestiçagem, valendo-se notoriamente da combinação da base musical harmônica europeia com divisões rítmicas africanas — esse famoso encontro de fato se mostra basilar para a análise da história da canção urbana, embora as dualidades sejam sempre simplificações: não se pode deixar de notar incorporações outras, como, para ficar em exemplo de grande recorrência, a também muito comentada influência moura, por via ibérica, nas escalas melódicas empregadas como padrão no cancioneiro do Brasil, de maneira especialmente expressiva nos chamados gêneros nordestinos de canção.

A canção popular se apresenta com extensão e formato padronizados, tendo um exemplar típico cerca de três minutos de duração e uma divisão em dois ou três blocos melódicos; costuma-se verificar em determinado ponto da canção popular modelo a presença de alguma forma de refrão, trecho identificável por reaparecer ao longo da peça em reiterações musicais e/ou líricas; mesmo quando essas repetições não se verificam, ainda se pode perceber, em canções sem refrão bem definido, a ideia de uma passagem melodicamente mais memorável contrastando com uma passagem mais intrincada. Entre teóricos da canção (cf. WILDER, 2010), é famosa a máxima de que, quando se tem uma parte A “assoviável”, pode-se complicar o quanto for a parte B, sem ameaça ao potencial de sucesso da canção. *Grosso modo*, constrói-se uma estrutura melódica facilmente assimilável ao serem favorecidas notas presentes no acorde de acompanhamento harmônico da melodia em determinado ponto (evitando notas “fora do acorde”), assim como menos notas de passagem (e mais notas tonais), em relação ao restante da canção: assim, a melodia se torna mais estável, propensa a ser decorada e repetida em canto. Usando como exemplo um título sem refrão bem definido, na famosa “Carinhoso”, de Pixinguinha e Braguinha, a primeira parte (“Meu coração/Não sei por que [...]”) se apresenta muito mais “cantável” em comparação com a segunda (“Há se tu soubesses como sou tão carinhoso [...]). Esses formato e extensão básicos da canção popular, relacionados à possibilidade de fácil memorização, solidificaram-se para que: a) o público consumidor pudesse repetir seus versos e melodia, tornando uma canção popular mais... popular; b) instrumentistas não treinados na tarefa de ler música em pentagrama pudessem executar seu ofício sem grandes dificuldades. A extensão consagrada da canção popular também se liga à tecnologia: três minutos eram o limite dos primeiros suportes para registro fonográfico comercializados em massa. As fugas desse modelo de formato e duração, na canção popular, acentuaram-se marcadamente a partir dos anos 1960, mas ainda hoje aparecem quase sempre restritas a exemplares de ambição mais artística do que comercial — com o perdão da simplificação dualista para fins de clareza ilustrativa. A canção popular mais atraente para o mercado, hoje, tem duração e formatação muito próximas de a de há mais de cem anos.

Tomando essas características, fica evidente que entendemos a canção popular como um fenômeno típico do século 20, dado facilitador do entendimento da opção pelo recorte temporal desta tese (1901-1985), o mesmo do livro *A Canção no Tempo*, de Jairo Severiano e Zuza Homem de Mello — as razões para o estabelecimento do limite posterior desse período já foram explicitadas no primeiro capítulo.

A esse respeito, diz Marcos Napolitano

Aquilo que hoje chamamos de música popular, em seu sentido amplo, e, particularmente, o que chamamos “canção” é um produto do século XX. Ao menos sua forma “fonográfica”, com seu padrão de 32 compassos, adaptada a um mercado urbano e intimamente ligada à busca de excitação corporal (música para dançar) e emocional (música para chorar, de dor ou alegria...) A música popular urbana reuniu uma série de elementos musicais, poéticos e *performáticos* da música erudita (o *lied*, a *chançon*, árias de ópera, *bel canto*, corais etc.), da música “folclórica” (danças dramáticas camponesas, narrativas orais, cantos de trabalho, jogos de linguagem e quadrinhas cognitivas e morais e do cancionário “interessado” do século XVIII e XIX (músicas religiosas ou revolucionárias, por exemplo). Sua gênese, no final do século XIX e início do século XX, está intimamente ligada à urbanização e ao surgimento das classes populares e médias urbanas. Esta nova estrutura socioeconômica, produto do capitalismo monopolista, fez com que o interesse por um tipo de música, intimamente ligada à vida cultural e ao lazer urbanos, aumentasse. A música popular se consolidou na forma de uma peça instrumental ou cantada, disseminada por um suporte escrito-gravado (partitura/fonograma) ou como parte de espetáculo de apelo popular, como a opereta e o *music-hall* (e suas variáveis) (NAPOLITANO, 2016, pp. 11-12).

No Brasil, a canção urbana do século 20 ganhou suas características a partir de um período formativo da música popular que remete a meados do século 18, sendo o mestiço Domingos Caldas Barbosa (1740-1800), autor de cantigas e modinhas, “O primeiro nome a entrar para a história de nossa música popular” (SEVERIANO, 2013, p.13); já no século 19, a modinha, devedora da melancólica lírica lusitana, ganharia um par, com o lundu, como formato de música popular a fazer sucesso no Rio de Janeiro, então capital do Brasil e sede da corte portuguesa entre 1808 e 1821.

Ao contrário da modinha, o lundu surgiu da fusão de elementos musicais de origens branca e negra, tornando-se o primeiro gênero afro-brasileiro da canção popular. Na verdade, essa interação de melodia e harmonia de inspiração europeia com a rítmica africana se constitui em um dos mais fascinantes aspectos da música brasileira. Situa-se portanto o lundu nas raízes de formação de nossos gêneros afros, processo que culminaria com a criação do samba (SEVERIANO, 2013, p. 19).

Também aparecem, como importantes elementos constitutivos predecessores da canção popular brasileira do século 20, danças europeias como a quadrilha, a valsa, a polca, a mazurca, a schottisch e o tango andaluz, além da habanera cubana, trazidas todas ao Brasil em meados do século 19. Logo, essas formas foram adaptadas às condições brasileiras.

Submetidas desde a chegada a um processo de nacionalização, as danças importadas seriam fundidas por nossos músicos populares a formas nativas de origem africana, conhecidas pelo nome genérico de batuque. Foi assim que, na década de 1870, nasceram o tango brasileiro, o maxixe e o choro, ao mesmo tempo em que se abasileirava a técnica de execução de vários instrumentos, como o violão, o cavaquinho e o próprio piano. Parentes próximos, os três gêneros teriam em comum o ritmo binário e a utilização da síncope afro-brasileira, além da presença da polca em sua gênese (SEVERIANO, 2013, p. 28).

As mais importantes figuras do século 19 da música popular brasileira são Joaquim Calado, Ernesto Nazareth, Chiquinha Gonzaga e Anacleto de Medeiros. O léxico musical por eles criado, desenvolvendo o tango brasileiro, o maxixe e o choro, foi fundamental para a formatação da canção brasileira urbana do século 20. Faz-se necessário ressaltar, porém, que esses nomes se dedicavam eminentemente à música instrumental, tendo apenas eventualmente suas composições ganhado letra, na maioria das vezes muitos anos após sua publicação original. Como exemplares predecessores da canção populares propriamente dita, ainda no século 19, destacam-se os títulos veiculados no teatro de revista carioca. Pelas dificuldades de comunicação com o resto do país, no entanto, e pela inexistência de suporte fonográfico para divulgar as criações, a produção tendia ao sucesso restrito ao Rio de Janeiro, e ainda assim com duração limitada.

A verdade é que a vasta produção musical para as revistas da época — assinada por figuras como Assis Pacheco, Chiquinha Gonzaga e Nicolino Milano, entre outros — nascia e morria no palco, ao contrário do que aconteceria alguns anos mais tarde, quando o nosso teatro musicado viveu os seus melhores momentos (SEVERIANO, 2013, p. 57).

A chegada do século 20, com o concomitante princípio da indústria fonográfica no Brasil — o primeiro disco do país a ser lançado, em agosto de 1902, foi “Isto é Bom”, composição de Xisto Bahia interpretada por Bahiano para a Casa Edison — marca o início do desenvolvimento da canção popular propriamente dita no Brasil; mesmo assim, durante a fase da gravação mecânica (até junho de 1927), em que os intérpretes precisavam gritar para que as palavras da canções pudessem ser (mal) entendidas, competindo com a intensidade do acompanhamento instrumental, pode-se dizer que ainda se estava num período formativo da canção popular no Brasil. Significativamente, “Ao contrário do que aconteceria na era da gravação eletromagnética, a maioria de nossos fonogramas (60%) da fase mecânica são de música instrumental” (SEVERIANO, 2013, p. 63).

O ponto de virada dos primórdios da canção brasileira para sua chamada *Época de Ouro* (1929-1945) não se deu, no entanto, sem nuances e gradações. Um marco significativo foi a gravação, em dezembro de 1916, de “Pelo Telefone”, creditada a Donga e Mauro de Almeida. Antes disso, além dos remanescentes da música popular do século 19 (principalmente Ernesto Nazareth, Chiquinha Gonzaga e Anacleto de Medeiros, muito mais ligados, como já se viu, à criação de caráter instrumental), permaneceu apenas o letrista Catulo da Paixão Cearense (de “Luar do Sertão”, cuja autoria da melodia é incerta) como compositor de nome ainda amplamente lembrado nos dias de hoje. Depois de “Pelo Telefone”, começaram a surgir profissionalmente mais nomes que legaram obras perenes ao cancionário nacional, como, entre

outros, Sinhô (“sistemizador do samba e o nosso compositor popular de maior sucesso nos anos 20” (SEVERIANO, 2013, p. 71), Eduardo Souto, Freire Júnior, José Francisco de Freitas, Zequinha de Abreu, Canhoto, Marcelo Tupinambá, Luís Peixoto, Hekel Tavares e Pixinguinha — este, embora de incomensurável importância para a música popular brasileira, também um compositor muito mais ligado à criação instrumental; seus dois temas cantados de maior sucesso, “Rosa” e “Carinhoso”, já haviam sido compostos na década de 1910, mas só ganharam letra, tornando-se canções, na Época de Ouro, lançadas por Orlando Silva em 1937. Ainda é depois de “Pelo Telefone” (e antes da gravação eletromagnética) que estreiam os primeiros grandes intérpretes vocais da canção brasileira: entre as mulheres, Araci Cortes, e entre os homens, Vicente Celestino (estreia fonográfica em 1917) e Francisco Alves (em 1920), estes de carreira longa, que atravessaria eras da canção brasileira.

Analisada isoladamente de seu contexto de lançamento, “Pelo Telefone” não se revela tema de distinção artística, com estrutura confusa, de muitas linhas melódicas distintas e mal desenvolvidas, e tratamento lírico com estrofes desconexas. Resulta, provavelmente, de uma aglutinação mista de improvisos e recuperação de temas folclóricos. Sua gênese está envolta em polêmica: aceita-se hoje em dia que sua composição tenha acontecido espontaneamente, no Rio de Janeiro, em reuniões musicais na casa da baiana Tia Ciata, frequentadas por nomes como “Donga, Germano Lopes da Silva, Hilário Jovino Ferreira, Sinhô, João da Mata e a própria Tia Ciata”, que criaram “em noites sucessivas, uma composição chamada ‘O Roceiro’, que Donga (Ernesto dos Santos) registrou com o título de ‘Pelo Telefone’. [...] essa composição tornou-se o primeiro samba de sucesso nacional, deflagrando o processo de popularização do gênero” (SEVERIANO, 2013, p.70). O papel de Donga (posteriormente estendendo o crédito a Mauro de Almeida) se deu ao recolher e editar uma composição coletiva, tomando para si os lucros advindos do sucesso da canção, o que lhe rendeu permanente inimizade no meio. Cabe ainda destacar a figura feminina de Tia Ciata, atuante em um período de completa desatenção aos direitos autorais, mas fundamental para o desenvolvimento do samba e, portanto, de toda a canção brasileira. Ainda sobre as polêmicas envolvendo “Pelo Telefone”, admite-se que a canção, aos ouvidos contemporâneos, soa apenas assemelhada ao que se entende hoje por “samba”, sendo essencialmente um maxixe, do ponto de vista rítmico. O gênero “samba” só viria a ganhar seus contornos rítmicos definitivos na década de 1930, com o chamado “paradigma do Estácio” (cf. SANDRONI, 2001), como nunca deixaria de lembrar Ismael Silva, dos mais notórios membros do grupo que desenvolveu canções a partir desse núcleo rítmico, pronunciadamente distinto do maxixe, reproduzido, com ligeiras variações, até hoje.

Feitas essas ressalvas, não se pode tomá-las como suficientes para diminuir a importância de “Pelo Telefone” para a canção brasileira, “mesmo não se constituindo um modelo a ser imitado pelos sambistas pioneiros” (SEVERIANO, 2013, p. 70). Basta mencionar que foi com o sucesso de “Pelo Telefone” que

[...] os compositores despertaram para o carnaval, o povo criou o hábito de cantar nos bailes — antes só dançava — e a canção carnavalesca entrou em cena para reinar nos 50 anos seguintes. [...] esse reinado tornou-se tão forte que, nos últimos anos da década de 1930, a produção de música para o carnaval ocupava mais de 40% do repertório das gravadoras brasileiras (SEVERIANO, 2013, p. 72).

Entre 1917 e 1928, a música popular brasileira vive um período de transição e modernização, ao qual se seguiria sua primeira grande fase. Marcado pela onda de renovação de costumes que impera no pós-guerra, é um período de formação de novos gêneros musicais e implantação de inventos tecnológicos relacionados com a área do lazer.

Assim, o fato mais importante que acontece à nossa música popular é o advento do samba e da marchinha, iniciando o ciclo da canção carnavalesca (SEVERIANO e MELLO 2015, p. 51).

A ascensão do samba interrompe um primeiríssimo período da canção popular brasileira, no qual, musicalmente, entre 1901 e 1916, basicamente se repetiam

[...] as características que já predominavam no final do século XIX. São os mesmos gêneros — valsa, modinha, cançoneta, chótis, polca —, as mesmas maneiras de cantar e tocar, as mesmas formações instrumentais, a mesma predileção pelo piano. Também continua a predominar a influência musical europeia, principalmente a francesa (SEVERIANO e MELLO, 2015, p. 19).

A ascensão da música cantada no Brasil coincide com a crescente influência cultural dos Estados Unidos na produção do cancioneiro do país. Alguns críticos, como José Ramos Tinhorão, analisam essa relação como uma mazela eliminadora da identidade nacional, mas os compositores brasileiros sempre se souberam valer mestiçamente de ingredientes os mais vários para criar arte original.

Ao contrário do samba, um produto mestiço, resultante da fusão da melodia e harmonia europeias com a rítmica afro-brasileira, a marchinha é uma descendente da polca-marcha, que incorpora algumas características das marchas portuguesas e de certos ritmos americanos, em moda na ocasião. Aliás, é um fenômeno marcante do pós-Guerra Mundial a expansão avassaladora da música popular dos Estados Unidos, que passa a influenciar não apenas a música brasileira, mas a de todo o mundo ocidental. O nosso meio é então invadido por uma série de danças e gêneros musicais americanos, como o *shimmy*, o *Charleston*, o *black-bottom* e, principalmente, o *fox-trot* — que vai inspirar, ainda nos anos 1920, o aparecimento dos primeiros foxes brasileiros (SEVERIANO e MELLO, 2015, p. 51).

É curioso como Severiano e Mello contrapõem a marchinha ao samba, um produto mestiço, como se aquela não o fosse. Imediatamente depois, no entanto, são elencados

justamente elementos componentes da mestiçagem de nossa marchinha, certamente incrementados por outros já presentes na “geleia geral brasileira”: musical e lyricamente, a típica marchinha carnavalesca do Brasil se mostra fortemente distinta da “polca-marcha” e de “certos ritmos americanos”, embora de fato tenham deles se valido para sua constituição.

As letras da canção brasileira, aliás, já de modo muito evidente estavam embebidas de mestiçagem nessa sua fase inaugural. Fortemente presentes, apenas para destacar alguns constituintes muito pronunciados, faziam-se ver, em conjugação inusitada, a influência do rebuscamento parnasiano em voga no começo do século 20, a ingenuidade e simplicidade temática dos temas rurais e a agudez (sensual, crítica e cômica) das canções urbanas, ressaltada pelo auge do teatro de revista brasileiro, que, ademais, contribuiu para uma mais ampla assimilação do samba, ainda em estado embrionário, na sociedade brasileira.

O teatro de revista com suas marchas e espetáculos carnavalescos proporcionou, aos poucos, uma diminuição da marginalização da cultura negra do batuque e do candomblé, introduzindo esta manifestação da cultura popular não como uma cultura oposta à cultura das elites, mas como apenas mais uma manifestação cultural (CONTIER, 2003, p.116).

A grande fase do teatro de revista brasileiro viveu os seus momentos mais altos nesse final dos anos 20, quando alcançou um equilíbrio perfeito entre a graça das cortinas cômicas e a exuberância dos quadros musicais. Concorreu para isso a conjunção de três fatores, que seriam a atuação de bons cômicos interpretando textos realmente espirituosos, a atração exercida sobre o público por um grupo de belas e sensuais atrizes — Araci Cortes, Margarida Max, Antônia Denegri, Lia Binatti e Otília Amorim — e o aproveitamento maciço do que havia de melhor na música popular. Nesse setor, pode-se dizer, tudo começava ou acabava nas revistas cariocas. Assim, no período, além de ter a seu serviço compositores como Sinhô (o mais requisitado), Eduardo Souto, Pixinguinha, Donga, Freire Júnior, José Francisco de Freitas, Henrique Vogeler e os novatos Lamartine Babo e Ary Barroso, maestros-arranjadores como Pedro de Sá Pereira, Antônio Lago, Assis Pacheco, José Nunes, Bernardino Vivas e os estrangeiros Julio Cristóbal e Antonio Rada, a fina flor dos instrumentistas e cantores do porte de Vicente Celestino e Francisco Alves, o nosso teatro musicado ainda absorvia a maior parte das canções, tendo lançado, ou aproveitado, futuros clássicos como “Jura”, “Gosto que me enrosco”, “Não quero saber mais dela”, “A favela vai abaixo”, “Amar a uma só mulher” e “Sabia” (de Sinhô), “No Morro” (“Boneca de Piche”), “Vamos deixar de intimidade” e “Vou à Penha” (de Ary Barroso), “Linda Flor” (de Henrique Vogeler, Luís Peixoto e Marques Porto), “Gavião Calçudo” (de Pixinguinha) e “Casa de Caboclo” (de Hekel Tavares e Luís Peixoto) (SEVERIANO, 2013, pp. 92-93).

“Jura”, o maior sucesso de Sinhô, lançado simultaneamente por Araci Cortes e Mário Reis em 1928, apresenta-se como exemplo modelar dessa estonteante mistura lírica, conjugando a puerilidade do pedido repetitivo em “Jura, jura, jura/Pelo Senhor”, com um pernóstico “Dar-te eu irei/Um beijo puro/Da catedral do amor”. Quando emoldurada pelas

síncopes do samba amaxixado, no entanto, a letra se integra à canção de modo que o resultado final não soa nem infantil nem rebuscado: mesmo com tantas alusões religiosas (a juras, “Senhor”, “Santa Cruz”, “Redentor” e “catedral”), a renitência dos motivos melódicos e líricos da canção, escorados por base rítmica que impele à dança sensual, faz com que o todo soe como um cortejo lúbrico, parecendo “Para que um dia/Eu possa dar-te o amor” e “Dar-te eu irei/O beijo puro” metáforas de aparência elevada para o simples desejo sexual: sob aquela música em talho perfeito para a dança esfregada do maxixe, “falo duro” soaria mais condizente do que “beijo puro”. O contraste de efeito irônico entre música e letra (acentuada na particular interpretação maliciosa de Mário Reis), somado aos próprios contrastes formais da letra isolada, mostra-se justamente como o que fornece, porém, distinção ao tema, ajudando a explicar sua longevidade — já no ano 2000, “Jura” foi tema de abertura de novela global, em interpretação de Zeca Pagodinho. Para usar terminologia típica de Luiz Tatit, em “Jura”, a passionalização da letra não aparece acompanhada de uma passionalização melódica.

Ainda antes de Sinhô, Catulo da Paixão Cearense já dava mostras de grande versatilidade, deixando

[...] a marca de um estilo personalíssimo, desbragadamente romântico e tendendo para o pernóstico com o uso de expressões como “luar taful”, “cerúlea borboleta”, “feral cipreste” “noite rorida”... Já na poesia sertaneja o poeta se supera, explorando criativamente, numa linguagem caipira, os mais diversos temas — “O marroeiro”, “O lenhador”, “A vaquejada”, “O cangaceiro” — e justificando a opinião de Mário de Andrade, que o considerava “o maior criador de imagens da poesia brasileira”. Ressalta finalmente, como aspecto primordial de sua obra, o espírito de brasilidade que a domina, característica decisiva para que conquistasse o público de seu tempo (SEVERIANO, 2013, p. 68).

A grande abrangência de temas líricos pode ser exemplificada apenas ao se arrolarem alguns títulos dos maiores sucessos entre os primeiros 28 anos de nosso cancionário do século 20: já havia espaço para a celebração ufanista (“A conquista do Ar/Santos Dumont”), o enlevo sentimental (“Primeiro Amor”, “Terna Saudade”, “Rasga o Coração”, “Amar a Uma Só Mulher”), a solenidade (“O Despertar da Montanha”, “Abismo de Rosas”), a celebração da vida rural (“Saudades de Matão”, “Casinha Pequenininha”, “Caboca de Caxangá”, “Luar do Sertão”, “O Matuto”, “Tristezas do Jeca”), o comentário crítico social (“Rato Rato”, “A Favela Vai Abaixo”), o religioso (“A Pequenininha Cruz do Teu Rosário”, “Ave-Maria”) e a temática sexual, mais ou menos obliterada (“Corta-Jaca”, “Vem Cá Mulata”, “Este Nega Qué Me Dá”, “Tatu Subiu No Pau”).

No que diz respeito à representação feminina nas letras de canção, no entanto, a diversidade se fazia menos usual. Tornou-se muito citada a classificação de Manoel T. Berlinck (1976) quanto às três imagens femininas predominantes nas letras de samba: a) a doméstica,

submissa e passiva, que dentro dos limites do lar organiza a vida de seu parceiro, impondo “uma carga de repetição e padronização tal que o homem acaba se sentindo prisioneiro desse cotidiano” (p.103); b) a piranha, que satisfaz as ânsias boêmias do homem, mas desorganiza sua vida social e é “infidel, traidora e pecadora” (p.107); c) a onírica, vista como inatingível e apenas se relacionando com a figura masculina no plano dos sonhos, resultando assim uma “figura romântica estereotipada”, “sem individualidade nem elementos reais” (p. 112). Esse esquema representativo da figura feminina seria de fato muito dominante, não apenas no samba mas em toda a canção brasileira, pelo menos até meados dos anos 1970. Nota-se que Cilene Margarete Pereira apresenta uma visão crítica da classificação de Berlinck:

[...] como classificar (e desqualificar) uma mulher como “piranha”, conforme o termo adotado pelo sociólogo, por expressar sua sexualidade? Se por um lado, podemos identificar que os sambas, de um modo geral, estão imbuídos de uma visão machista que nega o prazer feminino, por outro, seus analistas também, já que parecem aceitar a desqualificação feminina sem crivo crítico (PEREIRA, 2013, p. 92).

Parece-nos, no entanto, que o “piranha” empregado por Berlinck está longe de ser empregado “sem crivo crítico”, servindo de maneira evidente como modo de chamar a atenção para a recorrência de certo tipo de representação feminina simplista, tipo este composto e interpretado por um ponto de vista masculino machista, vitimista e difamador. Chamar mulheres de “piranha” é um absurdo, sim, mas um absurdo apontado como típico do eu lírico masculino das canções analisadas pelo autor: “piranha” aparece como tradução sucinta (e violenta) do modo como personagens homens descrevem as mulheres nessas canções, não implicando corroboração de Berlinck com a ideia de que mulheres que apresentam comportamento como o descrito em tais letras (e esse comportamento vem descrito quase sempre por personagens de eu lírico masculino, vale reiterar e ressaltar) merecem ser chamadas de “piranhas”. A absorção do texto completo deixa claro que Berlinck justamente protesta contra o fato de mulheres, ao longo de tantos anos na canção brasileira, serem tão reiteradamente expostas como aquilo que homens de postura próxima ao dos personagens masculinos presentes nessas obras tachariam como “piranhas”. Em que pese sua relevância argumentativa, deve reconhecer-se que, na contemporaneidade, a escolha vocabular do autor soa grosseira e inadequada. Mas não se pode deixar de perceber que mesmo autoras declaradamente feministas produziram textos que, ignorando os termos rudes, vão ao encontro da classificação proposta por Berlinck no que diz respeito à tipologia. Aqui, Maria Áurea Santa

Cruz fala de uma representação feminina, comum no cancionário brasileiro, que se adequa perfeitamente à descrição de “mulher onírica” do autor.

Exaltavam uma mulher diáfana, de um modo pernóstico e açucarado, distante do modo de falar mais comum, com palavras estranhas ao linguajar popular. Prevalcia o estilo literário romântico, com algumas incursões paralelas em torno do barroco, do parnasianismo, do simbolismo e do neoclassicismo. A tônica dos discursos musicais centrava-se na expressão de estados d'alma e sentimentos auráticos. Sobressaíam nos textos a contenção do desejo erótico e a disciplina do prazer sexual em relação à mulher amada. Sexo e amor eram coisas divergentes que não se podiam casar (nos dois sentidos) (SANTA CRUZ, 1992, p. 41).

Num contexto de grande prevalência do ponto de vista masculino nas letras de canção — de acordo com os dados já expostos na Tabela 1, 54,71% dos sucessos fonográficos do período de 1901 a 1928 no Brasil, seguindo os títulos levantados por SEVERIANO e MELLO (2015), têm letras de eu lírico masculino, a porcentagem mais alta verificada durante o período desta pesquisa —, não é difícil verificar, ainda nos primórdios da canção brasileira, a reiteração do padrão representativo feminino conforme classificado por Berlinck.

Logo na primeira canção de sucesso de eu lírico masculino catalogada por Severiano e Mello no século 20, “Os Boêmios” (1902), de Anacleto de Medeiros e Catulo da Paixão Cearense, verificamos um personagem masculino praguejando contra a maldade da mulher “doméstica”: “Meu coração não aceita/Os espinhos daninhos do amor/Se a mulher vejo ali/Vou passando/Brincando, folgando/A cantar, sou assim!//E que fuja a mulher,/O demônio, de mim!/Deus me deu esta vida por prêmio/Serei o boêmio que ele quiser!”. No ano seguinte, os mesmos Anacleto e Catulo passavam do tango brasileiro para a modinha em “O Fadário”, e deixavam a “doméstica” para focar a mulher “onírica”, igualmente má: “Nasci para te amar/Sorte ferina/Foi meu fado te adorar/Foi minha sina [...]”. E ainda em 1905, Catulo desta vez usa melodia de Edmundo Otávio Ferreira, em “Talento e Formosura”, para novamente pintar uma mulher cruel, desta vez por ser “piranha”. Curiosamente, no que em viés amador psicanalítico poderia ser facilmente interpretado como ato falho entregando desejo homossexual recalcado, o personagem masculino composto por Catulo, cansado da frivolidade da mulher, afirma preferir agora dedicar-se a conquistar “varões”:

Tu podes bem/Guardar os dons da formosura/Que o tempo um dia/Há de implacável trucidar/Tu podes bem/Viver ufana da ventura/Que a natureza/Cegamente quis te dar [...]/Terei mais glória/Em conquistar com sentimento/Pensantes almas/De varões de alto saber/E com amor/E com pujança de talento/Fazer um bardo/Ternas lágrimas verter//Isto é mais nobre/É mais sublime e edificante/Do que vencer/Um coração ignorante/Porque a beleza é só matéria/E nada mais traduz/Mas o talento é só espírito/E só luz[...]/Mas quando a morte/Conduzir-te à sepultura/O teu supremo

orgulho/Em pó reduzirá/E após a morte/Profanar-te a formosura/Dos teus encantos/Mais ninguém se lembrará

A mulher conforme retratada pelos personagens masculinos dos primórdios da canção brasileira não raro era vista essencialmente um ser ruim, perverso, indigno de confiança, capaz de desgraçar a vida de um homem se não fosse devidamente controlada, com força física, se necessário. Aqui alguns exemplos contidos em canções do período, nos quais, apesar dos mais diversos feitiços líricos e musicais, mantém-se a imagem da mulher pérfida: no chótis “Os Olhos Dela” (1906, de Irineu de Almeida e Catulo da Paixão Cearense), temos os versos “Os olhos teus/Quando nos querem castigar/Parecem dois astros de gelo /Que nos vêm gelar”; na modinha “Constelações” (1908, de Cupertino de Menezes e Hermes Fontes), “Oh! corações, como tufões/Passai, voai por sobre todas as paixões/Amai a luz, ó rosicler/Amai as flores, esquecei os vãos amores da mulher/Sois loucos pois, vós todos sois/As mariposas que se vão queimar na chama/Jesus tem pena de quem ama”; na modinha “Amor Ingrato” (1912, de Manoel Ferreira Capellani), “Neste mundo não pretendo mais amar./Só a ti, só a ti foi quem amei. [...]/Foste tu, foste tu a causadora/Do nosso amor, do nosso amor se acabar.//Amor só se paga com amor, amor ingrato,/Não se deve com desprezo acabar”; a valsa “Flor do Mal” (1912, de Santos Coelho e Domingos Correia) merece destaque, pela exacerbação dos versos e pelo fato de eles se basearem nas desventuras reais do letrista Correia, que cita nominalmente seu amor não correspondido, Arminda, por quem, segundo o anedotário, viria a cometer suicídio ainda em 1912:

Oh, eu recordo-me ainda deste fatal dia
Em que me disseste, Arminda, indiferente e fria
"Eis do meu romance o fim! Senhor, basta!
Esquece-te de mim, amor."

Por quê? Não procuras indagar a causa ou a razão?
Por que eu não te posso amar? Não indagues, não,
Será fácil de esquecer. Prometo, minha flor,
Não mais ouvir falar de amor.

Alma hipócrita, fingida! Coração
De granito ou de gelo, maldição!
Oh! Espírito satânico, perverso. Titânico chacal
Do mal, num lodaçal imerso.

Sofrer, quanto tenho sofrido, sem ter a consolação.
O Cristo também foi traído
Por que não posso ser então? Não!

Que importa? O sofrer ferino
Das coisas é ordem natural. Seguirei o meu destino:
Chamar-te, eternamente, Flor do Mal.

Segundo Severiano e Mello (2015, p.39), “o impacto da tragédia” mudou o *status* da canção, de “razoavelmente conhecida” para “grande sucesso”. O tema já havia sido gravado em versão instrumental e com uma letra anterior, de Catulo da Paixão Cearense, mas alcançou notoriedade com a letra de Correia, na gravação que justamente marca a estreia em disco de Vicente Celestino, em 1915. O feitiço extremado dos versos se adequaria tanto ao seu estilo que ainda regravaria o tema em 1943. Parece significativo que canção de tamanha “vilanização” feminina tenha encontrado repercussão junto ao público brasileiro ao longo de décadas.

Dando sequência ao rol de mulheres malvadas nos primórdios da canção brasileira: em “Caboca de Caxangá” (1913), Catulo da Paixão Cearense desta vez ataca em tom sertanejo para maldizer sua amada: “Caboca, demônio mau!/Sou triste como o urutau”; Marcelo Tupinambá e Danton Vampré seguem a mesma linha no maxixe “São Paulo Futuro” (1914): “Vem, marvada/Este pranto secá/Nas labaredas do teu olhar/Tu parece não ter coração/Porque tu some, faz ingratidão”; na valsa “Pierrô e Colombina” (1915, Oscar de Almeida), temos os seguintes versos:

Há quanto tempo saudoso
 Procuo em vão Colombina
 Sumiu-se a treda ladina
 Deixou-me em trevas choroso
 Procuo-a sim como um louco
 Nos becos, nas avenidas
 As esperanças perdidas
 Tendo-as vou já pouco a pouco

Se em todo o carnaval
 Não conseguir ao menos
 Seu rosto fitar
 Palavra de Pierrot
 Eu juro me matar
 Não posso suportar
 Esta cruel ausência
 Que me afoga em dor
 Meu coração morrer
 Sinto de amor

É dia de risos e flores
 Todos folgam só eu não
 Ela, talvez num cordão
 Procure novos amores
 Oh! Companheira impiedosa
 Vê que suplício cruel
 Vejo a minha alma afogar-se
 Num oceano de fel [...]

Na modinha “Franqueza Rude” (1917, de Belchior da Silveira e João B. Fittipaldi), temos, entre tantos outros versos que poderiam servir de exemplo, “Eu não me iludo não,/Com

teu olhar ardente,/Porque teu coração,/Pertence há muita gente. [...]//Pra resistir, aos teus assaltos, infernais,/Hei este orgulho dominar,/Hei de mostrar-te,/Que tu só és,/Mulher, mulher e nada mais!"; no tanguinho "Viola Cantadeira" (1917, de Marcelo Tupinambá e Arlindo Leal), temos os versos "Quando alembro, com sôdade,/Da muié que me enganô/Eu renego a mocidade/Que não vorta e já passô!"; na marchinha "O Pé de Anjo" (1920, de Sinhô), temos os versos "A mulher e a galinha/São dois bichos interesseiros/A galinha, pelo milho/E a mulher, pelo dinheiro"; no samba carnavalesco "Esta Nega Qué Me Dá" (1921, de Caninha e Lezute), aparecem os versos "Esta nega qué mi dá/Eu não fiz nada prá apanhá//Eu tenho os osso quebrado/Quebrado só de apanhá/Oh, Nega, toma cuidado!/Que eu também vô te ripá!"; na chula à moda baiana (assim vinha grafado no selo do disco) "Pemberê" (1921, de Eduardo Souto e Filomeno Ribeiro), há os versos "Pemberê/Perna de fora é o que mais se vê, meu bem/Pemberá/Guarda essa perna se qué casá, Iaiá//Pemberê, pemberá/Pemberê, pemberá/Muié deste tempo véve a mostra/O que era pecado só maginá"; no samba "Sá Miquelina" (1921, de Antônio Rodrigues Jesus e Junquilha Lourival), "Há muito tempo que eu ando/Com a roupa esburacada/Miquelina na folia/Não cose a roupa nem nada//Miquelina andava triste/Andava mesmo doente/Carnaval bateu na porta/Miquelina está contente"; no samba "Papagaio Come Milho" (1922, de Francisco A. Rocha), "Mulher que chora não fala a verdade/Mulher que jura é só falsidade"; na valsa "Triste Carnaval" (1922, de Canhoto e Arlindo Leal), "Por tua causa, Colombina/Tive um triste Carnaval/E o ciúme que me alucina/Roubou-me a calma afinal"; na marcha "Não Sei Dizê" (1924, de Eduardo Souto), "Não sei, não sei que fiz/Pra andar no mundo/Assim sozinho/Sem carinho/Infeliz//Amar sem ter ao menos a doçura/De um olhar/É dura sorte, é desventura/Nem sei como findar/O meu viver"; no maxixe "De Cartola e Bengalinha" (1925, de Freire Júnior), "Ela antigamente/Era tão sossegadina/Hoje, ai minha gente/De cartola e bengalinha//Isto não é sério/Isto assim não é decente/Foi-se embora, deu o fora/Sem dizer adeus à gente"; no samba "Sai Cartola" (1925, de Raul Silva), refletindo uma notável indignação masculina, à época, com o fato de algumas mulheres estarem a usar cartolas, há os versos "A mulata banca o homem/Com essa tal de cartolinha/Ai, meu bem/Vou ver se tiro uma linha [...]//Esta moda é tão pesada/Que a mulata se arrenega/Ai, meu bem/Não vem que esta moda pega"; no maxixe "Dor de Cabeça" (1925, de Sinhô), "Meu carinho te dei, ó flor/E não quiseste/De meu coração zombaste/E não padeces"; na marcha "Está na Hora" (1925, de Caninha), "Mulher danada/Tu pensas que sou arara/Quem amar sem ser amado/Não tem vergonha na cara//Mulher danada/Toma vergonha na cara/Se você não toma jeito/Dou-te uma surra de vara"; no samba "Morro de Mangueira" (1926, de Manoel Dias), "Ó cabrocha faladeira,/Que tens tu com a minha vida?/Vai procurar um trabalho/ E corta esta língua

comprida”; no samba “Papagaio no Poleiro” (1926, de Sinhô), “O amor é muito bom/Enquanto a gente tem dinheiro/Se fíndar esta moeda/Tem papagaio no poleiro//No barraco da saudade/Fui morar com meu benzinho/A moeda se acabou/Eu fiquei falando sozinho”; no samba “Braço de Cera” (1927, de Nestor Brandão), “Não me fio nas mulheres/Nem quando elas estão dormindo/Os olhos estão fechados/Sobrancelhas estão bulindo”; no samba “Caridade” (1928, de Sebastião Santos Neves e Anísio Mota), “Sexta-feira elas preparam/Mais um golpe inteligente/E no sábado saem à rua/Raspando o bolso da gente”; o samba “Deus Nos Livre dos Castigos das Mulheres” (1928, de Sinhô), por seu título autoexplicativo, dispensa reprodução dos versos; no samba “Me Faz Carinhos” (1928, de Ismael Silva e Francisco Alves, este último provavelmente com crédito sem correspondência com a autoria verdadeira da canção, dado o tema da letra e a fama de Alves de “comprar” parcerias), a mulher retratada não somente é má como também é racista, como se vê nos versos “Mulher, tu não me faz carinho/Teu prazer é de me ver aborrecido/Ora vai, mulher, se estás contrariada/Tu não és obrigada a viver comigo//Se eu fosse um homem branco/Ou por outra mulatinho/Talvez eu tivesse sorte/De gozar os teus carinhos”; no choro-canção “Sabiá” (1928, de Sinhô), há os versos “Sabiá, sabiá cantou na mata/e anunciou chiu, chiu/No melhor de minha vida/meu amor fugiu//Procurei me aproximar/do sabiá encantador/Sentindo o meu pisar/fez tal qual o meu amor”.

Essa enumeração repetitiva, perto do extenuante, de exemplos afins se faz necessária para demonstrar que a demonização feminina por parte de personagens masculinos nos primórdios da canção brasileira não se tratava de algo esporádico; não se pinçam aqui exemplos poucos num universo enorme de canções para tentar forçar uma tese: a figura da mulher má realmente configurava o padrão de representação feminina, e as exceções é que merecem destaque.

Em geral, nos primeiros 28 anos do século 20 em nosso cancioneiro, quando a figura feminina não se apresenta como arruinadora da vida de homens, trata-se de uma mulher do feitio “onírico” de Berlinck — ainda que, como já vimos, as características oníricas e propulsoras de desgraças, entre as personagens femininas do cancioneiro brasileiro do início do século 20, não sejam excludentes. Essas raras mulheres isentas de crueldade nos primórdios da canção brasileira aparecem completamente idealizadas, figuras distantes com as quais os personagens masculinos não chegaram a se envolver além do plano da fantasia. É assim na valsa “Terna Saudade” (1905, de Anacleto de Medeiros e Catulo da Paixão Cearense): “Sem recear as iras do Senhor, irei,/Roubar os cofres do Senhor/Trarei a essência do divino amor/Se tu, velada no mais vasto véu,/Concederes-me a vitória/A suprema glória,/De um só beijo teu!”; na polca “Três Estrelinhas” (1906, também de Anacleto de Medeiros e Catulo da Paixão

Cearense): “Nos lábios tens a graça/Inebriante de hidromel/Da imagem do perdão/Tu és a cópia mais fiel/Tu és um coração de orvalho lá do céu/Que um anjo a chorar verteu”; na modinha “Estela” (1910, de Abdon Lira e Ademar Tavares): “No teu leito de seda/Dormes quieta/E o teu poeta/Canta para o teu sono suavizar/Dorme, que eu cantarei/Como é o suave canto de ave/Que gorjeia de amor/Fitando o luar”; no tango de salão “Do Sorriso da Mulher Nasceram as Flores” (1921, de Eduardo Souto): “No iluminar dos olhos teus/E um coração aberto em flor/Tens tu mulher toda fragrância/Das orquídeas cintilantes/Redolentes e gracios/A cintilar, a cintilar um céu de amor”; no fox-trot “Vênus” (1923, de José Francisco de Freitas): “No sonho divinal em flor/Risonha vida/Feliz beijar/O teu jardim, amor//O azul etéreo e precioso/Qual o éter suave e cristalino”; no fado-tango “A Vida é um Jardim Onde as Mulheres São as Flores” (1924, de Zeca Ivo e José Francisco de Freitas): “Deus por certo bem conhece/Uma joia que floresce/Sem a luz do sol sequer/Sim eu juro com firmeza/Que o tesouro com certeza/Só no peito da mulher”; na modinha “Malandrinha” (1927, de Freire Júnior): “Ó linda imagem de mulher que me seduz/Ah se eu pudesse tu estarias num altar/És a rainha dos meus sonhos, és a luz/És malandrinha não precisas trabalhar”.

Após o advento do samba (ou ao menos da gravação de “Pelo Telefone”, se se considerar que o samba só se estabelece de fato na chamada Época de Ouro, a partir de 1929) e da formatação da típica canção carnavalesca, passou também a ser relativamente comum a representação feminina, por parte de um eu lírico masculino, na qual a mulher não era propriamente má, mas figurava de maneira reificada, para proporcionar prazer a homens, em canções geralmente de pretensões cômicas, com tiradas de duplo sentido. Como exemplos, temos o tango “O Boi no Telhado” (1918, de José Monteiro): “Vem mulata ter comigo/Vamos ver o Carnaval/Eu quero gozar contigo/Esta festa sem rival [...]/Pula, pula, perereca/E segura esta boneca [...]/Segura o cabrito/O boi é bem manso/Mulata cutuba/Aguenta o balanço”; no samba “O Malhador” (1918, de Pixinguinha, Donga e Mauro de Almeida): “Padrão de samba/Mas faça o passo mais fácil/Minha frô, mulata/Faz tempo que o nego vem//Sambô, gostô/Siri tá no pau[...]/“Explique, meu nêgo, qual é o peixe que você mais gosta?”/“É de pirarucu, meu bem””; no samba “Quem Vem Atrás Fecha a Porta” (1920, de Caninha), no qual a expressão “balangandã” aparece 19 anos antes de sua consagração em “O Que é Que a Baiana Tem?”, de Dorival Caymmi: “Na Bahia diz que tem/Bicho que mata rapaz/Bicho de barriga lisa/Laço de fita pra trás//Na Bahia tem mulata/De rico balangandã/A mulata da Bahia/É mesmo de bam-bam-bam”; na marcha “Eu Fui no Mato Crioula” (1928, de José Gomes Júnior): “Eu fui no mato, crioula/Cortá cipó, crioula/Eu vi um bicho, crioula/De um olho só//Não era bicho, crioula/Não era nada, crioula/Era uma velha, crioula/Muito assanhada”. Essa sexualização das

mulheres, impossível deixar de notar a manifestação racista, está muito associada à figura da “mulata”. Nos títulos de canção listados em *A Canção No Tempo*, a palavra “mulata” aparece pela primeira vez em “Quem Inventou a Mulata” (1903, de Ernesto de Souza), mas seu uso se acentua a partir da década de 1920, crescendo ainda mais com a formatação definitiva do samba, na década de 1930. A figura clássica da mulata na canção brasileira se mostra destinatária constante de louvações entusiásticas por seus atributos físicos, mas quase somente por seus atributos físicos. Faz-se difícil localizar, ao menos antes da bossa nova, uma canção em que a figura da mulata fosse merecedora de um louvor onírico, já que sua tipificação não coadunava com imagens de “flores castas” e quietais, sendo sua representação usual em variações da “mulata assanhada” de sedução hipnótica de Ataulfo Alves (1956). Como diz Manoel Pinto Ribeiro (2009, pp. 110-111),

A “raça” inscrita na memória da “criação” da mulata dá características que a fazem diferente, exótica. É a repetição do discurso que vê a mulata como um dos elementos do identitário do Brasil [...]. A imagem da mulata parece ter fomentado o mito de que ela é sedutora, conduzindo o homem para onde bem ela entender, fixando-se, então, a ideia de que o elemento masculino é vítima passiva dos trejeitos irresistíveis da mulata.

A análise do racismo presente nessas aparições da “mulata” no cancionário do país se mostra, no entanto, complexa, sendo o próprio Ataulfo, e outros que ajudaram na caracterização clássica da “mulata” de nossa música popular, um homem negro. No caso intrincado de “Mulata Assanhada”, particularmente, para além da representação sexualizada de sua figura, há os versos “Ai, meu Deus, que bom seria/Se voltasse a escravidão/Eu comprava esta mulata/E prendia no meu coração”, que embora se valendo de recurso cômico desastrado para a sensibilidade contemporânea, só podem ser mesmo interpretados sob a chave de humor aderindo camadas de sentido à canção popular: não há cabimento em acreditar que o negro Ataulfo desejasse mesmo a volta da escravidão.

Notadamente a partir do AI-5 (período em que também, conforme esta tese demonstra, intensifica-se a variedade de tipos femininos apresentados em primeira pessoa na canção brasileira), começam a aparecer em nosso cancionário representações mais nuançadas, na forma de personagens esféricas (cf. FORSTER, 2005), da figura de mulheres negras, “mulatas” ou apresentadas com outros termos que denotam miscigenação (morena, cabocla, pretinha etc.). Nesse sentido, são notórias, entre outras possíveis de citação, “Salve a Mulatada Brasileira” (1975, de Martinho da Vila) e “A Tua Presença Morena” (1975, de Caetano Veloso). Esta se apresenta particularmente engenhosa, por apresentar uma louvação de feitio neo-onírico da figura da “negra” e da “morena”, sem abdicar de marcas tácteis e de apelo sexual. A mestiçagem

de padrões poéticos enraizados da canção brasileira, assim, coaduna-se com a miscigenação racial que se está celebrando na própria canção. Embora a melodia (de feitio tematizado, como classifica Tatit) enriqueça a apresentação dos versos, a letra prescinde de amparo musical para sustentar-se:

A tua presença
 Entra pelos sete buracos da minha cabeça
 A tua presença
 Pelos olhos, boca, narinas e orelhas
 A tua presença
 Paralisa meu momento em que tudo começa
 A tua presença
 Desintegra e atualiza a minha presença
 A tua presença
 Envolve meu tronco, meus braços e minhas pernas
 A tua presença
 É branca, verde, vermelha, azul e amarela
 A tua presença
 É negra, negra, negra, negra, negra, negra, negra, negra
 A tua presença
 Transborda pelas portas e pelas janelas
 A tua presença
 Silencia os automóveis e as motocicletas
 A tua presença
 Se espalha no campo derrubando as cercas
 A tua presença
 É tudo o que se come, tudo o que se reza
 A tua presença
 Coagula o jorro da noite sangrenta
 A tua presença
 É a coisa mais bonita em toda a natureza
 A tua presença
 Mantém sempre teso o arco da promessa
 A tua presença
 Morena, morena, morena, morena, morena, morena
 Morena

Também merece nota o fato de que, ao final do período que consideramos como primórdios da canção brasileira (até 1928), percebia-se repetidamente em nosso cancioneiro o “tema ‘amor *versus* malandragem’, muito em voga na época” (SEVERIANO e MELLO, 2015, p. 76). Nessa ilustração de dualidade, por algumas vezes a mulher não aparecia necessariamente como “culpada” pelos desvios normativos masculinos, assumindo o homem sua postura com o argumento do caráter irrefreável de sua natureza. É assim no samba “Ora, Vejam Só” (1927, de Sinhô): “Ora, vejam só/A mulher que eu arranjei/Ela me faz carinhos até demais/Chorando/Ela me pede meu benzinho/Deixa a malandragem se és capaz//A malandragem eu não posso deixar/Juro por Deus e Nossa Senhora/É mais certo ela me abandonar/Meu Deus do Céu, que maldita hora”; no samba “A Malandragem” (1928, de Alcebiades Barcelos e Francisco Alves), a opção do malandro em questão é oposta, resolvendo deixar a “orgia” (termo à época mais

relacionado ao sentido geral de “farra” do que de sexo grupal) para contentar-se com uma só mulher, sem por isso deixar de ter uma postura zombeteira em relação à escolhida:

A malandragem eu vou deixar
Eu não quero saber da orgia
Mulher do meu bem querer
Esta vida não tem mais valia

Mulher igual
Para gente é uma beleza
Não se olha a cara dela
Porque isso é uma defesa

Arranjei uma mulher
Que me dá toda a vantagem
Vou virar almofadinha
Vou deixar a malandragem [...]

Entre todos os 192 temas instrumentais e canções arrolados no primeiro volume de *A Canção no Tempo* como sucessos de nossa música popular no período de 1901 a 1928, apenas na marcha-rancho “Só Teu amor” (1923, de Eduardo Souto) aparece a figura de um personagem masculino declarando satisfação com uma mulher com a qual efetivamente tem um enlace amoroso. Reproduzimos aqui integralmente a letra da canção:

Só teu amor me traz tanta alegria
E é toda a causa do meu viver
Só nele penso de noite e de dia
Porque só ele me dá prazer

Ai quem me dera viver assim
E no teu colo dormir, sonhar
Teu coração bem juntinho a mim
Contar segredos a palpitar

Mulheres raras e de mais fulgor
Não há no mundo, não pode haver
Não tem o encanto do teu casto amor
Porque só ele me dá prazer

Que doce harmonia
Quanta alegria
Que paraíso
Traz o teu sorriso
Tanta ventura
Que me leva à loucura
Esse amor
Bendita esta calma
Que trago n'alma
Sempre contente
Pois só quem sente
Vive a sonhar
Vive a cantar

O seu amor

Eu não lastimo viver na pobreza
 E nem de glórias quero eu saber
 O teu amor pra mim é riqueza
 Porque só ele me dá prazer

Cabe observar, no entanto, que o amor da mulher pelo eu lírico masculino da canção aparece como “casto”; em relação aos primórdios da canção brasileira, mostra-se arguta a já citada observação de Maria Áurea Santa Cruz, quando diz que “[...] sexo e amor eram coisas divergentes que não se podiam casar (nos dois sentidos)”.

Faz-se também a ressalva de que os registros fonográficos desses primeiros sucessos da canção brasileira, ainda em fase de gravação mecânica, soam aos ouvidos contemporâneos como totalmente precários, de árdua audição e distinção sonora, tanto no entendimento da música quanto da letra, dificultando assim análises mais nuançadas sobre os temas.

Quanto às canções de eu lírico feminino, o ponto central desta tese, não é possível estender-se muito nesse período dos primórdios da canção brasileira, pois são apenas cinco entre todos os títulos constantes de *A Canção no Tempo*. Apesar da baixíssima frequência de aparição entre o cancionário dessa época, essas canções de eu lírico feminino mostram uma mulher menos submissa em relação à figura masculina do que as canções equivalentes do período posterior, e muito mais prestigiado na história da cultura artística brasileira, a Época de Ouro (1929-1945); nesse período inicial da canção popular do país, essas poucas personagens femininas se expressando em primeira pessoa também se dão mais liberdades, inclusive sexual, do que seria visto imediatamente depois.

Pode-se especular sobre os motivos para essa aparentemente inusitada verificação de expressão mais progressista — quando se considera apenas o eu lírico feminino, vale ressaltar — em relação aos anos seguintes: a) A canção brasileira não se mostrava tão importante para a formação cultural do país, e para o estabelecimento de costumes populares, quanto seria a partir da Época de Ouro. Assim, a expressão em primeira pessoa de mulheres “atrevidas”, desafiando figuras masculinas e verbalizando sobre sexualidade, não seria tão ofensiva à moral conservadora quanto num período de já alta difusão, e geograficamente estendida, dos maiores sucessos da canção no país, por via radiofônica ou por via de fonogramas em disco, já em gravação elétrica, permitindo a distinção mais fácil das palavras das letras cantadas; b) A produção e o consumo desses primeiros sucessos da canção popular urbana brasileira estavam muito ligados ao Rio de Janeiro, daí avançando para outras capitais, sempre ambientes mais abertos a novos costumes. Em locais menos urbanizados do país, o consumo de música popular

era mais ligado ao folclore, à tradição regional. Particularmente referindo-se a essas cinco canções de eu lírico feminino, pelo menos três delas (talvez sejam mais, mas este autor não encontrou documentos conclusivos) foram lançadas no teatro de revista, ambiente no qual a malícia, e certa audácia sexual, já era esperada por parte do público consumidor. Combinando-se este ponto ao anterior, pode-se imaginar que, ao pensamento masculino predominante da época, de uma cantora sem sobrenome (como as já referidas senhoritas Odete e Consuelo) ou de atriz de teatro de revista não se esperava coisa diversa dessas “safadezas” divertidas, sendo que a voz delas não se confundia com a de “nossas” senhoras recatadas. O advento dos aparelhos de rádio modificou fortemente esse paradigma, com as donas-de-casa repetindo entusiasmadamente cada palavra dos números das paradas de sucesso, inevitavelmente criando identificação, que já podia chegar mais facilmente a municípios do interior de cada estado do país. Letras desinibidas de canção, antes da ascensão do rádio e do fortalecimento da indústria fonográfica, eram menos “perigosas”; c) Canções com eu lírico feminino (todas elas, pelo menos as de sucesso comercial, com letras escritas por homens) exibindo volubilidade sexual se combinavam, vale perceber, com as canções de eu lírico masculino do mesmo período nas quais se retratavam mulheres malvadas, inconstantes e com o condão de enlouquecer homens.

Também não fica sem paralelo esse regresso pudico na canção brasileira, quando comparado com a indústria cultural de outros países em época próxima: os filmes de Hollywood, no período anterior a 1934 (quando efetivamente passou a se fazer observar o Código Hays, que regulou os filmes dos Estados Unidos com grande rigor até meados da década de 1950, sendo progressivamente relaxado até seu abandono em 1968), exibiam abertura a cenas de sexo e violência que só voltaria a ser alcançada (e superada) no cinema americano na segunda metade da década de 1960 (cf. NAZARIO, 2007).

A primeira canção brasileira de eu lírico feminino a fazer sucesso no século 20 é a valsa “Borboleta Gentil”, de autor desconhecido e gravação pela senhorita Odete. Sua letra pode ser resumida como afrontosa e anticatólica ode à multiplicidade amorosa, pela voz de uma mulher — teria a temática relação com o fato de que o autor não se quis identificar?

Oh, borboleta gentil
 Oh, borboleta bilontra
 Que vai sugando no hastil
 O mel das flores que encontra
 Eis o que sou, meu amigo
 Eis o que sempre hei de ser
 Amor constante é perigo
 Foge dele após colher

Amar! Amar!

Se a voz do amor fruir
 Voar! Voar!
 Fugir! Fugir! Fugir!

Se enjoar primeiro um jasmim
 Ébria de amor beijo a rosa
 Beijo a violeta, sequiosa
 Como é bom amar assim
 Isto de amores, já disse
 E podes acreditar
 Amor constante é tolice
 O gozo está no variar

Letra de potencial tão escandaloso para os padrões do começo do século 20, ainda mais se tratando de um eu lírico feminino, apresenta-se abrandada pelo perfil da música e da interpretação de senhorita Odete. Para um texto tão focado no “fazer” (amoroso), seria de esperar-se, como descreve Tatit, música de andamento acelerado, tessitura vocal pouco extensa e pequenos motivos melódicos reiterados: com tal receita, “Borboleta Gentil” provavelmente seria intragável para 1902, pois as palavras sexualizadas se encontrariam com um tema musical igualmente sugestivo do ponto de vista sexual, formando um todo facilmente passível de ser tachado de indecoroso. Ouve-se, no entanto, o contrário: valsa doce, de andamento moderado, tessitura ampla com notas estendidas em regiões agudas, arranjo tendendo para a instrumentação de concerto, frases musicais ancoradas pela regularidade da métrica lírica em redondilha maior: muitos elementos daquilo que Tatit descreveria como indícios de ocasiões em que o cancionista “não quer a ação mas a paixão”. A música predispõe o ouvinte a um estado introspectivo que não há na letra; assim, esse ouvinte tende a distrair-se em relação ao conteúdo dos versos, resultando suavizada a audácia da canção — há de se lembrar, ainda, que na gravação mecânica as palavras cantadas pela senhorita Odete são muito difíceis de distinguir sem o apoio dos versos escritos. O contraste entre música e letra e “A Borboleta Gentil” não resulta, porém, numa canção ineficaz, como poderia sugerir um uso apressado da fórmula de Tatit, mas sim num tema altamente original e instigante pelo seu arranjo, pode-se dizer, irônico.

Depois de “Borboleta Gentil”, passam-se 15 anos até outro sucesso do cancionista do Brasil em eu lírico feminino, conforme registra *A Canção no Tempo*. Trata-se do tanguinho de Marcelo Tupinambá e Arlindo Leal “Maricota Sai da Chuva”, de 1917, lançado na opereta sertaneja *Scenas da Roça*. Neste caso, a tematização musical (base rítmica dançante, melodias de notas curtas e tessitura pouco extensa, recorrência de motivos melódicos ligeiros) — sempre usando vocabulário próprio de Tatit — acompanha a intenção expressa da letra, focada na ação e no fazer. A música de Tupinambá desenvolve o tema tradicional nordestino “Borboleta” (“Borboleta pequenina/Que vem para nos saudar/Venha ver cantar o hino/Que hoje é noite de

Natal [...]”), recolhido ainda no século 19, que viria a ser gravado por Marisa Monte no começo da década de 1990 (cf. THOMPSON, 2002); já a letra de Leal não guarda aparente relação com o original folclórico: a imagem da “chuva” aparece para demonstrar a autonomia da forte personagem Maricota, sempre desprezando as ordens de um coro que insiste, num refrão, em dizer-lhe como deve levar a vida. Mostrando ainda a herança trovadoresca de apoio da canção na poesia popular, as frases musicais mais uma vez são ditadas pelo metro poético da redondilha maior.

Coro:
 Maricóta, sai da chuva
 Deixa, deixa de embromá
 Maricota, sai da chuva
 Que tu vai te aconstipá [...]

Maricota:
 Não tenho medo da chuva
 Nem do ronco do trovão
 Eu quero memo que chova
 Pra lavá meu coração [...]

Coro:
 Maricota, sai da chuva etc.

Maricota:
 Cala a boca, nhô Vadô
 Que essa chuva não me moia...
 Vá s'imbora, minha gente,
 Que moiada eu não estô...

Só em 1924 se sobressairia outro sucesso da canção brasileira em eu lírico feminino: “Quem Quiser Ver” (de Eduardo Souto) se mostra menos interessante do que “Borboleta Gentil” ou “Maricota Sai da Chuva”. No disco em que foi lançada, a canção de Souto está rotulada como “samba”, mas soa como um maxixe genérico, com uma mulata confirmando em primeira pessoa características tão reiteradas em canções brasileiras de eu lírico masculino.

Quem quiser ver, quem quiser ver
 Tem que pagar
 Tem que mexer, tem que mexer
 Não pode entrar

Eu sou mulata sabida
 Sei mexer, sei dançar
 Na perfeição
 O meu prazer nesta vida
 É machucar um maganão [...]

Em 1926, foi a vez da marcha carnavalesca “Zizinha” (de José Francisco de Freitas, Carlos Bittencourt e Cardoso de Menezes) aparecer como sucesso de eu lírico feminino.

Por ser deveras conhecida

Palavra, eu ando aborrecida
 Em qualquer lugar
 Quando passear
 Sou muito perseguida
 O meu tormento não tem fim
 Nunca pensei sofrer assim
 Velhos e mocinhos
 Pedem-me beijinhos
 Dizendo, enfim, pra mim

Zizinha, Zizinha
 Zizinha, Zizinha
 Ó, vem comigo, vem
 Minha santinha
 Também quero tirar uma casquinha

Noutro dia num bondinho
 Um coronel muito velhinho
 Deu-me um beliscão
 Pegou-me na mão
 Tais coisas fez enfim
 Que quando olhei admirada
 Até parece caçoada
 Ainda suspirou
 Os olhos revirou
 Dizendo assim prá mim

Zizinha, Zizinha...

Comentando a canção, Zuza Homem de Mello e Jairo Severiano escrevem que

A melodia simples, o ritmo alegre, saltitante, a letra satírica, bem-humorada, com pitadas de malícia [...], enfim, as principais características da marcha carnavalesca já estão presentes em "Zizinha" e outras peças do gênero lançadas na década de 1920.

De diferente mesmo das marchas que vieram nas décadas seguintes, pode-se notar somente uma certa analogia rítmica com o fox-trote e o charleston. Zizinha tem entre seus autores José Francisco de Freitas, um dos principais responsáveis pela fixação da marchinha (SEVERIANO e MELLO, 2015, p. 76).

José Ramos Tinhorão é particularmente crítico da produção de Freitinhas, como era conhecido José Francisco de Freitas, quer seja pelos aspectos líricos, quer pelos musicais.

[...] custa-se a compreender, pela comparação com as músicas de seus contemporâneos, como foi possível que a maioria do povo tivesse consagrado essas marchas de José Francisco de Freitas.

Quase todas inspiradas no mesmo tema frívolo — o da bolinação dos rapazes namoradores dos grandes centros, que inauguravam a era das liberdades sexuais tirando as suas casquinhas nas moças — essas marchas vencedoras de carnavais de Freitinhas revestiam-se nos discos de uma forma inteiramente americanizada. Com exceção apenas de Dorinha, Meu Amor (que seria, por sinal, a única de suas músicas a salvar-se para a posteridade, merecendo várias

regravações ao ser redescoberta em 1957) todas as marchas carnavalescas de José Francisco de Freitas soam como autênticos *charlestons* (TINHORÃO, 1972, p. 101).

Embora soe de fato como uma canção pouco original, sem muitas razões para permanência, com música de marchinha genérica e letra vulgar em mais de um sentido, “Zizinha” merece consideração por representar bem a relativa liberalidade temática dos poucos números de eu lírico feminino dos primórdios da canção brasileira. A música ligeira, de ritmo “alegre e saltitante”, acentua a malícia dos versos, fazendo com que o declarado aborrecimento da personagem Zizinha por ser bolinada soe falso — ainda em 1926, podemos verificar algo como uma normalização do assédio sexual. Relaciona-se com isso o seguinte excerto de Cirlei Dutra Lima e Nanci Patrícia Lima Sanches:

Vozes masculinas se levantam por trás de textos dirigidos às mulheres e pretensamente escritos por elas. Possivelmente, a condução “falocrática” dos temas fosse a mesma se eles fossem redigidos por mulheres. A misoginia que aflora das primeiras letras “femininas” e do meio social não pode ser visto como vertical resultado de uma postura machista que desce como ditame, mas, ao contrário, segue horizontalmente, naturalizada, como um rio que corre na superfície, mas penetra também as mais profundas camadas da terra (LIMA e SANCHES, 2009, p. 184).

Também se destaca o fato de que, apesar de ter sido lançada em 1925, no teatro de revista, por Otília Amorim, a canção se consagraria no ano seguinte em gravação do cantor Fernando. Cantores homens interpretando letras de eu lírico feminino foram uma grande raridade na canção brasileira até o lançamento, em 1972, do álbum *Caetano & Chico Juntos e Ao Vivo*, sobre o qual nos deteremos posteriormente. Antes desse álbum, além de “Zizinha” por Fernando, só se conseguiram localizar a gravação de “Suçuarana”, em 1928, por Gastão Formenti (justamente a última das canções de eu lírico feminino, a qual iremos analisar logo a seguir, arroladas até 1928 em *A Canção no Tempo*), e a gravação de “Porta Estandarte”, em 1966, por seu coautor Geraldo Vandré (esta última canção com um eu lírico feminino muito sutil, contestável poeticamente; também a retomaremos adiante nesta tese), como exemplares, com registro fonográfico, de intérpretes masculinos cantando versos de primeira pessoa feminina no Brasil.

“Suçuarana” é mais uma canção (música de Hekel Tavares, letra de Luís Peixoto) de eu lírico feminina lançada no teatro de revista, por Alda Garrido, em 1926 — mostrando a grande representatividade do teatro nas canções de eu lírico feminino dos primórdios da canção brasileira, algo que tenderia a se arrefecer na Época de Ouro (como vimos em tabelas desta tese,

por motivos já aqui desenvolvidos). O sucesso mais amplo da canção só aconteceria em 1928, em seu primeiro registro fonográfico, por Gastão Formenti. Apenas dois meses depois, haveria nova gravação lançada por Stefana de Macedo; uma mulher cantando uma letra feminina certamente soará mais convencional ao ouvinte (ainda mais em 1928), mas a composição em si já traz bastante ousadia em seu teor, apenas acentuada pela interpretação de Formenti. Por sua estrutura de versos em métrica regular (divisão em quadras, tendo o verso de abertura quatro sílabas poéticas, e os três demais em redondilha maior), parece uma aposta segura assumir que a composição da letra precedeu a da música.

Faz três sumana
Que na festa de Sant'Ana
O Zezé Suçuarana
Me chamou pra conversar

Dessa bocada
Nóis saímo pela estrada
Ninguém não dizia nada
Fomo andando devagar

A noite veio
O caminho estava em meio
Eu tive aquele arreceio
Que alguém nos pudesse ver

Eu quis dizer
Sussuarana, vamo imbora
Mas Virgem Nossa Senhora
Cadê boca pra dizer

Mais adiante
Do mundo, já bem distante
Nóis paremo um instante
Predemo a suspiração

Envergonhado
Ele partiu pro meu lado
Ó Virgem dos meus pecados
Me dê a absorvição

Foi coisa feita
Foi mandinga, foi maleita
Que nunca mais indireita
Que nos botaram, é capaz

Suçuarana
Meu coração não me engana
Vai fazer cinco sumana
Tu não volta nunca mais

Numa visão pouco sutil e sem delongas, uma das interpretações cabíveis para a letra poderia ser a de uma variação do velho tema do ato sexual às escondidas no matinho, motivador de tantas piadas e esquetes cômicos. Essa possibilidade de tratamento humorístico seria até facilitada pela ambientação caipira da história, facilmente deduzível ao se perceber o estilo do registro das palavras na canção. No entanto, a música de Hekel Tavares, somada à interpretação de Formenti, permite toda uma nova gama polissemântica ao texto verbal, fazendo de “Suçuarana” uma das grandes canções brasileiras, ainda instigante quase cem anos depois de sua criação.

No selo do disco com a interpretação por Formenti de “Suçuarana”, consta o gênero “toada”, mas o que se ouve está mais próximo de uma modinha sertaneja, com instrumentação apenas de voz e violão. Todo o tratamento musical faz com que o ouvinte não perceba a menor graça nas desventuras da personagem atacada por Zezé Suçuarana (escolha onomástica significativa, o felino predador suçuarana vertido em predador sexual), realmente se tornando apto a identificar-se com seu duplo sofrimento, pela capitulação pecaminosa aos prazeres carnavais e pelo subsequente sumiço de Suçuarana. Temos, com Gastão Formenti, uma interpretação, sem dúvida, de carga dramática acentuada, mas que não soa caricatural aos ouvidos contemporâneos — como, por exemplo, as gravações de Vicente Celestino. Optou-se por registro passionalizado, com andamento lento, aberto a acelerações e retardamentos *ad lib*, variações de dinâmica e suspensão temporal nos agudos alongados da gravação do tema, que varia entre os modos maior e menor de fá, com mais desenvolvimento harmônico do que a média das típicas canções caipiras ou sertanejas.

“Suçuarana” cresce ainda mais na riqueza de fruição quando se percebe que a consideração de sua letra como sendo de eu lírico feminino se dá mais por presunção automática — se a letra trata da culpa de ceder aos avanços de um homem, posteriormente surgindo a saudade enraivecida por este mesmo homem, quem deve estar se expressando é uma mulher, oras. Mas não há nenhum traço gramatical que impeça a consideração da possibilidade de a culpa do eu da canção vir da existência de ímpetos homossexuais concretizados — e a escolha então pouquíssimo ortodoxa de um homem para interpretá-la só reforça essa linha de pensamento, que reverbera aos ouvidos contemporâneos: no vídeo disponível no YouTube com a gravação por Formenti de “Suçuarana”, lê-se o seguinte comentário, postado em 2020: “Linda música. Gravação belíssima. Mas vocês entenderam a letra? Eu acho que entendi. Era um tabu tremendo em 1928”. O comentário soa significativo, mas se deve evitar a tentação “interpretativa”, como manifesta Sontag, de achar que foi descoberto o verdadeiro significado oculto da obra, empobrecendo-a. O fato de estar aberta a distintas camadas de apreciação —

além do fato de funcionar perfeitamente quer se considerando um eu lírico feminino, quer um eu lírico masculino — justamente lhe confere distinção e permanência.

No que diz respeito a “distintas camadas de apreciação”, aliás, torna-se importante um aparte, caso o natural desenvolvimento argumentativo desta tese tenha comprometido a clareza quanto a quesitos de valoração artística: o fato incontestado de que, para a sensibilidade contemporânea, a maioria das canções dos primeiros anos do século 20 retrata a figura da mulher (em primeira, segunda ou terceira pessoa) de maneira retrógrada, a ponto de causar sentimentos de pasmo e indignação, não anula a qualidade artística da produção da época, muito menos impõe necessidade de obliterar esse cancionário — e movimentos de tentativa voluntária de esquecimento da História, hoje comuns entre certos setores autodeclarados progressistas, inevitavelmente estão impregnados de autoritarismo. Para a melhor compreensão do desenvolvimento cultural de nosso país, revela-se de acentuada importância debruçar-se com atenção e espírito aberto sobre as canções hoje “inaceitáveis”, num movimento contrário a um banimento, de modelo patriarcal e elitista, no qual alguns poucos esclarecidos decidem, em nome da massa ignara e influenciável, os itens artísticos que devem permanecer ou não disponíveis ao consumo público. A sanha punitiva, no mais das vezes, faz-se desnecessária, porque as canções mais anacrônicas tendem a naturalmente cair no esquecimento, restando apenas como itens de estudo significativos para o entendimento do período no qual fizeram sucesso amplo. Se uma canção se persevera popular por décadas, no entanto, mesmo apresentando traços inegáveis de mentalidade machista — para não precisar nos atermos aos primórdios do cancionário do Brasil, pensemos em “Marina” (de Dorival Caymmi, 1947) ou “Minha Namorada” (de Carlos Lyra e Vinicius de Moraes, 1965) —, há de se tentar de modo o mais desapassionado possível atentar às qualidades outras do título, que lhe asseguram a permanência, sabendo que canções são objetos complexos e mestiços (envolvendo, na divisão mais primária possível, música e letra), discursos verbais são complexos e mestiços (comportando ambivalências que, em poesia, não são deméritos, mas riquezas) e, principalmente, pessoas são complexas e mestiças: se se observa a obra dos nossos melhores compositores da primeira metade do século 20, um mesmo autor que pôde compor versos horivelmente datados, apresentando de maneira simpática comportamentos hoje intoleráveis, também terá legado canções que soam de vanguarda, quanto à postura social de seus personagens e quanto a tantos outros quesitos — para um exemplo óbvio, basta ver que o mesmo Noel Rosa (figura fundamental da Época de Ouro, próximo período a ser abordado nesta tese) é autor de “Vai Haver Barulho no Chatô” (em parceria com Valfrido da Silva), de 1933

("Vai haver barulho no chatô/Porque minha morena falsa me enganou/Se eu ficar detido/Por favor, vá me soltar [...]"), e de "'X' do Problema" , de 1936:

Nasci no Estácio
 Eu fui educada na roda de bamba
 Eu fui diplomada na escola de samba
 Sou independente, conforme se vê

Nasci no Estácio
 O samba é a corda e eu sou a caçamba
 E não acredito que haja muamba
 Que possa fazer gostar de você

Eu sou diretora da escola do Estácio de Sá
 E felicidade maior neste mundo não há
 Já fui convidada para ser estrela do nosso cinema
 Ser estrela é bem fácil
 Sair do Estácio é que é o 'X' do problema

Você tem vontade
 Que eu abandone o largo de Estácio
 Pra ser a rainha de um grande palácio
 E dar um banquete uma vez por semana

Nasci no Estácio
 Não posso mudar minha massa de sangue
 Você pode ver que palmeira do mangue
 Não vive na areia de Copacabana

Não se pode, ainda, cair na tentação pueril de confundir o autor de uma obra com os personagens nela retratados, tecendo juízos sobre o caráter de determinada figura — que, ademais, viveu em tempos passados — com base em sua produção ficcional. Certamente as constantes menções a punições físicas a mulheres no cancioneiro brasileiro da primeira metade do século 20 dizem bastante sobre a sociedade de então, mas não se pode tomar cada autor que mencionou agressão física corriqueiramente em alguma de suas canções como um crápula a ser “cancelado”; pode ser que o autor em questão de fato fosse contumaz espancador de mulheres, como é perfeitamente plausível que não batesse nelas nem com uma flor, estando apenas a registrar em seus versos, vertendo matéria-prima em arte com sua sensibilidade (ou, de um ponto de vista mais pragmático, tentando atender às demandas estilísticas do mercado cultural de certo tempo), o que observava em seu mundo. Ademais, não parece mesmo haver alternativa razoável à separação de autor e obra, pois a lógica do cancelamento, se aplicada com coerência, pouparia fração diminuta do pensamento ocidental, chegando ao escravocrata Aristóteles. No que diz respeito a figuras de proa do gênero cultural debatido nesta tese, a canção popular, cabe lembrar que o “pacifista” John Lennon foi, este sim, de maneira assumida abusivo fisicamente em relação a companheiras suas; e em âmbito nacional, para reforçar a importância de não se

confundirem vida pessoal e trabalho artístico, nota-se que, confiando-se em seu biógrafo Rodrigo Faour, Dolores Duran (1930-1959) viveu uma vida curta e esfuziante, sendo “uma mulher divertida e namoradeira, fascinante, muito diferente daquela imortalizada em seus poemas e canções” (FAOUR, 2012) — isso se lê logo na contracapa da biografia, com a mensagem se repetindo à exaustão, com pequenas variações vocabulares, ao longo das mais de 500 páginas do volume.

Voltando ao eu lírico feminino nos primórdios do cancionero nacional: apesar de não registrada em *A Canção no Tempo*, cabe menção a “Cocaína”, tango de 1923 de Sinhô. Com tons líricos e musicais (como é próprio ao tango argentino) acentuadamente passionais, a canção louva as delícias do uso de cocaína ao mesmo tempo que maldiz seu poder destruidor. Aí se nota temática um tanto avançada para 1923, quando o comércio da droga era legal, sendo então possível encontrá-la para compra nas farmácias em diversas formas, como o xarope — daí o “tomar cocaína” da letra, em vez de “cheirar”. Como curiosidade, vale notar que o tema foi dedicado por Sinhô a um então jovem jornalista de 19 anos, o “carinhoso amigo Roberto Marinho”, para apresentação pela atriz Celeste Reis (mais uma canção feminina ligada ao teatro de revista).

Só o vício me traz
Cabisbaixa me faz
Reduz-me a pequenina
Quando não tenho à mão
A forte cocaína

Quando junto de mim
Ingerindo em porção
Sinto sã sensação
Alivia-me as dores
Deste meu coração

Ai, ai és a gota orvalina
Só tu és minha vida
Só tu, ó cocaína

Ai, ai, mais que a flor purpurina
É o vício arrogante
De tomar cocaína

Sinto tal emoção
Que não sei explicar
A minha sensação
Louca chego a ficar
Quando a sinto faltar

Esse sal ruidoso
Que a mim só traz gozo
Somente em olhar
Para dele esquecer

Eu começo a beber

Ai, ai és a gota orvalina
Só tu és minha vida
Só tu, ó cocaína

Ai, ai, mais que a flor purpurina
É o vício arrogante
De tomar cocaína

Quando estou cabisbaixa
Chorando sentida
Bem entristecida
É que o vício da vida
Torna a alma perdida

Sou capaz de roubar
Mesmo estrangular
Para o vício afogar
Neste tóxico bravo
Que me há de findar

Depois de proibido o uso de cocaína no Brasil, em 1928, a canção perdeu todo o apelo popular, caindo no esquecimento até ser resgatada já na década de 1980, nos palcos, pela cantora Marlene. Serve como mais um exemplar, porém, de demonstração sobre a possibilidade, nos primórdios da canção brasileira, de aparição de personagens femininos se expressando em primeira pessoa de uma maneira mais ousada, para os padrões da primeira metade do século 20, do que na posterior Época de Ouro, por sua autonomia em relação a homens ou pela postura boêmia (esta ligada ao auge do teatro de revista no Brasil, ambiente condizente com a maior aceitação dessa postura). O fato só não se faz mais significativo porque tais canções, em que pese o feitio de vanguarda, eram muito raras considerando todo o universo do cancionário do país no período. A mulher tinha pouco espaço para se expressar, na vida e nas canções, mesmo quando apenas interpretavam palavras redigidas por homens. Ainda assim, parece-nos justo afirmar que as poucas canções de eu lírico feminino do período são mais interessantes do que a média da produção geral de canções no Brasil da época.

Outra forma de expressão significativa dentro dos primórdios do cancionário brasileiro, pela qual se podia escutar parcialmente a voz de personagens femininas, eram os duetos entre homem e mulher — com a recorrência jamais igualada desse modelo estando novamente relacionada à força do teatro de revista de então. Embora em maior número, essas onze canções com dueto entre homem e mulher recolhidas de *A Canção no Tempo* não nos parecem tão interessantes quanto as de eu lírico feminino “puro”. De uma maneira geral, as intervenções da voz feminina nessas canções ocupam pouco espaço, servindo apenas como contraponto de um ponto de vista masculino, sendo que esse contraponto na maior parte das vezes acaba por

reforçar os viciados estereótipos atribuídos por homens a mulheres. Há a fetichização da mulata, a maldade feminina, os vulgares trocadilhos sexuais, a naturalização da violência (muitas vezes numa canção só): é assim em “Vem Cá, Mulata” (de 1906, tango-chula de Arquimedes de Oliveira e Bastos Tigre), “O Vatapá” (de 1907, tango de Paulino Sacramento, Bastos Tigre e João Foca), “Vamo Maruca, Vamo” (de 1918, cateretê de Juca Castro e Paixão Trindade), “Cangerê” (de 1920, samba de Francisco Antônio da Rocha), “O Casaco da Mulata” (de 1924, samba de Careca), “Dondoca” (de 1927, marcha de Freitinhas), “Não Quero Saber Mais Dela” (de 1927, samba de Sinhô); para além desse modelo, há canções de letras dolorosamente frívolas, como “Pudesse Esta Paixão” (1912, valsa de Chiquinha Gonzaga e Álvaro Colas), “Que Sodade” (1918, tanguinho de Marcelo Tupinambá e Arlindo Leal), “A Rolinha do Sertão” (1919, samba de J. Rezende e Mirandela) e “Coração Divinal” (1922, marcha de J. Rezende), nos quais, em geral, como é dado às figuras femininas na literatura ocidental desde Penélope, a mulher espera um bom bocado por seu homem.

2.2 Época de Ouro (1929-1945)

Por convenção, costuma-se adotar o ano de 1929 como o do princípio da Época de Ouro da canção brasileira, que se estenderia até o fim do Estado Novo getulista, em 1945. O marco inicial está relacionado à publicação de “Linda Flor”, de Henrique Vogeler, Luís Peixoto e Marques Porto, “o primeiro samba-canção a fazer sucesso” (SEVERIANO e MELLO, 2015, p. 95), um tema de eu lírico feminino lançado originalmente na revista *Miss Brasil* por Araci Cortes, que logo depois o gravou, no que foi seguida por várias cantoras (Isaura Garcia, Elizeth Cardoso, Ângela Maria, Dalva de Oliveira, Zezé Gonzaga etc.), transformando-o num clássico de nosso cancionário. Em 1929 também houve o desfile inaugural da primeira “escola de samba” do Brasil, a Deixa Falar (da qual a escola de samba Estácio de Sá, ainda hoje ativa, é descendente), criada por sambistas da chamada Turma do Estácio.

Essas marcas temporais bem estabelecidas não são tão fundamentais, porém, quanto é o lançamento da canção “Chega de Saudade” (de Tom Jobim e João Gilberto, em 1958, na gravação de João Gilberto) para a chegada da bossa nova, por exemplo; a Época de Ouro se caracteriza por uma série de mudanças revolucionárias na feitura e divulgação do cancionário do país, dada entre o fim da década de 1920 e o começo da década de 1930. As mais importantes são: em 1927, o princípio da gravação elétrica no Brasil (que fez aumentar de maneira expressiva, quantitativa e qualitativamente, a produção fonográfica, permitindo o entendimento facilitado das letras das canções ao público); em 1932, a autorização presidencial para que as

estações de rádio pudessem fazer propaganda comercial remunerada, viabilizando a profissionalização de veículo fundamental para a divulgação ampla do cancioneiro do país; em 1933, o início do cinema musical no Brasil, outro meio importantíssimo para que os artistas de canção popular mais bem-sucedidos fossem alçados ao posto de "estrelas".

O rádio, a gravação elétrica do som e o cinema falado foram tão valiosos para a música popular, que, pode-se dizer, o século XX musical começou na década de 1920, quando surgiram essas três invenções. No caso da música popular brasileira, a evolução da radiofonia, da indústria fonográfica e, um pouco depois, da produção de filmes musicais carnavalescos, foi primordial não só para o aproveitamento das novas gerações, como também para que nossos músicos, cantores e compositores adquirissem uma consciência profissional e aprendessem a se valorizar. Realmente, no acanhado meio em que então viviam, dependendo quase que exclusivamente do teatro de revista para se sustentarem, eles eram, na maioria, pouco mais do que amadores ingênuos e mal remunerados.

Por outro lado, ao mesmo tempo em que esse pessoal perdia a inocência e começava a desfrutar de todo um conjunto de oportunidades para crescer artística e profissionalmente, suas canções, além de mais bem gravadas, ganhavam os ares através das ondas radiofônicas e as telas dos cinemas, para rapidamente se tornarem conhecidas em toda parte.

Foi assim que, ajudada pelo extraordinário poder de comunicação desses veículos, na ocasião ainda mais sedutores por serem novidade, nossa música popular viveu a sua primeira grande fase, a chamada Época de Ouro, em que se consolidou e estabeleceu padrões que a consagraram como uma das mais importantes do mundo (SEVERIANO, 2013, p. 103).

Apresenta-se um daqueles casos em que se torna difícil determinar causa e consequência: foi a geração de cancionistas privilegiados que atuou como fator de pressão para a indústria de difusão fonográfica se modernizar no Brasil, de modo a aproveitar sua potência comercial? Ou as facilidades tecnológicas, com conseqüente panorama de visibilidade artística, determinaram naturalmente uma convergência de artistas talentosos para a área da canção popular? Nesses casos, a aposta mais certa constitui um misto das duas opções, que rapidamente se retroalimentaram.

De todo modo, a Época de Ouro da canção brasileira, em seu período estabelecido de apenas 16 anos, viu surgir uma impressionante leva de cancionistas. Atendo-nos apenas aos compositores e cantores (os dois ainda citam instrumentistas e arranjadores), Jairo Severiano e Zuza Homem de Mello (2015, pp. 87-91) mencionam como nomes de maior destaque: entre os compositores (muitos dos quais também atuantes como cantores, com menor notoriedade), Ary Barroso, Noel Rosa, Lamartine Babo, João de Barro (Braguinha), Custódio Mesquita, Joubert de Carvalho, Assis Valente, Vadico, Ismael Silva, Alcebíades Barcelos (Bide), Armando Marçal, Antônio Nássara, Orestes Barbosa, Alberto Ribeiro, Ataulfo Alves, Dorival Caymmi, Wilson

Batista, Herivelto Martins, Geraldo Pereira, J. Cascata, Roberto Martins, Mário Lago, Lupicínio Rodrigues, Pedro Caetano, Alcir Pires Vermelho, Haroldo Lobo, Marino Pinto, David Nasser, Roberto Roberti, Jorge Faraj, Cristóvão de Alencar, Newton Teixeira e Arlindo Marques Júnior; entre os cantores (muitos dos quais também atuantes como compositores, com menor notoriedade), Mário Reis, Sílvio Caldas, Gastão Formenti, Augusto Calheiros, Almirante, Castro Barbosa, Carlos Galhardo, Moreira da Silva, Carmen e Aurora Miranda, Marília Batista, a dupla Joel e Gaúcho, o conjunto Bando da Lua, Ciro Monteiro, Déo, Ademilde Fonseca, Araci de Almeida, Carmen Costa, Dalva de Oliveira, Linda e Dircinha Batista, Gilberto Alves, Isaura Garcia, Jorge Veiga, Nelson Gonçalves, Orlando Silva, Odete Amaral, Roberto Paiva, o Trio de Ouro e os conjuntos Anjos do Inferno e Quatro Ases e um Coringa; ainda com atuação muito relevante na Época de Ouro, vindos do período anterior, são citados Hekel Tavares, Cândido das Neves, Luís Peixoto, Olegário Mariano, Pixinguinha, Francisco Alves, Vicente Celestino e Araci Cortes. Num grupo à parte, também se destaca na Época de Ouro a música caipira, com muitos nomes de sucesso regional e alguns de alcance nacional, como Alvarenga & Ranchinho e Tônico & Tinoco, esta a mais longeva e prolífica das duplas caipiras.

De maneira concomitante ao aparecimento dessa privilegiada leva de cancionistas, ocorreu a solidificação do gênero brasileiro samba, num processo que pode ser analisado por diversos ângulos. Primeira e mais destacadamente, no que diz respeito aos aspectos rítmicos, com as novidades trazidas pela já referida Turma do Estácio, que tinha, entre seus membros mais notórios, Ismael Silva, Nilton Bastos, Alcebíades Barcelos (o Bide) e Armando Marçal. A mudança rítmica no samba trazida pela Turma do Estácio é analisada de maneira detida no modelar livro *Feitiço Decente*, de Carlos Sandroni (2001), classificada como “paradigma do Estácio”. Em terminologia mais pedestre, o próprio Ismael Silva (às vezes atribuindo exclusividade a si mesmo pelas inovações, deixando de lado seus companheiros de turma) sempre se mostrou muito cômico da importância dessa nova formatação do samba, que se perpetraria como definitiva, verificada na virada da década de 1920 para a de 1930. Em depoimento prestado ao MIS do Rio de Janeiro em 16 de julho de 1969 (apud SEVERIANO, 2013, p. 119), Ismael diz:

Fui eu que comecei com esse ritmo. [...] No carnaval, o grupo que saía na rua precisava de uma música que facilitasse isso. Precisava andar, mas andar dentro da música. Andar (deslocar-se) com espalhafato, com vida, assim conforme se vê hoje em dia, e aquele ritmo (antigo) não deixava.

E em depoimento com divertida sonoplastia, em 1974, para Sérgio Cabral, publicado no livro *As escolas de samba do Rio de Janeiro* (apud SEVERIANO, 2013, p. 120), reforça: “O

samba era assim: tan tantan tan tantan. Não dava. [...] Aí, a gente começou a fazer um samba assim: bumbum paticumbum prugurundum”.

Marcos Napolitano tece considerações esclarecedoras sobre as implicações sociais da modificação do samba no período.

[...] o primeiro samba ainda sofreria muitas mudanças até ficar parecido com o que passou-se a chamar de “samba” a partir dos anos 50 (mais próximo ao sentido atual, início do século XXI). Ao longo dos anos 20, o “samba” oscilava entre a estruturação rítmica do maxixe e da marcha. A polêmica entre Donga e Ismael Silva, na definição do que seria e do que não seria samba, revela o quanto o gênero não nasceu estruturalmente definido, sendo construído e ressignificado à medida em que novas performances e espaços musicais assim o exigiam. Entre um conceito e outro, naquela década, brilhou a figura de João Barbosa da Silva, o Sinhô, o músico mais popular da época. As músicas do “rei do Samba”, ouvidas hoje em dia, soam aos nossos ouvidos como mais próximo do maxixe. Na verdade, as experiências e fusões musicais e culturais demonstram o quanto é arriscado pensar a história da música, principalmente a chamada “popular”, através de formas e gêneros puros, tomados como “fatos” musicais incontestáveis.

As mudanças no samba, entre 1917 e 1930, não dizem respeito aos aspectos musicais stricto sensu. Foram mudanças coreográficas, sociais, político-culturais. As clivagens são amplas e abrangentes e acompanham as mudanças na própria história sociocultural brasileira [...].

[...] aquilo que passou a ser conhecido como “samba autêntico” nasceu de uma sensível ruptura com o conceito de samba imediatamente anterior (dos anos 20). Essa nova música, dotada de uma outra célula rítmica reconhecível e ligada a determinados timbres instrumentais-percussivos e vocais que lhes são “típicos”, na verdade nasceu de uma ruptura e não de uma “volta ao passado” folclorizado. Mais curioso ainda é que os instrumentos de percussão só passaram a fazer parte do samba gravado em 1929. A música “Na Pavuna”, gravada pelo Bando dos Tangarás (Almirante, Noel Rosa, João de Barro), foi a primeira a apresentar instrumentos de percussão “típicos” do samba. Com os rudimentares equipamentos de gravação mecânica que existiam até 1927, quando surge a gravação elétrica, seria impossível a captação de timbres que não fossem os mais potentes e agudos. A sutileza rítmica dos vários instrumentos de percussão, estes sim, base da tradição africana no “batuque”, chegou ao disco graças às novas possibilidades de registro sonoro (NAPOLITANO, 2016, pp. 50-51).

Percebe-se que, de várias maneiras, a gênese do samba está imbuída de mestiçagem, conforme o conceito “para além das dualidades” de Amálio Pinheiro, incluindo a incorporação dos efeitos do tempo e das paisagens naturais e culturais sobre a produção artística. E, evidente, nos aspectos mais óbvios, racial e social, salta aos olhos a indissociabilidade do estabelecimento do samba com a potência criativa desencadeada pela natureza mestiça. Ao aporte rítmico negro e “do morro” trazido pela Turma do Estácio, somaram-se as contribuições incontornáveis de figuras brancas e de classe média. Sem desprezo de tantas outras figuras do período — a enriquecer o gênero com singularidades originais que depois passaram a ser consideradas

padrão, incorporando-se à tipicidade do samba —, são centrais nessa análise as figuras de Ary Barroso e Noel Rosa.

De Ary, pode-se dizer que ele trouxe

[...] requintes até então desconhecidos em nossa música popular, como a variação de andamentos e o uso de crescendos e diminuendos como fatores de dramatização e, sobretudo, a conjunção de uma percussão forte, sacudida, com melodias brilhantes, refinadas. Por outras palavras: Ary Barroso sofisticou a parte melódico-harmônica do samba, preservando sua rítmica original (SEVERIANO, 2013, p. 158).

Quanto a Noel, as maiores inovações se observam em suas letras de canção, embora não se possa menosprezar o melodista de temas como “Último Desejo”.

Sem nunca ter pretendido mostrar-se como modernista, Noel adotava em sua poética elementos que o identificavam com o movimento de 1922, como o *nonsense* [...], o verso livre de métrica irregular [...], a paródia [...] e o poemada [...].

Outro procedimento que o distingue dos letristas do seu tempo (à exceção de Lamartine Babo) é a frequente utilização de rimas ricas, extravagantes, inesperadas, como as que misturam palavras portuguesas e estrangeiras [...]. Tidas essas características são desenvolvidas num estilo enxuto, realista, que valoriza a língua do povo e despreza exageros românticos, jamais mitificando o amor ou a mulher (SEVERIANO, 2013, p. 136).

Cabe notar que a extrema valorização do talento artístico de Noel Rosa se deu principalmente após a sua morte, com muitas das canções hoje consideradas “clássicas” do compositor (como “Três Apitos”) tendo sido lançadas apenas na década de 1950. A figura de Almirante, que paralelamente à carreira menos lembrada de cantor, na qual inclusive foi parceiro de Noel no grupo vocal Bando dos Tangarás, desenvolveu importante trabalho como pesquisador da canção brasileira, foi fundamental para a revalorização (e até a mitificação) de Noel. Nesse sentido, constitui marco histórico sua série radiofônica *No tempo de Noel*⁴, levada ao ar ao longo de quatro meses na Rádio Tupi, em 1951. Os programas de rádio ainda dariam origem a livro homônimo, lançado em 1963. Como afirmam Marcos Napolitano e Maria Clara Wasserman (2000, p. 172), falando sobre o papel de Almirante, “Ele foi um dos primeiros, se não o primeiro autor, a enfatizar a genialidade de Noel Rosa, figura central no seu panteão de ‘gênios’ da música brasileira”.

A relação conflituosa entre o samba “de morro” e o samba “de asfalto” pode ser compreendida como fabulação posterior, pois se nota que Ismael Silva e Noel Rosa foram parceiros. O cantor Francisco Alves também foi figura destacada na tarefa de tornar explícita a

⁴ A série se encontra disponível para consulta na Internet, em página relacionada ao grupo de pesquisa “Entre a memória e a história da música”, do Departamento de História da USP. Endereço: <http://www.memoriadamusica.com.br/site/index.php/banco-de-dados/18-radiofonia/56-no-tempo-de-noel-rosa>

conjunção entre os pretensos dois mundos distintos, que logo se integraram e se influenciaram, para benefício do samba e da canção brasileira, de modo a tornar ociosas discussões sobre o que é “do asfalto” e o que é “do morro” no samba, o que é “negro” e o que é “branco”.

Os passos iniciais de aproximação entre artistas de classe média e sambistas de origem humilde foram dados em 1927 por Francisco Alves, que a princípio procurou Alcebiades Barcelos e por seu intermédio chegou a Ismael Silva. O contato do cantor com Ismael resultou na gravação de dezenas de composições desse, várias em parceria com Nilton Bastos, conforme um acerto [...] que significou a entrada dos sambas do Estácio na mídia. Enquanto isso, integrantes do Bando de Tangarás — Noel Rosa, Braguinha, Almirante — aproximavam-se de bambas dos morros, como Cartola e Gradim, da Mangueira, e Canuto, Puruca e Antenor Gargalhada, do Salgueiro. Tal aproximação rendeu, além de vários sambas, a participação de percussionistas de escolas de samba em discos, concretizada a partir da gravação da batucada "Na Pavuna" [1929, de Homero Dornelas e Almirante]. Ao mesmo tempo, Mario Reis, que se consagrara gravando músicas de Sinhô, convidava Francisco Alves para cantarem em dupla um repertório sambístico.

A bem da verdade, registre-se que não se deveram esses fatos a um movimento consciente e organizado. O que moveu a ação desses artistas foi sensibilidade para cultivar uma manifestação cultural ainda considerada inferior pela classe a que pertenciam. Era a força do samba se impondo sobre os preconceitos da época. Assim, ao se iniciarem os anos 30, muitos compositores de classe média já estavam fazendo sambas, alguns até com inegável competência (SEVERIANO, 2013, p. 173).

O fato notório de que Francisco Alves comprava canções (tendo começado a prática com a Turma do Estácio), passando a figurar como autor ou coautor de temas dos quais apenas era intérprete, pode sem dúvidas servir como argumento de que a integração racial na história do samba não se deu de maneira tão natural e pacífica, sendo Alves um homem branco explorador do talento de negros. Embora essa linha de raciocínio não seja em essência falsa, faz-se necessário mencionar o contexto da época: os direitos autorais de uma canção eram essencialmente vistos como uma oportunidade de lucro rápido, sendo então pouquíssimo tangíveis a noção de glória artística para um compositor ou a oportunidade de rendimento perene com regravações de um tema que poderia se tornar um clássico. Por formarem grupo economicamente mais desfavorecido, os compositores negros se viam em média mais tentados a vender canções, mas a prática também se dava com compositores brancos, como o próprio Noel Rosa, “parceiro” de Francisco Alves (inclusive em canções de atribuída parceria tríplice com Ismael Silva) em temas dos quais vendeu os direitos autorais ao cantor em troca de um automóvel Chevrolet usado (MÁXIMO e DIDIER, 1990, p. 194). Ademais, o próprio Ismael Silva, no já citado depoimento ao MIS (apud SEVERIANO, 122, p. 122), não demonstra nenhuma vergonha, nenhum arrependimento ou mágoa em relação a seu acordo comercial com

Francisco Alves: “Foi bom pra mim e pro Chico. Se não fosse o Chico, talvez eu não chegasse onde cheguei”.

Sobre a "turma do Estácio", Marcos Napolitano (2016, pp. 51-52) acrescenta:

O tipo de samba conhecido como "Samba do Estácio" passou, a partir dos anos 30, a ser considerado o sinônimo de samba autêntico, de "raiz". [...] estes sambistas também passaram a transitar no mundo do rádio e do disco, levando o samba para dentro da incipiente indústria musical de meio elétrico-eletrônicos de maneira definitiva. Ao mesmo tempo em que suas músicas eram gravadas por nomes consagrados como Francisco Alves e Mário Reis, ídolos do mundo do rádio, eles eram os responsáveis pela fundação das escolas de samba, entidades que passaram a ser o eixo sociocultural, uma determinada leitura da tradição musical carioca.

[...] A ruptura que está na origem do samba, paradoxalmente, instituiu uma tradição [...]. Uma tradição que passará a ter uma geografia cultural específica (as escolas de samba, o morro) e, ao mesmo tempo, se confundirá com a própria ideia de brasilidade, até pela força do rádio como meio de comunicação de massas. Ainda que, ao longo dos anos 40 e 50, o samba do rádio e o samba "do morro" tenham evoluído por caminhos diferentes, num primeiro momento, na virada dos anos 20 para os anos 30, não havia uma diferença significativa entre eles. Noel Rosa e Ismael Silva, considerados os representantes máximos de cada uma daquelas correntes do samba, chegaram a cantar e compor juntos. De qualquer forma, os dois compositores foram considerados os fundadores das duas vertentes modernas do samba carioca — o "samba do asfalto" (mais cadenciado e melódico) e o "samba do morro" (mais rápido e acentuado). [...] Obviamente, estas divisões são meramente didáticas para facilitar a abordagem inicial do problema. Na prática, é muito difícil situar os músicos neste ou naquele gênero, de forma rígida e definitiva. [...] Ainda bem que a vida musical é mais rica e complicada do que as ordens classificatórias da teoria.

A ascensão do samba se confunde com a própria solidificação da canção popular brasileira no século 20. De um panorama em que, como vimos, de 1902 a 1927 (a fase mecânica da indústria fonográfica brasileira), 60% dos registros eram de música instrumental, passou-se a um contexto, na década de 1930, em que 83,65% das gravações foram de canções (SEVERIANO, 2013, p. 206), sendo 32,45% dos registros fonográficos — quase um terço do total, portanto — composto por sambas (SEVERIANO, 2013, p. 173). Com o gênero exibindo essa força mercadológica, houve uma progressiva mudança de sua aceitação pela sociedade, deixando de estar necessariamente associado à “vida baixa” e à malandragem para ser aceito nos mais “respeitáveis” lares do país.

Naturalmente, estimulados pela avassaladora popularização do samba, todos os nossos compositores populares, salvo raríssimas exceções, passaram a incluí-lo em seus repertórios.

[...] Todos os grandes cantores da Época de Ouro, à exceção de Vicente Celestino, cantaram sambas (SEVERIANO, 2013, pp. 174-177).

No fim da década de 1930, na vigência do Estado Novo varguista, o estímulo ao samba se incorporou à política estatal para a cultura, uma vez que produtos de afirmação da identidade

nacional interessavam ao governo. Como pedágio a pagar pelo apoio governamental, compositores eram instados a abandonar a temática da malandragem para compor temas valorizando o ato de trabalhar, com resultados díspares.

A popularidade que o samba vinha alcançando tornou-o alvo de interesse do governo de Getúlio Vargas, tornando-o um instrumento complementar do projeto ideológico nacional [...].

O recorrente tema da malandragem, que permeava as composições de sambistas da época foi cedendo lugar a composições apologéticas ao trabalho e à família – temas valorizados do governo varguista. Isso acontecia não somente por uma adesão política, mas também por uma atitude oportunista.

É nessa lógica que se deve entender como um sambista como Wilson Batista, que um dia declamara seu orgulho de ser tão vadio [...], passaria a exaltar o trabalho em sambas como "O Bonde São Januário", de 1940 (COELHO, 2011, pp. 35-51).

Naturalmente, por sua influência, sua presença no cotidiano do brasileiro, a música popular constituía um dos segmentos mais importantes a serem fiscalizados, censurados e, na medida do possível, utilizados pelo Estado.

[...] As campanhas de proibição ou incentivo ao uso de determinados temas prescindiam geralmente de instruções inscritas, impondo-se através da conversa dos censores e de seu poder de veto. Assim aconteceu com a cruzada antimalandragem, uma tentativa de "purificação" do samba realizada pelo DIP [Departamento de Imprensa e Propaganda, criado em 1939 sob inspiração fascista, sucessor do Departamento Oficial de Propaganda (DOP), criado em 1931] em seu primeiro ano de atividade. Numa profunda demonstração de incompreensão e preconceito, alguns teóricos do regime consideravam indecentes "o samba, o maxixe, a marchinha e os demais ritmos selvagens da música popular". Daí o propósito de "civilizá-los", livrando-os de suas "impurezas", uma vez que seria impraticável proibi-los (SEVERIANO, 2013, pp. 266-267).

O sucesso estrondoso de "Aquarela do Brasil" (de Ary Barroso, em 1939, gravação original de Francisco Alves com arranjo de Radamés Gnattali), que gerou todo um subgênero, o samba-exaltação, também se adequou perfeitamente aos interesses propagandísticos da ditadura Vargas.

Embora não tenha sido essa a intenção do autor Ary Barroso — que não era getulista e, como foi dito, até fez carreira política em um partido (a UDN) contrário ao getulismo —, o fato é que o samba-exaltação veio bem ao encontro dos interesses do Estado Novo, desejoso de passar para o povo a imagem de um Brasil próspero e feliz, que não correspondia à realidade. Então, motivada pelo sucesso da "Aquarela" e sob as bênçãos de Lourival Fontes [diretor do DIP] e sus auxiliares, iniciou-se uma onda de sambas-exaltação que se estenderia pelos próximos quatro anos [...] (SEVERIANO, 2013, pp 268-269).

A seguinte longa transcrição de excerto de *História & Música*, de Marcos Napolitano, justifica-se pela proximidade entre a descrição do autor sobre as transformações por que passou

a música popular brasileira no período da Época de Ouro e o conceito de mestiçagem de Amálio Pinheiro.

Com a entrada da música popular num circuito comercial e comunicacional, ao mesmo tempo tangenciando elementos da cultura popular e letrada, tal como eram definidos na primeira metade do século XX, ela acompanhou por acompanhar as dinâmicas da própria modernização brasileira, num tipo de expressão "modernista" diferente daquela proposta pelo modernismo literário [...]. A tradição musical brasileira sofria um processo de apropriação pelas novas camadas urbanas (tanto no plano da criação quanto no plano da recepção). Mesmo os grupos sociais que estão na sua origem, como os negros e os mestiços, passaram a desenvolver estratégias de inserção nesta nova esfera, ritualizando formas musicais e coreográficas que logo seriam também incorporadas pela tradição. Em outras palavras, na medida em que a música popular e, particularmente, o samba tornavam-se o carro chefe da música urbana-comercial no Brasil, fazia-se necessário contrapor uma expressão que delimitasse sua diluição cultural: assim, a Escola de Samba (o espaço da tradição) ganha um outro sentido se comparada com o rádio (a modernidade). Portanto, o problema da "invenção da tradição", que explica em parte a criação das Escolas de Samba no final dos anos 20, só tem sentido se entendida como uma estratégia de afirmação simbólica de grupos sociais dentro do sistema musical como um todo e não como "resistência" antimoderna e sectária ao mercado.

O Estado, que a partir dos anos 30, com Getúlio Vargas no poder, se arvorava como um dos artífices da "brasileidade autêntica", vai ser um novo vetor neste processo, tornando-o mais complexo ainda. Não devemos esquecer que as instâncias culturais oficiais (municipais e federais) intervieram no mundo da música popular, tentando enquadrá-lo sob políticas culturais de promoção cívico-nacionalista. Portanto, cultura popular, cultura letrada, mercado e Estado, no cenário musical brasileiro, não se excluíram, mas interagiram de forma assimétrica e multidimensional, criando um sistema complexo e consolidando a própria tradição. Este cenário está na gênese do novo tipo de música popular brasileira, de feição urbana, culturalmente híbrida e aberta a inovações estilísticas e técnicas, surgidas nos anos 30. Ênfase estes aspectos como contraponto às visões "puristas" e "folclorizantes" em torno da música popular, consagradas justamente no momento da sua gênese (década de 30) e reforçadas pelo intenso debate ideológico dos anos 60, quando a expressão nacionalista se tornou um valor político e cultural a ser conquistado e preservado.

[...] percebemos um conjunto de mitos historiográficos que foram colados à própria ideia de música popular brasileira "autêntica" e "legítima" [...].

a) A Música popular brasileira tem um lugar sociogeográfico que seria tanto mais autêntico e legítimo quando mais próximo do lugar sociogeográfico das classes populares: o "morro" e, posteriormente, o "sertão".

b) A música popular brasileira tem uma origem localizada, no tempo e no espaço, e seria tanto mais autêntica e legítima quanto mais fiel a este passado. [...]

c) O crescimento do mercado representaria o triunfo de uma música sem identidade e sem legitimidade. [...]

d) Somente uma aliança entre setores intelectuais nacionalistas e a "verdadeira" cultura popular musical pode afirmar a "brasilidade" e evitar que ela perca autenticidade e legitimidade.

Até 1968, ao menos, estes quatro pontos valorativos se mantiveram como balizas tanto da criação musical quanto do debate musical [...]. Seus desdobramentos marcam, até hoje, o cenário musical brasileiro e as intervenções públicas de criadores e críticos (seja em defesa destes valores, seja no seu questionamento). [...]

É importante entender estas premissas, em que pese seu caráter reducionista e xenófobo, como vetores de formação de pensamentos críticos e tradições musicais. Não importa se verdadeiras ou falsas, conservadoras ou progressistas, idealistas ou críticas, as premissas de autenticidade e legitimidade desempenharam um papel importante na constituição da própria tradição expressiva e sua apropriação na forma de uma memória musical e cultural. [...] Ao mesmo tempo, expressam os próprios dilemas da modernização brasileira, cujos hibridismos culturais [...], ou seja, as misturas de elementos culturais diversos formando um novo conjunto, estão presentes até hoje em várias atitudes e projetos culturais, principalmente na música popular. Mapear e criticar estas bases de pensamento e intervenção cultural, nos ajudam a superar uma visão excessivamente linear da música brasileira, que tende a organizar uma trajetória histórica multifacetada e híbrida em eventos, personagens e gêneros excessivamente delimitados, organizados e analisados na forma de juízos de valores que, apesar de inevitáveis e necessários para a experiência estética da música, podem conter armadilhas para a interpretação histórica (NAPOLITANO, 2016, pp. 52-56).

A Época de Ouro, como se vê, foi período de tramas complexas para a canção brasileira; destacaram-se sambas e sambistas, mas também houve a incorporação brasileira de gêneros outros, pela qual se deu feitiço original a canções com ritmos originários de outros países (marcha, valsa, foxtrote), e o despontar de manifestações tipicamente brasileiras, como a música caipira, o frevo e o maracatu — conseguindo-se, pela primeira vez, destaque nacional a movimentos de música popular cujo centro criativo estava distante do Rio de Janeiro. Complementando esse cenário que começou a consagrar a música popular brasileira como "uma das mais importantes do mundo", na frase já citada de Jairo Severiano, torna-se indispensável mencionar o sucesso internacional de Carmen Miranda (possibilitado pelo cinema) e da canção "Aquarela do Brasil"; a força das marchinhas de carnaval (cujos sistematizadores foram Braguinha e Lamartine Babo); a possibilidade de coloquialismo na imitação vocal, introduzida por Mário Reis, beneficiando-se do sistema de gravação elétrico; o sucesso das orquestras populares, dos conjuntos regionais e dos primeiros grupos vocais do Brasil; o culto à voz, verificado na "idolatria devotada a artistas como Francisco Alves, Orlando Silva, Sílvio Caldas e Carlos Galhardo, proclamados pela imprensa como Os Quatro Grandes" (SEVERIANO, 2013, p. 206); as ricas subcategorizações do samba, que além da divisão mais simples entre "samba de morro" e "samba de asfalto", verificam-se em rótulos como o "samba de breque" de Moreira da Silva, o "samba sincopado" de Geraldo Pereira, o samba-exaltação,

o samba-canção e o samba-enredo, entre tantas outras peculiaridades possíveis; a majestade da obra de um artista único como Dorival Caymmi, que pelas suas idiossincrasias se mostra difícil de enquadrar em linhas evolutivas da canção brasileira.

Um intuitivo, ele procurou ouvir desde cedo a boa música, de Mozart e Bach a Fauré e Debussy, apreciou os sambas de Sinhô, Noel e Ary e encantou-se com o mar e o folclore de sua terra, enquanto no campo da literatura enfronhava-se nos escritos de Neruda, Drummond, Manuel Bandeira e do amigo Jorge Amado. Sem imitar ninguém, reelaborou todas essas influências e criou seu estilo original e único, ao mesmo tempo brasileiro e universal. Imprimindo em tudo o que compôs sua marca inconfundível, não tem, pode-se afirmar, antecessores nem sucessores musicais. Sua música independe de correntes, escolas ou modismos, soando atual em qualquer época, como soava nos anos 50, quando foi incorporada por cultores da bossa nova. É absolutamente atemporal (SEVERIANO, 2013, p. 233).

Considerando esse fértil panorama, não se pode deixar de notar que a representação da figura feminina no cancioneiro brasileiro, principalmente na expressão em primeira pessoa, não acompanhou a evolução geral facilmente verificável na Época de Ouro. Como razão primeira, porque a demanda de temas a ser interpretados por cantoras continuava baixa: principalmente na década de 1930, a diferença de visibilidade entre Carmen Miranda e outras intérpretes era enorme — outras cantoras notórias estreadas na Época de Ouro, como as irmãs Batista, Linda e Dirceinha, e Dalva de Oliveira, teriam maior cartaz na década de 1940, situando-se mais propriamente entre dois períodos. Já o referido “culto à voz” abrangia não só os chamados Quatro Grandes como diversos outros nomes, como se pode ver entre os já mencionados destacados cantores masculinos, incluindo o longevo Vicente Celestino, de quem provavelmente as duas canções de mais permanência, “O Ébrio” e “Coração Materno”, são justamente da Época de Ouro, lançadas em 1936 e 1937, respectivamente.

Como já mencionado no capítulo anterior desta tese, o teatro de revista, incentivador natural de canções femininas, já passara por seu auge na segunda metade da década de 1920; o cinema musical brasileiro, embora de inegável importância para divulgação de nossos artistas musicais e de nosso cancioneiro, apenas esporadicamente lidava com canções inéditas, diferentemente da tradição dos Estados Unidos: nem uma sequer das 20 canções de eu lírico feminino identificadas em *A Canção no Tempo* (SEVERIANO e MELLO, 2015) como sucessos da Época de Ouro são originárias do cinema brasileiro. A diferença para o cenário do cancioneiro dos Estados Unidos é muito grande: das 47 canções de eu lírico feminino citadas por Alec Wilder (1990) em período similar, apenas uma foi lançada como publicação independente do meio dramático, sendo veiculadas originalmente em teatro (35 delas) ou

cinema (11 delas) — conferir novamente as tabelas dispostas nesta tese, entre as páginas 36 e 39.

A perspectiva amplamente masculina de nosso cancionário se manteve, na *Época de Ouro*, em relação ao período anterior, ao qual chamamos de “primórdios da canção brasileira”. Percentualmente, sempre tomando como base *A Canção no Tempo*, a representatividade das canções masculinas passou de 54,71% para 50,58%, enquanto as canções femininas oscilaram de 3,14% para 3,92%; mudança significativa houve na proporção de duetos entre homem e mulher, de 6,91% para 1,17% — como já foi mencionado, jamais no lapso temporal abordado nesta tese a proporção de duetos entre homem e mulher tornará a superar a casa de um ponto percentual, o que atribuímos à importância maior do teatro musical no Brasil ter se dado nos primórdios da canção brasileira.

Tematicamente, em relação ao período anterior, notam-se menos aparições de personagens homens que se veem como vítimas das maldades femininas, o padrão nos primórdios da canção brasileira. Essa tendência de autovitimização masculina, embora com menor frequência, ainda se faz presente vez ou outra na *Época de Ouro*, como nota Maria Áurea Santa Cruz (1992, pp.27-28). A autora cita “Ó Seu Oscar” (1940, de Wilson Batista e Ataulfo Alves), “O Ébrio” (1936, de Vicente Celestino), “Gago Apaixonado” (1931, de Noel Rosa) e “Louco, Ela é Seu Mundo” (1947, de Wilson Batista e Henrique Almeida, esta já do começo de período posterior na canção brasileira), como exemplos.

Ainda é na *Época de Ouro*, principalmente em seus primeiros anos, que acontece o auge da frequência de canções com menção a violência física em relação a mulheres, muitas vezes em tons de pretensão cômica; a figura da mulher “doméstica”, conforme a classificação de Berlinck, tende a aparecer menos como potencial aprisionadora do homem, com sua imposição de rotina regrada, do que como uma figura de quem se gabar e por quem ansiar; o típico personagem masculino da canção da *Época de Ouro* não tem a menor vergonha de manifestar sua vontade por uma companheira que cumpra adequadamente funções de criada, julgando-se frequentemente merecedor de tal direito. Quando isso não é possível, não resta alternativa ao homem senão a de comportar-se, orgulhosamente, de maneira cafajeste.

Podem-se citar exemplos de canções nessa linha. Quanto à violência: em “Casa de Caboclo” (1929, de Hekel Tavares e Luís Peixoto), o homem assassina a esposa por flagrá-la em adultério; em “Amor de Malandro” (1929, de Ismael Silva e Francisco Alves), há os versos “Se ele te bate/É porque gosta de ti/Pois bater-se em quem/Não se gosta/Eu nunca vi”; em “Aurora” (1929, de Zequinha de Abreu e Salvador Morais), inspirada na obra homônima de Murnau, o protagonista volta atrás na última hora, como no filme, de seu plano de assassinar a

esposa, colocando em outra mulher, de “olhos de infernal fulgor”, a culpa de lhe ter passado pela cabeça tal desejo; em 1930, Ary Barroso lançou a marcha "Dá Nela", de título bastante sugestivo por si só, assim como "Só Dando Com Uma Pedra Nela" (1932, de Lamartine Babo); a já citada "Mulher de Malandro" (1932, de Heitor dos Prazeres), lançada na popular voz de Francisco Alves, aparece como o ápice dessa normalização da violência, tendo gerado a expressão popular que designa a mulher que supostamente "gosta de apanhar":

Mulher de malandro sabe ser,
Carinhosa de verdade
Ela vive com tanto prazer
Quanto mais apanha, a ele tem amizade
(Longe dele tem saudade)

Ela briga com o malandro
Enraivecida manda ele andar
Ele se aborrece e desaparece
Ela sente saudade, vai procurar,
(Há um ditado muito certo: pancada de amor não dói)

Muitas vezes ela chora
Mas não despreza o amor que tem
Sempre apanhando e se lastimando
Perto do malandro se sente bem,
(Meu bem, o malandro também tem seu valor)

Em "Desacato", (1933, de Wilson Batista, Murilo Caldas e P. Vieira), há os versos "Pancada não dá jeito/Por mais que eu lhe bata/Pois ela não respeita/E sempre me desacata); em "Vai Haver Barulho no Chatô" (1933, de Noel Rosa e Valfrido Silva), há os versos, também aqui já citados, em que o protagonista prevê sua detenção na polícia, haja vista a necessidade de punir sua mulher pelo comportamento dela; em "Ciribiribi Quá Quá" (1937, de Ary Barroso e Antônio Nássara), tenta-se gracejo de normalização da violência com base em analogia futebolística: "Pra que juiz marcar o jogo entre nós dois/Se vale "foul", vale "offside" e bofetão/É melhor o juiz lamber sabão"; em "Faustina" (1937, de Gadé), o protagonista promete assassinar sua sogra: "Não tenho medo desta cara feia/Pego a pistola e desperdiço um pente/Ela descansa, e eu vou pra cadeia".

Quanto à submissão e à resignação como qualidades esperadas de uma mulher “adequada”, aliadas à ode à cafajestagem masculina, aparecem como exemplos notáveis, entre outros: “Moleque Indigesto” (1933, de Lamartine Babo), lançada, nota-se, pela feminina voz de Carmen Miranda, dos versos

Eta, moleque bamba
Pega a cabrocha
Pisca o olho
E cai no samba

Esse moleque
Sabe ser bom
Faz o "footing"
Lá no Leblon
Bebe, joga, fuma "Yolanda"
Toca trombone na banda

Esse moleque
É de encomenda
Já foi vaqueiro
Numa fazenda
Pega, pega, como ninguém
Aqueles vacas de cem...

Esse moleque
É bom rapaz
Tem um defeito
Come demais
Come, come, não deixa resto
Ó que moleque indigesto!;

“Abre a Janela” (1938, de Armando Marques Júnior e Roberto Roberti),

Abre a janela, formosa mulher
E vem dizer adeus a quem te adora
Apesar de te amar, como sempre amei
Na hora da orgia eu vou embora

Vou partir e tu tens que me dar perdão
Porque fica contigo o meu coração
Podes crer que acabando a orgia
Voltarei para a tua companhia;

“Se Acaso Você Chegasse” (1937, de Lupicínio Rodrigues e Felisberto Martins), dos versos “De dia, me lava a roupa/De noite, me beija a boca/E assim nós vamos vivendo de amor”; “Ora Ora (1940, de Almanir Grego e Gomes Filho), “Ora, ora/Lá vem você outra vez/Perguntar pela mulher/Que lhe abandonou...//Ela agora está em boa companhia/Lava roupa noite e dia/E nunca se queixou, viu!”; “Solteiro é Melhor” (1940, de Rubens Soares e Felisberto Silva),

A vida de casado é boa
Mas a vida de solteiro é melhor
Solteiro vai pra onde quer
Casado tem que levar a mulher

Mas comigo a coisa é diferente
Porque eu consigo ludibriar toda a gente
Eu afirmo e até garanto
Neste assunto sou primeiro
Sou casado e no entanto
Oi! Levo a vida de solteiro;

“Emília” (1942, de Wilson Batista e Haroldo Lobo),

Eu quero uma mulher
Que saiba lavar e cozinhar
Que de manhã cedo
Me acorde na hora de trabalhar

Só existe uma e sem ela eu não vivo em paz
Emília, Emília, Emília, eu não posso mais

Ninguém sabe igual a ela
Preparar o meu café
Não desfazendo das outras
Emília é mulher [...];

“Cinco Horas da Manhã” (1943, de Ary Barroso),

São cinco horas da manhã
O sol já vem raiando
Maria tá em casa me esperando
Eu vou-me embora
É hora do corpo descansar
Sou boêmio,
Mas não quero me acabar

Maria, minha boa companheira
Não dorme enquanto eu não chego
Sou boêmio
E Maria reconhece
Por isso não me aborrece [...].

Curiosamente, foi a canção “Ai Que Saudades da Amélia” (1942, de Ataulfo Alves) que se tornou exemplo máximo da sujeição feminina na canção brasileira, passando uma “Amélia” a servir, até hoje, como alcunha para a mulher sem vontades próprias e submissa a seu marido. Nota-se que, na canção, a personagem de Amélia, embora seja apresentada como “sem vaidade” e pouco dada a “exigências, luxo e riqueza” quando em comparação com a nova mulher com quem o eu lírico masculino da canção agora convive, em momento algum se mostra tolerante em relação a violência física, nem inclinada a tarefas domésticas, nem resignada quanto à infidelidade boêmia de seu homem. Amélia até se mostra como pessoa de quem seu companheiro respeita a opinião, fornecendo conselhos e consolo: “E quando me via contrariado/Dizia ‘meu filho, que se há de fazer’”. Novamente, percebe-se que as canções de letras mais “inadequadas” para a sensibilidade contemporânea, salvo exceções, tendem a natural e progressivamente serem deixadas de lado na memória popular, mesmo tendo feito grande sucesso na época de lançamento. Uma letra de canção como “Ai Que Saudades da Amélia” lança questões pertinentes para o debate contemporâneo (por que uma mulher não teria direito de ser vaidosa e fazer exigências para seu companheiro homem?), mas não soa tão

inequivocamente anacrônica quanto, por exemplo, “Abre a Janela”, que “defende a regalia masculina de ‘cair na orgia’, com direito ao perdão da mulher, passado o carnaval” (SEVERIANO e MELLO, 2015, p. 171); esta, embora tenha feito enorme sucesso quando de seu lançamento na voz de Orlando Silva, hoje permanece apenas como documento da arte popular de um período, não se verificando resgates por novos intérpretes nem mesmo lembrança em discussões culturais.

Quanto às canções da Época de Ouro em que há presente o eu feminino, não se nota liricamente, como já foi dito, a riqueza de matizes típicas de outros aspectos do cancionário do período. A maioria das letras traz personagens que se podem enquadrar em poucos padrões típicos e estanques (havendo exceções, valorosas e dignas de nota apesar da raridade): a mulher que lamenta a ausência de seu homem; a mulher resignada ante os infortúnios da vida (mormente o comportamento de seu homem); a mulher que se anuncia como um "produto de qualidade" tipicamente brasileiro; a mulher demasiadamente interessada em bens materiais de um homem.

Registradas em *A Canção no Tempo*, há seis canções do período compostas para dueto entre homem e mulher: "Cem Mil Réis" (1936, de Noel Rosa e Vadico), "De Babado" (1936, de Noel Rosa e João Mina), "No Tabuleiro da Baiana" (1936, de Ary Barroso), "Mamãe Eu Quero" (1937, de Jararaca e Vicente Paiva), "Boneca de Piche" (1938, de Ary Barroso e Luís Iglesias) e "Jouxjoux e Balangandãs" (1939, de Lamartine Babo) — as duas primeiras tornadas sucesso em dueto de Noel Rosa com Marília Batista, as três seguintes em duetos de Carmen Miranda com intérpretes masculinos variados (Luís Barbosa, Bando da Lua, Almirante), a última em dueto de Mário Reis com Mariah. São apenas três cantoras para os seis duetos, estando Carmen Miranda presente em metade dos títulos — é verdade que "Mamãe Eu Quero" foi lançada apenas na voz do próprio autor Jararaca, que interpretou caricaturalmente o trecho feminino "dorme, filhinho do meu coração...", mas a canção ficou definitivamente associada a Carmen, que a gravou poucas semanas depois.

"Cem Mil Réis" e "De Babado" são dois sambas afins, em que o personagem homem, mais ou menos claramente, queixa-se de que a mulher está usando seu dinheiro de maneira indevida, enquanto a personagem feminina tenta debilmente se justificar.

"No Tabuleiro do Baiana" se tornou um clássico, com sua música balanceada, de habilidoso uso de acento nos contratempos, integrando-se perfeitamente à paisagem natural e humana da Bahia descrita na letra. Não diminuindo sua importância e não contestando sua permanência no cancionário do país, faz-se forçoso admitir que sua exposição da figura feminina baiana como um produto de consumo para turistas (agrupa-se o oferecimento do

tabuleiro da baiana, com caruru, mungunzá e umbu, à oferta de seu coração, com sedução, canjerê, ilusão e candomblé) soaria problemática se composta na contemporaneidade — embora as qualidades outras da canção largamente compensem a reiteração desse clichê lírico da época para apresentar-se uma figura feminina representativa do Brasil (quase sempre uma mulata) ou de alguma região determinada do país (quase sempre o Rio de Janeiro ou a Bahia).

A marchinha "Mamãe Eu Quero", por sua singeleza e diminuta extensão, não se costuma ver incluída em listas de obras-primas da canção brasileira; no entanto, sua grandeza se atesta por sua perenidade, desde o lançamento (há mais de 85 anos) cantada por brasileiros de todas as idades (e também reconhecida no exterior em sua versão em inglês, igualmente introduzida por Carmen Miranda), sem jamais cair na obsolescência. Sua notoriedade tamanha se descola completamente da fama de seu autor, Jararaca — segundo SEVERIANO e MELLO (2013, p.163), a inclusão de Vicente Paiva como parceiro nos créditos foi um presente de Jararaca, pelo papel daquele na viabilização do registro fonográfico do tema. "No fundo, Jararaca assume na música popular o mesmo significado de um autor desconhecido, como se sua música pertencesse ao folclore, o que é uma glória raramente atingida" (SEVERIANO e MELLO, 2013, p. 163). Sob uma música simples — ancorada nos três acordes básicos de tônica, dominante e subdominante, com uma melodia fortemente "tematizada" de extensão de uma oitava justa, sendo, portanto, de reprodução no canto muito facilitada —, constrói-se letra em que a combinação potencialmente escandalosa dos universos infantil e sexual se ameniza pelo perfil musical do tema e pela introdução aparentemente despropositada de versos *nonsense*.

Mamãe, eu quero
Mamãe, eu quero
Mamãe, eu quero mamar
Dá a chupeta
Dá a chupeta
Dá a chupeta pro bebê não chorar!

Dorme, filhinho do meu coração
Pega a mamadeira e vem entrar pro meu cordão
Eu tenho uma irmã que se chama Ana
De piscar o olho já ficou sem a pestana

Olho as pequenas, mas daquele jeito
Tenho muita pena não ser criança de peito
Eu tenho uma irmã que é fenomenal
Ela é da bossa, e o marido é boçal

Desse modo, em diferentes camadas de entendimento e apreciação, adultos e crianças podem divertir-se brincando com a marchinha; com incontestável pendor para o transbordamento de alegria, "Mamãe Eu Quero" funciona como arquétipo da manifestação carnavalesca do Brasil, nos patamares musical e comportamental e na representatividade

complexa da mestiçagem. Nota-se também que os personagens masculino e feminino interagem no mesmo nível dentro do jogo lúdico-sexual proposto no tema, sem ascendências definidas e sem culpas manifestas. A menos famosa interpretação do próprio autor Jararaca, ao assumir também a voz feminina da canção, torna-se ainda mais interessante ao condensar as características do carnaval brasileiro também nos itens de exceção, como tolerar, desde há muito⁵, homens se travestindo de mulheres, mesmo em contexto social machista e homofóbico. Com esse perfil, a criação de Jararaca vem se mostrando uma marchinha clássica da canção brasileira imune a cancelamentos, passando até o presente momento sem celeumas problematizadoras.

"Boneca de Piche" traz outra melodia construída com maestria por Ary Barroso, na qual duas células musicais sincopadas são desenvolvidas em altura ascendente (na seção A) e descendente (no refrão). O teor da letra, no entanto, fez com que já em 1978 a canção soasse proibitiva para contínua reprodução; Caetano Veloso citou o verso "Da cor do azeviche, da jabuticaba" em sua canção "Eu Te Amo", lançada naquele ano em seu álbum *Muito*; comentando o disco, o jornalista Geraldo Mayrink escolheu justamente o verso que era uma citação de obra outra para apontar suposta decadência criativa em Caetano; quando, em programa televisivo, o compositor foi apresentado a uma pergunta capciosa gravada por Mayrink, fez questão de mostrar, com evidente expressão de raiva, o desconhecimento histórico do jornalista quanto a "Boneca de Piche", interpretando-o como um impeditivo para que escrevesse sobre canção popular; essa explosão nervosa de Caetano foi recortada, gerando o excerto de vídeo marcado pela frase "Como você é burro", protagonizado por Caetano e amplamente difundido como meme na Internet. Pode-se atribuir a relativa falta de permanência da canção — a ponto de ser desconhecida em 1978 por um homem de grande cultura formal, que trabalhava especificamente com canção popular — ao fato de seus versos serem duplamente problemáticos, pela menção de violência física contra a mulher e pelas escolhas vocabulares para tratar da questão racial.

[...]

[*canta o homem*]

Não me farseia, ó muié canaia,
Se tu me engana vai haver banzé

⁵ Em entrevista concedida em março de 2014 a Alana Gandra, repórter da Agência Brasil, o antropólogo Roberto DaMatta disse que o costume de homens se fantasiarem de mulher "sempre" existiu. "É permanente em todos os carnavais. E digo mais, até em carnavais na Rússia de Catarina II, em 1700." Na mesma matéria assinada por Gandra, a antropóloga Yvonne Maggie afirma: "É uma estrutura de festa na qual as pessoas invertem sua posição no cotidiano. [...] no dia a dia, na vida comum, os homens são machistas, homofóbicos. E só durante os dias de carnaval, as pessoas se permitem inverter a sua posição. É um ritual de inversão". Disponível em <https://agenciabrasil.abc.com.br/cultura/noticia/2014-03/habito-de-homens-se-fantasiarem-de-mulher-no-carnaval-e-um-ritual-da>. Acesso em 13 de maio de 2022.

Eu te sapeco dois rabo-de-arraia, muié
E te piso o pé

[*canta a mulher*]

Da cor do azeviche, da jabuticaba
Boneca de piche, sou eu que te acaba
Tu é preto e teu gosto ninguém te contesta
Mas há muito branco com pinta na testa

"Jouxjoux e Balangandãs" é mais uma marchinha carnavalesca do período composta como dueto entre o homem e a mulher; em oposição a "Mamãe Eu Quero", porém, não há aqui nenhum traço de malícia nos versos: pelo contrário, a apresentação de uma relação amorosa tão idílica, amena e casta, na qual cada membro do casal conclui o pensamento do outro, contribui para datar o tema. Com acompanhamento musical e interpretação vocal adequados, poderia ser construída uma versão irônica, explorando efeitos caricaturais; mas também se pode assumir definitivamente o caráter infantil e nostálgico do tema, como no improvável dueto entre João Gilberto e Rita Lee gravado em 1980, mais um exemplo dos resgates de João Gilberto entre o cancionário do país, pois a canção não havia sido regravada desde seu lançamento fonográfico, em 1939.

— Jouxjoux, jouxjoux?
— Que é meu balangandã?
— Aqui estou eu
— Aí estás tu
— Minha jouxjoux
— Meu balangandã

— Nós dois
— Depois
— No sol do amor de manhã
— De braços dados
— Dois namorados
— Já sei, Jouxjoux
— Balangandã

— Seja em Paris
— Ou nos Brasis
— Mesmo distantes
— Somos constantes
— Tudo nos une, que coisa rara
— É o amor, nada nos separa

Seria possível dizer da canção que ela apresenta a personagem feminina em mais um lugar-comum: a mulher sentimental e de ingenuidade extremada. No entanto, há de se reparar que em "Jouxjoux e Balangandãs" a inocência é compartilhada pelos dois membros do casal, não havendo o habitual contraponto masculino de bravura, heroísmo, força, autoridade.

As canções de eu lírico feminino "solo" da Época de Ouro citadas em *A Canção no Tempo* são 20: "História Triste de Uma Praieira" (1929, motivo popular, versos de Ademar Tavares); "Linda Flor" (1929, Henrique Vogeler, Luís Peixoto e Marques Porto); "Tu Qué Tomá Meu Nome" (1929, de Ary Barroso e Olegário Mariano); "Canção das Infelizes" (1930, de Donga, Luís Peixoto e Marques Porto); "Na Batucada da Vida" (1934, de Ary Barroso e Luís Peixoto); "O 'X' do Problema" (1936, de Noel Rosa); "Como 'Vais' Você" (1937, de Ary Barroso); "Camisa Listrada" e "E o Mundo Não se Acabou" (ambas de 1938, de Assis Valente); "Periquitinho Verde" (1938, de Antônio Nássara e José de Sá Roris); "Camisa Amarela" (1939, de Ary Barroso); "Diz que Tem" (1940, de Vicente Paiva e Hanibal Cruz); "Eu Gosto de Samba" (1940, de Ary Barroso); "Inimigo do Batente" (1940, de Wilson Batista e Germano Augusto); "Voltei pro Morro" (1940, de Vicente Paiva e Luís Peixoto); "Fez Bobagem" (1942, de Assis Valente); "Teleco-Teco" (1942, de Murilo Caldas e Marino Pinto); "O Sorriso do Paulinho" (1943, de Gastão Viana e Mário Rossi); "Resignação" (1943, de Geraldo Pereira e Arno Provenzano); "Pretinho" (1944, de Custódio Mesquita e Evaldo Rui). Mais uma vez, o repertório está centralizado em poucas cantoras, considerando as gravações originais das canções: Carmen Miranda (6 delas), Dircinha Batista (3), Araci de Almeida (3), Isaura Garcia (3), Araci Cortes (2), Stefana de Macedo (1), Zaíra Cavalcanti (1) e Odete Amaral (1). Se nos ativermos à década que começa em 1931 e se encerra em 1940, Carmen Miranda teve a primazia em 6 das 11 canções de eu lírico feminino anotadas em *A Canção No Tempo* — mais da metade do total, comprovando seu protagonismo como figura feminina da Época de Ouro.

"Linda Flor", como já visto, tornou-se marco da canção brasileira por ser considerado o primeiro samba-canção a fazer sucesso. Aos ouvidos de hoje, deve admitir-se, a gravação original de Araci Cortes ainda soa, porém, como um maxixe lento. A característica de ameno impulso à dança do fonograma (música mais rápida do que as modinhas, menos do que os costumeiros sambas e maxixes de então) contribui para amenizar o conteúdo dos versos, dramático e de notas submissas em relação à figura masculina, se analisado isoladamente. São dignos de nota, contudo, o fato de que a letra aponta, sutilmente, para uma relação de algum grau de intimidade carnal entre homem e mulher consumada fora do casamento, e a ternura do fraseado lírico, em diminutivos, regionalismos e coloquialismos distintos do padrão, verificado na representação em primeira pessoa de figuras femininas do período, de ladainha queixosa.

Ai, ioiô
 Eu nasci pra sofrer
 Foi olhar pra você
 Meus zoinho fechou [...]

Ai, ioiô
 Tenha pena de mim
 Meu Senhor do Bonfim
 Pode intê se zangar
 Se ele um dia souber
 Que você é que é
 O ioiô de iaia

Chorei toda noite, pensei
 Nos beijos de amor que te dei
 Ioiô, meu benzinho do meu coração
 Me leva pra casa, me deixa mais não [...]

“Tu Qué Tomá Meu Nome” traz a espantosa naturalização, acentuada pela disposição em samba (em feitio de maxixe) animado e ligeiro, da violência contra mulher num discurso em primeira pessoa feminina. A letra da canção apresenta um embate entre duas mulheres pelo amor de um homem, notória fantasia sexual machista.

Por Deus, me deixa sossegar
 Tu que tomou meu home
 Mas meu home eu não te dou
 Eu gosto é de levar pancada
 E até de passar fome
 Por amor do meu amor

Pra esse home eu esquecer
 Estou dando pra beber
 Estou dando pra roubar
 Se a polícia me prender
 Já sei que foi você
 Que foi me denunciar

Não faz isso assim, não
 Tenha compaixão, sim
 Não queira me encrencar
 Mulher malvada e má
 Você me deixa a vida desgraçada

Não faz isso assim, não
 Tenha compaixão, sim
 Não queira me encrencar
 Nem me prender, porque
 Assim meu destino é só sofrer

“História Triste de Uma Praieira” e “Canção das Infelizes” são canções afins em seus muito representativos títulos e em sua temática, sendo exemplos do que Marcelo J. Fernandes (2004) chama de neocantigas de amigo: mulher “infeliz” (ou “triste”) lamenta a má sorte no amor e o desprezo do seu homem, passivamente amargando seu destino cruel. As melodias pouco inventivas e os versos presos a chavões enquadram esses temas num bloco de canções típicas com pouca distinção entre seus exemplares: “Não mais voltou o seu veleiro/Não mais o vi por sobre o mar/O seu olhar lindo e traiçoeiro/Não buscou mais o meu olhar/Por uma tarde

alvissareira/O sino ouvi a repicar/Era o meu lindo jangadeiro/Que ia com outra se casar”, diz a primeira, “Eu quis alguém/Que não me quis bem/Agora também não quero ninguém/Se meu amor, deixaram perder/Eu morro de dor, mas hei de esquecer”, diz a segunda.

“Na Batucada da Vida” é uma canção consagrada, que sobreviveu ao tempo, principalmente depois de resgatada em gravação de Elis Regina, nos anos 1970. A qualidade da canção pode ser atribuída aos seus muito imagéticos versos de tom farsesco (bem de acordo com o espírito do teatro de revista, para o qual foi composta) e a uma, ao feitio de Ary Barroso, melodia engenhosa, cuja extensão, segundo o anedotário, teria gerado reclamações de Carmen Miranda (da nota mais grave à mais aguda da canção, há um intervalo de 11ª justa, o que nem representa tão espantosa tessitura para um cantor). Na letra, são contadas as desventuras de alguém que, desde o nascimento, sofre com a miséria e o desamparo, mas mesmo assim vai seguindo, “na batucada da vida”. Decerto, há de notar-se que o eu lírico feminino é circunstancial: afora algumas rimas usando termos com desinência feminina, e uma passagem que menciona paixão por um “cabo de polícia”, que abandona a protagonista, “desprezada como um cão”, a história poderia muito bem dizer respeito a um homem desafortunado. Ademais, poderia haver argumentos apontando que a demonstrada resignação perante os insucessos contados na letra contribui para a associação da passividade à imagem feminina. No entanto, apresentar uma personagem mulher capaz de rir de si mesma, em vez de apenas lamentar-se, certamente é mais um dos elementos que trouxe distinção à canção e ajuda a explicar sua permanência.

Totalmente distante do modelo passivo de apresentação do eu lírico feminino é “O ‘X’ do Problema”, cuja letra já foi transcrita nesta tese. Na canção, a protagonista se insurge contra um homem que quer privá-la dos prazeres do mundo exterior e confiná-la em casa para afazeres domésticos.

Como ‘Vais’ Você”, famosa marchinha do repertório de Carmen Miranda que consagrou os versos “Pra baixo todo santo ajuda/Pra cima é que a coisa muda”, já foi citada neste trabalho como exemplo de canção de eu lírico feminino meramente circunstancial. Ainda assim, deve-se mencionar que a ambiguidade dos versos “Hoje, eu estou convencida/Que o segredo principal da vida/Consiste em não forçar/Em nada a natureza/Que o resto vem/Mas vem, que é uma beleza” soa mais ousada quando se considera o emissor uma intérprete feminina; por outro lado, a canção serve como exemplo de que os trocadilhos sexuais por si só (em palavras mais ou menos claras, seja neste “o resto vem que é uma beleza” ou no “Dako é bom/Calma, minha gente, é só a marca do fogão” do repertório de Tati Quebra Barraco) não são possibilidade nova para intérpretes mulheres do século 21, sendo altamente duvidoso que, isoladamente,

configurem indícios significativos do tão falado “empoderamento”: a exibição clara de sexualidade candente por parte de mulheres servindo a uma indústria de *show business* no qual homens obtêm os maiores lucros sempre foi uma possibilidade de trabalho feminina, mas não parece aposta segura visualizar, por exemplo, uma Marilyn Monroe (ou a própria Carmen Miranda, em situação análoga) depressiva morrendo de overdose de barbitúricos como ícone da emancipação feminina. Não se trata de subestimar a importância da liberdade sexual; pelo contrário, ela importa tanto que não pode ser considerada em abordagens apressadas e de celebração ilusória. O contexto no qual se vê uma voz feminina, em letra de canção, expor sua sexualidade se faz fundamental para uma análise razoável, no sentido de determinar se a mensagem serve mais à independência feminina ou à sua objetificação. No caso de trocadilhos como os citados, seja na década de 1930 ou amanhã, tanto o público-alvo como os principais recolhedores de dividendos parecem ser figuras masculinas. E como os fatos insistem em se dispor de maneira complexa, nada disso anula a constatação de que “Como ‘Vais’ Você” resulta uma marchinha com a maestria habitual de Ary Barroso, altamente eficaz em seu intuito de vetor de alegria e desinibição.

“Camisa Listrada” é mais uma canção típica da representação passiva da voz feminina no cancionário do Brasil na época: a protagonista vê seu parceiro se esbaldar no carnaval, enquanto ela fica sozinha em casa, vendo seus pertences serem roubados para a elaboração de fantasias. Deve-se fazer mais uma vez aqui a ressalva importante de que apontar em determinada canção uma representação feminina tipicamente passiva — sob um viés que serve aos propósitos deste trabalho — não necessariamente indica uma avaliação negativa do todo da obra. “Camisa Listrada”, particularmente, é uma composição notável, com habilidoso uso de variações rítmicas em cima de notas repetidas (a canção abre com uma sequência de 13 notas iguais) e uma letra em tom cronístico que vale por todo um estudo sociológico sobre o carnaval. Ademais, a apresentação dos desejos de um homem de travestir-se de mulher traz uma representação de sexualidade inovadora para a canção do período, embora haja o subterfúgio da permissividade exclusiva do carnaval — nesse âmbito, Noel Rosa já havia sido anteriormente mais ousado com a canção “Mulato Bamba” (1932), dos versos “As morenas do lugar vivem a se lamentar/Por saber que ele não quer se apaixonar por mulher//O mulato é de fato/E sabe fazer frente a qualquer valente/Mas não quer saber de fita nem com mulher bonita”, pioneira representação do homossexualismo na canção nacional em tom desvinculado do deboche.

No que diz apenas respeito, porém, a apresentações mais inovadoras da voz feminina na canção brasileira, mais interessante do que “Camisa Listrada” é “E o Mundo Não se Acabou”,

publicada no mesmo 1938, de autoria do mesmo Assis Valente. Num cenário de fim de mundo anunciado (que não se confirma), a protagonista se vê disposta a arroubos que normalmente não se permitiria. Essa exposição da sexualidade feminina desvinculada tanto de um cenário romântico quanto de um fetichismo de cabaré para machos babões é, sem dúvidas, inusitada para o período.

(...)

Acreditei nessa conversa mole, achei que o mundo ia se acabar
E fui tratando de me despedir
E sem demora fui tratando de aproveitar

Beije a boca de quem não devia,
Peguei na mão de quem não conhecia
Dancei um samba em trajes de maiô
E o tal do mundo não se acabou

Num exemplo dos perigos do excesso de interpretação, como descritos por Susan Sontag, aqui já citada, Gonçalo Júnior, biógrafo de Assis Valente, aponta (2015) que a partir de um único verso desta canção, “Beije a boca de quem não devia”, somado ao fato de o compositor se ter suicidado em sua terceira tentativa, criou-se o rumor de que Valente era homossexual, não havendo nem uma evidência documental sequer nesse sentido. Tratando-se de uma canção de eu lírico feminino, e considerando a época de seu lançamento, parece bem mais simples considerar o trecho como alusão a um relacionamento com um homem casado com outra mulher, por exemplo.

“Periquitinho Verde”, embora funcione bem como marchinha de carnaval, exhibe todo o conservadorismo da época nos versos “Eu quero resolver/Este caso de amor/Pois se eu não caso/Neste caso, eu vou morrer” — nota-se a habilidade formal de lidar com as diferentes acepções da palavra “caso”, mas a ideia central é de que a falta de casamento, para uma mulher, é desgraça que leva à morte.

“Camisa Amarela”, resposta de Ary Barroso à “Camisa Listrada” de Assis Valente, também é bem engendrada canção em tom de crônica, mas no aspecto de apresentação dos sexos soa ainda mais antiquada, aos olhos de hoje, quanto à apresentação de uma mulher que ao homem permite todos os desvios na farra, desde que, “passada a brincadeira”, volte a seus braços:

(...)

Voltou às sete horas da manhã, mas só da quarta-feira
Cantando "A jardineira", oi, "A jardineira"
Me pediu ainda zonzos um copo d'água com bicarbonato
Meu pedaço estava ruim de fato, pois caiu na cama e não tirou nem o

[sapato

Roncou uma semana

Despertou mal-humorado
 Quis brigar comigo
 Que perigo, mas não ligo!

O meu pedaço me domina
 Me fascina, ele é o tal
 Por isso não levo mal
 Pegou a camisa, a camisa Amarela botou fogo nela
 Gosto dele assim
 Passou a brincadeira e ele é pra mim

“Diz que Tem” e “Eu Gosto de Samba” são duas canções muito próximas, ambas se enquadrando no contexto já mencionado, posterior ao sucesso de “Aquarela do Brasil”, de apresentar a mulher sambista como produto merecedor do orgulho nacional, um item a mais a ser citado nos sambas-exaltação. Ambas os temas têm méritos musicais — a repetição da expressão “diz que tem” como emulação do batuque de samba é particularmente engenhosa —, mas o encadeamento de versos como “Eu sou brasileira/Meu *it* revela/E a minha bandeira/É verde-amarela//Eu digo que tenho/Que tenho muamba/Que tenho no corpo/Um cheiro de samba”, na primeira, e “Eu nasci tropical/Nesta terra ideal/Eu sou brasileira enfezada//E no meu corpo moreno/Circula o veneno/Da batucada”, na segunda, parece-nos muito desgastado ao trabalhar com uma imagem de mulher que tem a pretensão de representar todas as brasileiras. Maria Áurea Santa Cruz tem palavras muito duras quanto a esse padrão de representação feminina na canção da época:

Em meio a todo esse fetichismo, cada mulher se sobressai como a melhor, a mais bela ou a "boa", conforme a cor de sua pele. Essa era a forma de adequá-las, dentro dos preceitos básicos do mercado sexual, numa sociedade que começa a conviver com o consumismo resultante dos valores de compra e venda instituídos pelo regime capitalista em plena ascensão no país.

Elas não passam de artigos expostos nas prateleiras, e sua finalidade é serem adquiridas para uso e desfrute masculino (SANTA CRUZ, 1992, pp. 51-52).

“Inimigo do Batente” é mais uma a se enquadrar na definição de neocantiga de amizade, mas com o mérito de atualizar o estilo com pitadas de humor, dando “cara brasileira” ao velho formato. O enredo, no entanto, não foge ao padrão: a mulher se queixando, sem esboçar reação efetiva, do homem que falta aos deveres do lar, por preferir uma vida boêmia:

(...)
 Se eu lhe arranjo trabalho
 Ele vai de manhã
 De tarde, pede a conta
 Eu já estou cansada de dar
 Murro, em faca de ponta
 Ele disse pra mim
 Que está esperando ser Presidente
 (tirar patente)
 Do Sindicato dos Inimigos do Batente

(ai, ai, meu Deus)
(...)

“Voltei pro Morro” se apresenta como mais uma canção feminina circunstancial, escrita sob medida para Carmen Miranda quando de sua volta ao Brasil depois de sua primeira e bem-sucedida excursão pelos Estados Unidos. Os versos novamente se enquadram na tipificação da mulher sambista: “Voltei pro morro/Onde estão minhas chinelas/Eu quero sambar com elas/Vendo as luzes da cidade/Voltei,voltei,voltei/Ai, se eu não mato essa saudade/Eu morro”, e por aí vai.

“Fez Bobagem” apresenta mais uma variação da mulher que, vendo seu homem a trocar por outra, quer morrer. “Meu moreno fez bobagem/Maltratou meu pobre coração [...]//Quando eu penso que outra mulher/Requebrou pra meu moreno ver/Nem dá jeito de cantar/Dá vontade de chorar/E de morrer”. Curiosamente, a música tem perfil claramente “tematizado”, passando impressão festiva contrastante à passionalidade da letra.

“Teleco-Teco”, musicalmente um samba de evidentes qualidades, traz uma letra que, para a sensibilidade contemporânea, soa quase paródica, tamanha a submissão da personagem feminina que perdoa seu homem na farra.

Teleco-teco teco-teco teco-teco
Ele chegou de madrugada batendo tamborim
Teleco-teco teco teleco-teco
Cantando “Praça Onze”,
dizendo “foi pra mim”
Teleco-teco teco-teco teco-teco
Eu estava zangada e muito chorei
Passei a noite inteira acordada
E a minha bronquite assim comecei:

“Você não se dá o respeito
Assim desse jeito, isso acaba mal
Voce é um homem casado
Não tem o direito de fazer carnaval”
Ele abaixou a cabeça, deu uma desculpa, e eu protestei
Ele arranjou um jeitinho,
me fez um carinho e eu perdoei

“O Sorriso do Paulinho” e “Resignação” (título bastante simbólico) são dois temas afins, nos quais letras tristes sobre mulheres “domésticas”, abandonadas e traídas (“Não é possível/Viver assim desse jeito/Chegando de madrugada/Sujo de rouge e de pó/Parece incrível/Você perdeu o respeito/Não tem amor a mais nada/Me deixa em casa tão só”, diz a primeira, “Quem é que lava a roupa/Pra você dançar?/Quem é que não marca hora/Para você chegar?/Quem é que sofre com resignação/Quando você traz a gola do terno/Suja de batom?”), diz a segunda) se casam com sambas alegres, mostrando certa tendência nos anos 1940 para

essa combinação de música e letra em contraste, efeito que, quando repetido, aponta a naturalidade com que se viam esposas maltratadas — a situação relatada na letra não exigia “fazer drama” repetido com a música.

“Pretinho”, por fim, apresenta-se como um samba-canção na qual a mulher oferece amparo a um “pretinho” boêmio: “Que importa se as outras levaram/Seu doce carinho e você não me dê/Eu fico onde as outras ficaram/Só quero, Pretinho, gostar de você”.

De modo geral, não por coincidência, as canções que fogem dos padrões mais rígidos de representação feminina em primeira pessoa da época — padrões estes que hoje nos soam anacrônicos, conservadores, inadequados, injustos — são justamente as que mais demonstram permanência popular. A valoração artística de dado gênero ou compositor, em dados local e período (sempre um julgamento complexo e aberto a contestações) se ampara de maneira mais adequada justamente nos “pontos luminosos” de um universo produtivo, que conseguem perenidade e influência por tempo estendido, em vez de se tomar como base a feitura de uma pretensa “média” criativa, prática de todo inútil. Por essas exceções entre as canções de eu lírico feminino, mostra-se perfeitamente justificada toda a louvação usual à chamada *Época de Ouro* de nosso cancioneiro — sem contar todos os méritos outros dos artistas e canções dessa época. Ainda assim, não se pode deixar de notar que, na vasta maioria dos casos, as canções de voz feminina brasileiras que fizeram sucesso na *Época de Ouro* (algumas hoje largamente esquecidas) se enquadravam em padrões muito antigos de representação cultural da mulher, associando-a a um papel passivo e a uma condição de falta de personalidade individual. É natural que num contexto posterior aos anos 1960, com revolução sexual em pauta, pílula anticoncepcional como realidade, agitação política e conquistas do feminismo se fazendo notar, essas canções já não fossem recebidas pelas mulheres como representativas de suas figuras. Se algumas dessas canções ainda assim são reproduzidas décadas depois de compostas, pode-se atribuir o fato aos seus méritos muitos e vários, *apesar de* apresentarem a voz feminina de maneira anacrônica para a sensibilidade contemporânea. Nesse sentido, não é espantoso o fato de que as letras femininas de Chico Buarque, já nos anos 1970, tenham sido louvadas pela sua originalidade na representação da mulher, como um fato novo na canção brasileira, para além da qualidade intrínseca das composições.

Não há elementos para dizer que nos Estados Unidos do período equivalente à *Época de Ouro* da canção brasileira a sociedade fosse consideravelmente menos machista. De fato, a maioria das canções de eu lírico feminino da época, no caso de lá, também pode ser enquadrada em padrões de representação que hoje soam anacrônicos, pelo teor conservador. Num contexto musical que incentiva a produção de canções de eu lírico feminino, por motivos já arrolados

neste trabalho, as exceções à fórmula, no entanto, em número absoluto, são consideravelmente maiores. Tratando-se de canções para teatro, meio em que compositores e público compartilham uma linguagem mais sofisticada em relação à média, é possível esperar representações do eu lírico feminino com um caráter mais *de vanguarda* — em proporção menor, isso se verifica também nas canções para filmes, já que a maioria dos compositores de Hollywood foi buscada entre os músicos da Broadway, tendo sido continuado um modelo, não obstante o fato de esperar-se então menos apuro intelectual da média dos espectadores de cinema, em comparação com a média das salas de teatro.

Ao passo que há 3,92% de canções de eu lírico feminino, entre todas as citadas entre 1929 e 1945 no *A Canção no Tempo* de Jairo Severiano e Zuza Homem de Mello, verifica-se a cifra de 10,15% de canções de eu lírico feminino, no mesmo período, entre as citadas no *American Popular Song*, de Alec Wilder. A expressiva diferença se acentua, como já foi aqui assinalado, quando se lembra que a língua inglesa tem pouquíssimas marcas de gênero, o que tenderia a dificultar a identificação de um sexo definido para o eu lírico das canções. Não caberia mencionar, uma a uma, essas 47 canções com personagem mulher se exprimindo em primeira pessoa citadas no livro de Wilder, mas convém chamar a atenção para aquelas mais distintas em relação ao modelo mais comum de representação do eu lírico feminino no cancionário do período.

“Love for Sale” (1930, de Cole Porter) apresenta a voz de uma prostituta anunciando o que está disposta a vender, como se fosse uma mercadoria qualquer, sem traços de autocomiseração.

(...)
 Love for sale
 Appetizing young love for sale
 Love that's fresh and still unspoiled
 Love that's only slightly soiled
 Love for sale

Assim que lançada, na peça *The New Yorkers*, críticos dos jornais “New York Evening World” e “New York Herald Tribune” fizeram questão de escrever, respectivamente, que a canção era do pior gosto possível e que deveria ser censurada (WILSON). De fato, a canção se tornou um *hit* apesar de proibida para radiodifusão, ganhando fama apenas pelo alarde na peça e pela venda de discos com diferentes versões registradas. Já em 1972, Alec Wilder diz em seu *American Popular Song*, sobre “Love for Sale”, que a tentativa de Cole Porter de embelezar “a rather drab profession” o deixa constrangido. É difícil, no entanto, achar elementos na letra da canção que corroborem as razões para o embaraço de Wilder: a protagonista da letra não dá

tons virtuosos a sua profissão, apenas não se vitimiza. A capacidade de Porter de estabelecer empatia com uma mulher que trabalha como prostituta, ainda no começo dos anos 1930, constitui um feito realmente distinto, e o fato de a canção ainda levantar polêmica, décadas depois de composta, mostra o quanto ainda se faz sensível a questão. Impossível não fazer analogia com “Folhetim”, escrita por Chico Buarque para sua *Ópera do Malandro*, quase 50 anos depois, mas com temática e abordagem muito próximas.

Em “Anything Goes” (também de Cole Porter), canção de tom bem-humorado cuja ideia central é de que os tempos atuais descambaram para um cenário de completa degeneração de costumes, no qual tudo é permitido (isso em 1934), o eu lírico feminino fala abertamente sobre sexualidade, num jogo verbal que opta pelas rimas ricas em vez do trocadilho.

(...)
 If driving fast cars you like,
 If low bars you like,
 If old hymns you like,
 If bare limbs you like,
 If Mae West you like,
 Or me undressed you like,
 Why nobody will oppose!

Sempre muito à frente do seu tempo quando o assunto é explicitação de sexualidade em letras de canção, Porter compõe, em 1936, “You’re a Bad Influence on Me”, um apelo de uma mulher para que um homem a satisfaça sexualmente, numa relação obviamente não-marital.

You're a bad influence on me, sorry
 But you're a bad influence, I must say
 (...)

The things your eyes do to me is such folly
 That I feel sure your middle-name must be Svengali
 Your every move fills me with fright
 But I beg you, dear, come up tonight
 And be a bad influence on me
 (...)

When you appear, dear, I wanna start shooting
 ‘Cause I’m sure you use to say black mass with Rasputin
 I wish you’d see singeing my wings
 But before you do, take off your things
 And be a bad influence on me

Mesmo tendo escrito um livro que trata de análises musicais das canções, declaradamente passando por cima de seu conteúdo lírico, Alec Wilder não resiste a comentar o engenho da rima de “folly” com “Svengali” — referência ao personagem que hipnotiza e manipula uma jovem mulher, na novela *Trilby*, de George Du Maurier. A mistura de referências de personagens literários e históricos (Rasputin) com referências da cultura popular, uma marca

registrada das letras de Porter, também seria um procedimento muito adotado pelo letrista brasileiro Aldir Blanc, décadas depois. A mulher de “You’re a Bad Influence on Me” aparece como pessoa capaz de citar referências sofisticadas e expressar sem rodeios seus desejos sexuais.

Em “Harlem On My Mind” (1933), Irving Berlin oferece uma história próxima à da brasileira “Voltei pro Morro”: a mulher que sente falta de suas origens humildes. Na canção americana, porém, há referências explícitas ao sucesso financeiro da personagem (mostrando a capacidade de independência da mulher) e às suas relações íntimas com homens.

Em'rals in my bracelets and diamonds in my rings
 A Riviera chateau and a lot of other things
 And I'm blue, so blue am I
 Lots of ready money in seven diff'rent banks
 I counted up this morning, it's about a million francs
 And I'm blue, so blue, and I know why

(...)
 I've been wined and I've been dined
 But I'm heading for a showdown
 'Cause I can't go on from night to dawn
 With Harlem on my mind

I go to supper with a French Marquis
 Each evening after the show
 My lips begin to whisper "Mon Cheri"
 But my heart keeps singing "Hi-de-ho"
 (...)

Em “Lorelei” (1933), a letra de Ira Gershwin faz referência à criatura mítica do folclore alemão, muito próxima da brasileira Iara: uma sereia que, com seu belo canto, enfeitiça homens, atraindo-os para a morte. Na canção, o eu lírico feminino expressa seu desejo de ser como Lorelei, pelo seu poder de dispor dos homens que quer, em mais uma apresentação no cancionário americano de autonomia feminina.

(...)
 I want to be like the gal on the river
 Who sang her songs to the ships passing by;
 She had the goods and how she could deliver,
 The Lorelei!

(...)
 Oh I'm treacherous, ya ya,
 And I just can't hold myself in check!
 And I'm lecherous, ya ya,
 I wanna bite my initials on a sailor's neck!

Não se poderia falar em canção americana de eu lírico feminino sem mencionar o letrista Lorenz Hart. Com praticamente toda a produção de sua carreira em parceria com o músico Richard Rodgers, Hart escreveu 14 das 47 canções femininas citadas *em American Popular*

Song referentes ao período de 1929 a 1945 — o fato de dois homens homossexuais, Hart e Porter (que contribuiu com cinco títulos na lista), terem escrito 40% das canções femininas analisadas não deixa de ser sugestivo.

“My Funny Valentine” (1937) é uma canção que, embora consagrada em muitas interpretações masculinas, foi originalmente escrita para a peça *Babes in Arms*, como veículo para a personagem feminina Billie Smith expressar seu amor pelo personagem masculino Valentine Namar. A opção de ignorar a dupla acepção de “Valentine” (como nome próprio ou como sinônimo para “namorado” e “namorada”), considerando apenas a segunda alternativa, empobrece significativamente a interpretação da letra, por ignorar-se a captura de Hart de uma sensibilidade tipicamente feminina: em sua essência, a mensagem de “My Funny Valentine” é que o personagem para o qual se canta a canção passa longe da beleza e não prima pela inteligência, mas mesmo assim é encantador. É absolutamente incongruente (mesmo nos dias de hoje) com os costumes estabelecidos que um homem queira transmitir essa mensagem a uma mulher para cortejá-la, mas é perfeitamente possível que uma mulher fale isso para um homem pelo qual está apaixonada — também é verossímil que um homem transmita essa mensagem para o homem pelo qual se sente atraído, o que se adequaria à orientação sexual de Hart, mas ignoremos as especulações e nos atenhamos ao fato de que a canção foi escrita efetivamente para uma mulher cantá-la. Sozinho, o fato de tratar-se de uma declaração de amor de uma mulher para um homem, que aparece com nome próprio explicitado, já é raro no cancionário americano ou brasileiro, mesmo na contemporaneidade. Observe-se como a letra ganha em riqueza quando se considera a dupla acepção de “Valentine”:

My funny Valentine
Sweet comic Valentine
You make me smile with my heart

You looks are laughable, unphotographable
Yet you're my favorite work of art

Is your figure less than greek?
Is your mouth a little bit weak?
When you open it to speak, are you smart?

But don't change a hair for me
Not if you care for me
Stay, little Valentine, stay!

Each day is Valentine's day

A facilidade com que Lorenz Hart escreve no eu lírico feminino (demonstrada numericamente neste trabalho) ainda está por merecer mais atenção da crítica, que constantemente se atém ao virtuosismo de seu rimário para analisar sua obra. “My Funny

Valentine”, no entanto, está identificada com o que Richard Rodgers, escrevendo sobre seu já falecido colega Hart (1895-1943) para o encarte do álbum *Ella Fitzgerald Sings the Rodgers and Hart Song Book* (1956), analisa como fase posterior da obra do letrista, na qual começou a “exibir-se” menos e preocupar-se mais com a emoção.

It seems to me that Larry’s later lyrics were of a higher degree of excellence than his early ones and that they achieved this through a growing maturity of their own. Later on he seemed almost to substitute warmth for wit, and while he really didn’t know how not to be clever, he began to show off less and to be more concerned with emotion. (...) I can think of no lyric more touched with tenderness than “Funny Valentine”. In the face of the pin-wheel brilliance of some of Larry’s work, one is inclined to forget the deeper phases of his writing.

Há de se destacar também que a letra de “My Funny Valentine” se adequa perfeitamente à música composta por Rodgers. O formato da canção é o tradicional AABA, com ligeiras modificações: embora a harmonia de todas as seções tenha estrutura muito próxima, baseada em acordes montados em escala cromática decrescente, as melodias são distintas, explorando progressivamente regiões mais agudas. Assim, na primeira seção “A”, a letra está desdenhando de Valentine; na segunda seção “A”, já com a frase de sentido adversativo “yet you’re my favorite work of art”, a melodia progressivamente vai elevando sua altura; na seção “A” de desfecho, enquanto o gracejo dá definitivamente lugar à entrega sentimental, durante o apelo de “Stay, little Valentine, stay!”, ocorre também um pico melódico de emoção, com o último “stay” sendo segurado por dois compassos inteiros, naquela que é nota mais aguda da canção, uma oitava mais uma terça menor acima da nota mais grave da obra: justamente a primeira.

Em “Bewitched” (1940) há as alusões mais sexualmente explícitas entre todas as canções do período analisadas neste trabalho. A letra de Hart apresenta uma mulher que, durante muito tempo, não consegue livrar-se de um relacionamento psicologicamente destruidor, unicamente por causa das habilidades sexuais do homem pelo qual se apaixonou. No final da canção, no entanto, consegue livrar-se do “feitiço” — numa “volta por cima” que, para continuar as analogias com o cancionário do Brasil, lembra a de “Olhos nos Olhos” (1976), de Chico Buarque.

(...)

When he talks he is seeking
Words to get off his chest.
Horizontally speaking
He’s at his very best.

Vexed again
Perplexed again
Thank God I can be oversexed again
Bewitched, bothered and bewildered am I

(...)

Couldn't eat
 Was dyspeptic
 Life was so hard to bear;
 Now my heart's antiseptic
 Since you moved out of there

Romance – finis
 Your chance – finis
 Those ants that invaded my pants – finis
 Bewitched, bothered and bewildered no more.

Em “It Never Entered My Mind” (1940), a situação é oposta: a personagem feminina de Hart, que antes tratava seu homem com desdém, passa a sofrer por, como no ditado, só dar valor ao que tinha quando perdeu:

(...)

 Once you warned me that if you scorned me
 I'd sing the maiden's prayer again
 and wish that you where there again
 to get into my hair again.
 It never entered my mind.

Considera-se “To Keep My Love Alive” (1943) a última letra escrita por Hart (HART e KIMBALL, 1983), pouco antes de sua morte. Apresenta-se ao ouvinte, em primeira pessoa, uma mulher que assume cinicamente, em rimas habilidosas, o assassinato serial de vários maridos, pelas razões as mais várias, com a justificativa de matar para manter o amor vivo.

I married many men,
 A ton of them,
 And yet I was untrue to none of them
 Because I bumped off ev'ry one of them
 To keep my love alive.
 Sir Paul was frail;
 He looked a wreck to me.
 At night he was a horses's neck to me.
 So I performed an appendectomy
 To keep my love alive. [...]

Sir Charles came froam a sanatorium
 And yelled for drinks
 In my emporium.
 I mixed one drink —
 He's in memoriam
 To keep my love alive. [...]

A capacidade de Hart de colocar suas personagens em situações amorosas muito distintas — declarando-se, dando a volta por cima depois de humilhar-se, lamentando não ter ouvido os alertas de seu parceiro, gracejando sobre suas capacidades homicidas —, mas mantendo em comum a apresentação da mulher como ser capaz de exprimir vontade própria,

fugindo do modelo típico da época, de absoluta passividade e subserviência, revela a maturidade da escrita do letrista no eu lírico feminino.

Imersa numa tradição familiar de teatro — é filha de Lew Fields, e irmã de Joseph e Herbert Fields —, a letrista e libretista Dorothy Fields é o primeiro nome feminino incontornável quando se analisa o *Great American Songbook*. Entre suas canções mais famosas estão “The Way You Look Tonight” (vencedora do Oscar de melhor canção de 1936), “A Fine Romance”, “Pick Yourself Up” (cujos versos “Pick yourself up/Dust yourself off/Start all over again” são muito próximos ao “Levanta/Sacode a poeira/Dá a volta por cima” de Paulo Vanzolini, para a canção “Volta por Cima”, escrita 23 anos depois), “You Couldn’t Be Cuter”, todas estas em parceria com Jerome Kern, e “On the Sunny Side of the Street”, em parceria com Jimmy McHugh. De suas canções citadas no livro *American Popular Song*, todas compostas para teatro ou cinema, apenas “You Couldn’t Be Cuter” (1938) tem eu lírico feminino; entre suas canções não citadas no livro de Wilder, também localizamos “Remind Me” (1940), em parceria com Jerome Kern, como sendo de eu lírico feminino. Mesmo não sendo uma constante no trabalho de Dorothy Fields, o eu feminino de “You Couldn’t Be Cuter” merece destaque por sua distinção. A canção pode ser definida como uma “cantada” de uma mulher direcionada a um homem, uma inversão muito atípica do modelo estabelecido no cancionário da época; a personagem feminina também exibe notável senso de humor, característica mais comumente relacionada a homens. A letra de Fields confere mais autonomia e vivacidade às mulheres do que a média do cancionário de então, além de serem notáveis suas qualidades formais, como as analogias de grande poder imagético e a habilidade na disposição de rimas internas.

Your poise! Your pose!
That cute fantastic nose!
You're mighty like a knock-out,
You're mighty like a rose!
I'm sold, I'm hooked!
The well known goose is cooked!
You got me little fella,
I'm sunk! I'm gone! I'm hooked!

You couldn't be cuter
Plus that you couldn't be smarter
Plus that intelligent face you have
A disgraceful charm for me. [...]

A atribuição de relevância ao fato de haver mais canções femininas (e mais diversas) nos Estados Unidos, em relação ao Brasil da mesma época, poderia ser contestada, com base na alegação de que a virtual totalidade dessa produção, em ambos os países, foi composta por

homens, refletindo, portanto, uma visão masculina das mulheres. Lembramos novamente, porém, que o modelo dramático na produção de canções incentivava a composição de representações femininas em papel mais autônomo do que o usual. Tratando-se de canções de divulgação massiva, quando passavam das salas de teatro para gravações populares, ou ainda para as salas de cinema, sem dúvida é relevante socialmente o fato de ouvintes femininas poderem ver-se representadas em situações que fugiam do modelo imperante de absoluta ascendência masculina — mesmo que essas canções fossem compostas por homens, e ainda que as obras retratando mulheres ativas fossem minoritárias dentro das artes, em geral, e do próprio cancionário americano, em particular. A abundância de canções femininas, no que diz respeito à quantidade da produção e variedade de representações da figura da mulher, é um dado positivo, ainda que de pequenas proporções, para contribuir na luta, muito mais ampla e longeva, pela igualdade de gênero.

Quando comparada à produção da mesma época nos Estados Unidos, o cancionário da Época de Ouro brasileira se revela menos rico em relação à representação em primeira pessoa da voz feminina; isso não diminui, importante a reiteração, os tantos méritos do período, merecidamente louvado por sua originalidade e influência cultural. Em momento posterior, como se verá, o vigor e distinção da canção brasileira se dirigirá em todo o seu potencial também para a criação de canções no eu lírico feminino.

2.3 Era do Samba-Canção (1946-1957)

A gravação, em 1946, do samba-canção “Copacabana” (de Alberto Ribeiro e Braguinha) por Dick Farney marca o começo de um novo período na canção brasileira, caracterizado justamente pela grande prevalência de sambas-canções no repertório de sucesso da época; em caráter de destaque ligeiramente inferior no que diz respeito à força comercial e à quantidade de artistas envolvidos, notou-se também a moda do baião, despertada também em 1946 com a gravação de “Baião” (de Luiz Gonzaga e Humberto Teixeira) pelo grupo Quatro Ases e Um Coringa. Outros gêneros da canção brasileira, nesse período, tiveram projeção inferior, sendo notado “o declínio da música de carnaval” (SEVERIANO e MELLO, 2015, p. 147): mesmo artistas advindos da Época de Ouro, na qual mostraram composições mais diversas, passaram a dedicar-se majoritariamente ao samba-canção, como Dorival Caymmi (“Marina”, “Nem Eu”, “Só Louco”) e Herivelto Martins (“Segredo”, “Caminheiros”, “Cabelos Brancos”). Entre os compositores e intérpretes mais significativos do período, SEVERIANO e MELLO (2015, pp. 247-248) citam Luiz Gonzaga e Humberto Teixeira (estes expoentes máximos do baião),

Antônio Maria e Nora Ney (estes expoentes máximos do “samba de fossa”), Dick Farney, Lúcio Alves, Dóris Monteiro, Sylvia Telles, Luís Cláudio, Agostinho dos Santos, o conjunto Os Cariocas, Johnny Alf, Luís Bonfá, Moacir Santos, João Donato, Tito Madi, Dolores Duran, Billy Blanco, Antônio Carlos Jobim, Vinicius de Moraes, João Gilberto, Newton Mendonça e Carlos Lyra (estes tidos como “precursores da bossa nova”, muitos dos quais só iriam obter máxima projeção no período posterior), Adoniran Barbosa, Adelino Moreira, Fernando Lobo, Monsueto Menezes, Luís Vieira, Luís Bandeira, Zé Kéti, Zé Dantas, Gilberto Milfont, Ivon Curi, Jorge Goulart, Jorge Veiga, Jamelão, Blecaute, Jackson do Pandeiro, Alcides Gerardi, Ruy Rey, Bob Nelson, Roberto Silva, Elizeth Cardoso, Ângela Maria, Carmélia Alves, Ellen de Lima, Lana Bittencourt, Maysa, Neusa Maria, Sivuca, Waldir Azevedo, Tião Carreiro & Pardinho, Inezita Barroso, Teddy Vieira e os conjuntos vocais Demônios da Garoa, Trio Irakitan e Trio Nagô. Como artistas vindos da Época de Ouro com produção relevante no período posterior, são destacados Braguinha, Dorival Caymmi, Ataulfo Alves, Wilson Batista, Geraldo Pereira, Herivelto Martins, Lupicínio Rodrigues, Vadico, Nelson Gonçalves, Gilberto Alves, Roberto Paiva, Dalva de Oliveira e Jacob do Bandolim.

A era do samba-canção — como, para fins de simplificação, chamamos o período da canção brasileira entre 1946 e 1957 — também foi marcada por inovações tecnológicas, pelo auge da influência do rádio e pela maior presença de canções estrangeiras nas paradas de sucesso.

Na área da tecnologia ligada à indústria do lazer, estacionária durante os anos de guerra, são excepcionais as inovações que chegam ao país: a televisão (em 1950), o elepê de 33 rotações (1951), o disco de 45 rotações (1953) e o aperfeiçoamento do processo de gravação do som, com o emprego da fita magnética e da máquina de múltiplos canais, em substituição ao antigo registro em cera. Acompanhando essas inovações, passam a ser fabricadas modernas eletrolas, os chamados aparelhos “hi-fi”, com evidente melhoria na reprodução das gravações.

[...] Com a comercialização exagerada da radiodifusão, cresce a influência dos programadores e disc-jockeys sobre a preferência musical dos ouvintes. É através de seus programas que são criados muitos sucessos, geralmente de música estrangeira — que a partir de então passa a entrar no Brasil em quantidades bem superiores às de antes da guerra. (SEVERIANO e MELLO, 2015, p. 248)

Compreendendo a fase de maior sucesso da [Rádio] Nacional, o período 1946-1957 correspondeu também ao auge da nossa Era do Rádio. Sem demérito para as demais produções, pode-se dizer que os programas de auditório foram os que mais marcaram essa época. Transmitidos ao vivo, com o calor de ruidosas manifestações da plateia, esses programas acabaram por se transformar numa especial modalidade de espetáculo, em que uma sequência de atrações — variando das apresentações de cantores famosos às participações do público

em brincadeiras e sorteios — sucedia-se durante horas nos palcos-auditórios das emissoras, sob o comando de um destacado animador.

[...] Para levar ao ar essa gigantesca programação a emissora mantinha sob contrato um elenco de dez maestros-arranjadores, 124 músicos, 52 cantores, 44 cantoras, 33 locutores, 55 radioatores, 39 radioatrizes e 18 produtores, que era suplementado por um quadro de 240 funcionários administrativos e 59 técnicos em radiofonia. Entre esses contratados figurava boa parte dos artistas mais populares da época, como, por exemplo, Cauby Peixoto, Nelson Gonçalves, Lúcio Alves, Francisco Carlos, Ivon Curi, Jorge Goulart, Nora Ney, Ângela Mariam Dolores Duran e, naturalmente, Emilinha e Marlene. Verdadeiras vitrines sonoras, os programas da Nacional muito contribuíram para o sucesso de sua carreira e das canções que lançavam, várias das quais consagradas antes de serem gravadas. Um levantamento da atuação desse elenco no fértil quinquênio 1951-1955 revela o grau de importância representada pela emissora como divulgadora da música: foram executadas aos seus microfones no período 66.915 composições, número correspondente a mais do dobro das gravadas pela indústria fonográfica brasileira em seus primeiros cinquenta anos de atividade (1902-1952).

Hoje a visão sobre a era do samba-canção é predominantemente positiva. São destacados, entre outros fatores, “o aceleração do processo de modernização de nossa música popular, o que caracterizou o seu tempo como um tempo de transição” (SEVERIANO, 2013, p. 273); como já se citou aqui, os respeitáveis pesquisadores da canção Ruy Castro e Zuza Homem de Mello lançaram, em 2015 e 2017, livros *best-seller* louvando o período (*A Noite do Meu Bem* e *Copacabana*, respectivamente). Esse reconhecimento de méritos, no entanto, foi tardio: o próprio conceito de Época de Ouro para os anos de 1929 a 1945 foi criado durante esse período posterior, com o intuito de separar uma (assim vista) passada fase gloriosa de nosso cancionário do cenário então prevalecente, tomado como popularesco e excessivamente contaminado por influências estrangeiras.

Os anos seguintes à era do samba-canção, nos quais houve a revolução da bossa nova, também presenciaram sarcástica oposição ao que era visto (principalmente entre a turma ligada a Ronaldo Bôscoli) como pieguismo e derramamento emocional exacerbados vigentes, constituindo uma tendência a se opor e, mais do que isso, a se superar.

Na flor do tesão, fazendo esporte e vendendo saúde, os dois moleques da praia [Roberto Menescal e Ronaldo Bôscoli] achavam impossível identificar-se com o clima pesado daqueles sambas-canção, cheios de mulheres perversas, que traíam os homens e os levavam à morte (CASTRO, 1990, p. 131).

[...] a memória dominante da bossa nova foi sim como um voto, uma reivindicação, uma memória enquadrada e apaziguada. Porém, essencialmente, uma memória que, ao tranquilizar, legitimou determinados padrões estéticos construídos social e culturalmente e, ao mesmo tempo, *esqueceu* ou denigriu a produção anterior, tratando-a pejorativamente como *velha* ou *antiga* (VARGAS e BRUCK, 2017, p. 238).

Marcos Napolitano relaciona o período entre 1946 e 1957 com a “invenção da tradição”.

A era da música mais despojada, com arranjos mais leves e contrapontísticos (como os de Pixinguinha, por exemplo) e interpretação vocal sutil e cheia de “bossa”, como se dizia, parecia uma coisa do passado. As letras também perdiam a ironia e o humor coloquial que marcaram os anos 30 e passavam a expressar ora um sentimentalismo mais carregado, ora uma brejeirice provinciana. A febre em torno do concurso “rainha do rádio”, desde 1949, era o auge da participação desta nova audiência popular, caracterizada preconceituosamente como “macacas de auditório”, que parecia dominar o cenário musical brasileiro dos anos 50. Na perspectiva de um certo elitismo cultural, elas se contrapunham ao “respeitável ouvinte” dos anos 30, quando o rádio era mais elitizado. [...]

[A música popular de então] passou a ser objeto de crítica de um conjunto de homens de rádio, folcloristas e críticos musicais, acusada de ser “popularesca” e “comercial”. Foi esta corrente de pensamento que forjou o conceito de “velha guarda” e “era de ouro” [...]. Os principais nomes deste movimento foram Almirante (Henrique Foreis Domingues) e Lúcio Rangel. Imbuídos de uma certa perspectiva folclorista, só que aplicada à cultura popular urbana (ao contrário do folclorismo acadêmico, mais voltado para a cultura popular camponesa), estes animadores culturais com grande espaço na imprensa e no rádio demarcavam a boa música popular, marcada pela produção musical dos anos 20 e 30, situada entre o advento do samba e o auge da primeira geração de cantores do rádio. [...]

Para os “folcloristas” que tomaram para si a tarefa de “salvar” a música popular, tratava-se de separar o passado glorioso do samba e da música popular como um todo da popularização (exageros performáticos, fanzinato apaixonado e acrítico, tratamento musical indevido de gêneros nacionais) e da internacionalização crescente (misturas musicais com o jazz, rumba, bolero, sem critérios seletivos).

[...] os folcloristas da música popular marcaram uma clivagem na maneira como eram pensados a tradição e o patrimônio musical, dotando-a de uma aura de autenticidade e grandeza estética e, neste sentido, ajudaram a mitificar uma historicidade específica da música popular : os anos 30 (e parte dos anos 40), que passaram a ser considerados como uma “era de ouro”. Além disso, eles fornecerão as bases de um pensamento musical ainda hoje muito disseminado entre colecionadores, críticos musicais nacionalistas e jornalistas especializados em música popular brasileira. Este pensamento tem sido marcado pela valorização do samba “autêntico” e das manifestações musicais anteriores à Bossa Nova, tendo como ponto alto, justamente, a “era de ouro” [...] (NAPOLITANO, 2016, pp. 57-61).

No que diz respeito às canções de eu lírico feminino do período, podemos primeiramente conferir as tabelas 2 e 3 desta tese (nas páginas 37 e 38), com base nas canções citadas em *A Canção no Tempo*. Nota-se uma oscilação negativa na representação percentual, em relação à Época de Ouro, passando de 3,92% de canções femininas para 3,01%. As tabelas, porém, fornecem outros dados significativos: o percentual de canções masculinas abaixou de 50,58% para 32,60%, enquanto o percentual de canções neutras aumentou de 44,31% para 63,83% (os duetos entre homem e mulher citados no período foram apenas dois, resultando na

inexpressiva cifra de 0,54%). Essa tendência de "neutralização" de gênero na canção brasileira (pela primeira vez as canções de gênero neutro superaram numericamente as canções masculinas, embora essas ainda sejam muitíssimo mais presentes do que as femininas) foi acompanhada de um cenário em que finalmente um número expressivo de cantoras passou a fazer sucesso popular, superando o escoramento excessivo nesse âmbito — considerando o sucesso popular, em relação ao período anterior — unicamente no repertório de Carmen Miranda. A partir dessa era do samba-canção, com o já citado concurso anual das rainhas do rádio, o papel das cantoras passou a ser até mais significativo do que o dos cantores na música popular brasileira. Pode-se dizer inclusive que, depois de passado o auge da bossa nova até 1985 (o fim do período contemplado nesta tese), foram poucos os cantores realmente influentes que não exerceram, de modo concomitante e expressivo, também o papel de compositores (Jair Rodrigues, Wilson Simonal, Ney Matogrosso e poucos outros).

Remete à era do samba-canção, portanto, a identificação do papel de cantoras como o mais vistoso para as mulheres no desenvolvimento da canção brasileira; como compositoras, ainda haveria tempo para serem numericamente expressivas considerando as canções de sucesso popular, mas não se pode relevar que foi também na era do samba-canção que despontaram Maysa e Dolores Duran, as primeiras cancionistas mulheres a fazerem tanto letra quanto música conseguindo êxito nas paradas de sucesso.

Nesse contexto, para a análise da expressão da mulher em primeira pessoa nos títulos da era do samba-canção, devem ser consideradas não apenas as poucas 11 composições de eu lírico feminino do período listadas em *A Canção no Tempo*, mas também as canções de gênero neutro comercialmente exitosas constantes do repertório de cantoras destacadas: para essas intérpretes, que as selecionaram, e para os ouvintes (muitos deles mulheres fãs da programação de rádio), certamente essas letras "neutras" eram entendidas como expressão da tipicidade feminina quando vocalizadas por mulheres.

Como grande novidade comportamental exibida nas letras femininas (e nas de gênero neutro defendidas por cantoras), em relação ao período anterior, pode-se observar certa estética *noir*, influenciada pela moda do gênero cinematográfico, pela incorporação da dramaticidade típica de tangos e boleros latinos e pela força das boates esfumaçadas no cenário musical notívago carioca — cf. CASTRO (2015) e MELLO (2017). Muitas cantoras, com mais ou menos aptidão natural, passaram a interpretar com alguma frequência o papel de mulheres boêmias, vividas e com certa espirituosidade amarga (com modos sardônicos à Bette Davis), sustentado por números de seu repertório.

Como já se disse, os duetos entre homem e mulher citados, no período, em *A Canção no Tempo* são apenas dois: "Tico-Tico na Rumba" (1947, de Peterpan e Haroldo Barbosa) e "Jarro da Saudade" (1957, de Mirabeau, Daniel Barbosa e Geraldo Blota). Musicalmente, "Tico-Tico na Rumba" é uma interessante variação da clássica melodia de "Tico-Tico no Fubá", de Zequinha de Abreu, vestida em ritmo de rumba. A gravação original traz Emilinha Borba e Ruy Rey em dueto, num cenário lírico em que a mulher vai a Cuba e se enamora de um cubano — a conjugação sensual de duas pessoas de nacionalidades diferentes, descrita na letra, encontra amparo no encontro do ritmo tipicamente cubano com uma reinvenção de melodia brasileira. O resultado se mostra inegavelmente saboroso (destaque para o portunhol de Ruy Rey descrevendo seu encanto com "la brasileira a turistear" que "mueve la cintura"), mas não se pode deixar de notar que novamente a personagem plana — usando o conceito de personagens "planas" e "esféricas" consagrado por Edward Morgan Foster a partir de seu *Aspectos do Romance*, publicado originalmente em 1927 — interpretada pela figura feminina, no caso Emilinha Borba, serve como representação metonímica da repisada imagem das brasileiras sedutoras. "Jarro da Saudade", por sua vez, traz mais um típico desafio da tradição carnavalesca brasileira ao conceito de Tatit de eficácia em canção, no qual uma letra melancólica se faz musicalizada festivamente. O enlace funciona porque, apesar de se estar cantando uma disjunção amorosa, o desencontro se faz relatado de modo pueril, o que combina com o "brincar" carnavalesco.

— Iaiá, cadê o jarro
O jarro que eu plantei a flor?
— Eu vou te contar um caso
Eu quebrei o jarro e matei a flor.

— Que maldade! Que maldade!
Você bem sabia
No jarro de barro
Eu plantei a saudade!

A canção interessa por sua concisa engenhosidade, mas não se pode citar entre seus méritos, é claro, aprofundamento da apresentação da psique feminina.

As canções de eu lírico feminino da era do samba-canção citadas em *A Canção no Tempo* são 11: "Escandalosa" (1947, de Moacir Silva e Djalma Esteves), "Qual o Valor da Sanfona" (1949, de Dilu Melo e J. Portela), "Errei Sim" (1950, de Aaulfo Alves), "Lama" (1952, de Paulo Marques e Ailce Chaves), "Menino Grande" (1952, de Antônio Maria), "Bar da Noite" (1953, de Bidu Reis e Haroldo Barbosa), "Fósforo Queimado" (1953, de Paulo Menezes, Milton Legey e Roberto Lamego), "Só vives pra lua" (1953, de Oton Russo e Ricardo Galeno), "Adeus Querido" (1955, de Eduardo Patané e Floriano Faissal), "Vício" (1955, de José

Braga e Linda Rodrigues) e "O Lamento da Lavadeira" (1956, de Monsueto Menezes, Nilo Chagas e João Violão).

“Escandalosa”, de título bem sugestivo, foi a canção que consolidou o nome de Emilinha Borba como estrela dos auditórios radiofônicos (SEVERIANO e MELLO, 2015, p. 262). O sucesso dessa rumba motivou o lançamento de outras tentativas no gênero dentro do cancionário nacional, como “Tico-Tico na Rumba”, também defendida por Emilinha e aqui já mencionada. A sensualidade inerente ao ritmo cubano é referenciada de maneira metalinguística e explícita na letra da canção.

Um dia
Uma vez lá em Cuba
Dançando uma rumba
Disseram que eu era
Escandalosa

Dancei
Mas não me incomodei
Pois a rumba é por si
Maliciosa
Escandalosa

A rumba
Tem um ritmo louco
E remexe meu corpo assim
Escandalosa

Com muchacho sabido
Bem juntinho de mim
Confessando ao meu ouvido
És deliciosa
Escandalosa

Apresenta-se como novidade tal apelo sexual feminino enunciado de maneira direta, em primeira pessoa, sem atenuante cômico e sem trocadilhos, com a consciência manifesta de seu potencial escandaloso. Há de lembrar-se, contudo, a aura própria das “cantoras de rádio”: embora fosse dado recente às ouvintes femininas poder presenciar outra mulher cantando sobre si (especialmente sobre seu corpo) de maneira tão autônoma, o grau de identificação se enfraquecia pelo fato de que tais ousadias só eram permitidas socialmente (sem isenção de consequências) a pessoas “especiais” como as artistas, vivendo em mundo próprio e distante da massa — essa distinção era justamente incentivada pelo estímulo ao culto a figuras glamorosas. Para o grosso das ouvintes, uma canção como “Escandalosa” funcionava como escapismo sonhador, não como comportamento passível de imitação.

“Qual o Valor da Sanfona?” fez sucesso na própria voz de sua coautora, Dilu Melo, que escreveu a melodia. Seu eu lírico feminino parece circunstancial, para acomodar a intérprete

mulher, concretizando-se apenas por meio da rima de “dona” com “sanfona”, sendo que o foco da letra está na terceira pessoa, do personagem “sanfoneiro”, não no eu da canção: “Qual o valor da sanfona?/Eu perguntei ao mineiro/Ele foi me respondendo/Depende do sanfoneiro/Se ele nasceu pra sanfona, ó dona/Vale um montão de dinheiro”. Merece destaque, porém, a alusão, na última estrofe, à própria autora e intérprete, momento no qual há a troca da voz solo de Dilu para a de um coro masculino: “Assim disse o maranhense/Nascido lá em Godó/O amor e a sanfona/Quanto mais velho, melhor/[entra o coro]Mas quando toca Dilu, minha dona/Vale mais que ouro em pó”. A exaltação de uma mulher pelo seu talento como instrumentista era sem dúvida inusitada à época e merece nota, embora se trate aqui de um pequeno momento em que a canção foge do eu lírico feminino. A música, de caráter dançante, apresenta-se na forma de um xote (no selo do disco, ainda grafada como *schottische*, termo do qual “xote” é corruptela) de andamento moderado.

“Errei Sim” é um samba-canção, composto por Ataulfo Alves, que faz parte da série de canções, de grande repercussão à época, em que Dalva de Oliveira (em temas compostos por autores amigos) e Herivelto Martins (em temas próprios, geralmente em parceria com David Nasser) usavam seu canto para compartilhar detalhes de sua turbulenta separação, em pontos de vista distintos.

Errei sim
Manchei o teu nome
Mas foste tu mesmo
O culpado
Deixavas-me em casa
Me trocando pela orgia
Faltando sempre
Com a tua companhia.

Lembra-te, agora, que não é
Só casa e comida
Que prende por toda a vida
O coração de uma mulher.

As jóias que me davas
Não tinham nenhum valor
O mais caro me negavas
Que era todo o teu amor,
Mas, se existe ainda
Quem queira me condenar
Que venha logo
A primeira pedra
Me atirar.

A retórica da canção soa antiga, impressão acentuada pela interpretação intensamente dramática de Dalva de Oliveira. Digno de nota, no entanto, é o fato de que o público majoritariamente tomou partido de Dalva na briga pública de separação do casal de artistas.

Segundo SEVERIANO e MELLO (2015, p. 290), os três discos mais vendidos em 1950 foram, na ordem, “Tudo Acabado” (de J. Piedade e Osvaldo Martins), “Que Será?” (de Marino Pinto e Mário Rossi) e “Errei Sim”, todos da série em que Dalva expõe sua mágoa em relação a Herivelto (embora só “Errei Sim” tenha eu lírico feminino explícito). Dalva conquistou o público mesmo num contexto de confissões e agressões mútuas; Herivelto passou a impressão, em suas parcerias com David Nasser, de “pegar pesado”, nas palavras de SEVERIANO e MELLO (2015, p.290), em versos como os de “Caminho Certo”: “Transformava o lar na minha ausência/Em qualquer coisa abaixo da decência [...] /Sei agora que os amigos que outrora/Sentavam à minha mesa/Serviam sem eu saber/O amor por sobremesa”. Aliado ao fato de não ter carisma e dotes vocais comparáveis aos de sua ex-mulher, Herivelto, um homem, ficou à época marcado como o “vilão” da história. Aos homens, começava a ser um pouco mais difícil agir conjugalmente como bem desejassem, independentemente do contexto, e ainda saíam difamando suas parceiras — ao menos quando se tratava de alguém com a notoriedade, propiciada pela era das rainhas do rádio, de Dalva de Oliveira.

"Lama" se apresenta em *A Canção no Tempo* como o primeiro tema de eu lírico feminino com letra composta por uma mulher, Ailce Chaves, tendo sido lançado por outra cantora e compositora, Linda Rodrigues. Apesar de o samba-canção não ser hoje muito conhecido, seus versos iniciais, "Se eu quiser fumar, eu fumo/Se eu quiser beber, eu bebo", tornaram-se notórios quando copiados por Sylvio da Silva em "Maneiras", canção lançada por Zeca Pagodinho em 1987 e, a partir daí, extensamente regravada (menos notoriamente, os mesmos versos ainda reapareceriam em 2021 em "Não Devo Nada a Ninguém", de Robson José da Silva, na voz de Conde Só Brega). "Lama" se mostra como exemplar do cancionário típico da época, em que uma mulher se permite cair na boemia para purgar seus sofrimentos amorosos, mas não sem exhibir grande carga de culpa. Reiteramos, porém, que essa expressão de despojamento, ainda que em autoconsciência pecaminosa, chegava ao público como "coisa de artista" — à mulher média de princípios da década de 1950, não era dado de modo impune ser festivamente escandalosa como Emilinha Borba ou botequeira como a personagem de "Lama". A possibilidade de situar artisticamente a figura de uma mulher nesse tipo de ambiente, sem que se tratasse de uma personagem claramente praticando a prostituição, já mostra, contudo, o desenvolvimento dos costumes.

Se eu quiser beber eu bebo
 Se eu quiser fumar eu fumo
 Não me interessa mais ninguém

Se o meu passado foi lama
 Hoje quem me difama
 Viveu na lama também

Comendo da minha comida
 Bebendo a mesma bebida
 Respirando o mesmo ar
 E hoje, por ciúme ou por despeito
 Acha-se com o direito de querer
 Me humilhar.

Quem foste tu?
 Quem és tu?
 Não és nada!
 Se um dia fui errada
 Tu foste errado também

Não compreendeste o sacrificio
 Sorriste do meu suplício
 Me trocando por alguém

Se eu errei
 Se eu pequei
 Pouco importa
 Se a teus olhos estou morta
 Pra mim morreste também!

"Menino Grande" é samba-canção de autoria de Antônio Maria lançado por Nora Ney — a mesma dupla autor/intérprete de "Ninguém me Ama" (também de Fernando Lobo), ícone maior do samba-canção "de fossa" do período, do mesmo ano de 1952. De maneira notável, em "Menino Grande", Antônio Maria varia o tom e apresenta, pela primeira vez entre sucessos da canção brasileira, uma personagem feminina expressando em primeira pessoa sentimentos maternais pelo homem amado. Ruy Castro (2015) identifica o "menino grande" da letra como uma projeção de desejos do próprio Antônio Maria, um homem alto e obeso. No que pese contemporaneamente parecer problemático o reforço da associação feminina ao instinto materno, "Menino Grande", na época, soava inovadora ao fazer uma mulher expressar-se em relação ao homem amado de maneira terna e delicada, fora de uma retórica grandiloquente de arroubos e conquistas (se necessário, à custa da vida), em equiparação tão masculina à lógica da guerra.

Eu gosto tanto do carinho que ele me faz
 Faz tanto bem o beijo que ele me traz
 As horas passam
 Ligeiras, felizes
 Sem a gente sentir
 Ele está ao meu lado
 Com o corpo cansado
 Precisa dormir

Dorme, menino grande, que eu estou perto de ti
 Sonha o que bem quiseres, que eu não sairei daqui
 Oh, vento, não faz barulho, meu amor está dormindo
 E o mar não bata com força, porque ele está dormindo
 Dorme, menino grande, que eu estou perto de ti
 Sonha o que bem quiseres, que eu não sairei daqui

"Bar da Noite" é outro samba-canção a situar a personagem feminina num ambiente de bar. Aqui, o monólogo dirigido ao garçom sobre sofrimento amoroso, um clássico do cancionero ocidental desde pelo menos "One For My Baby (And One More for the Road)", de Harold Arlen e Johnny Mercer (1943), apresenta-se na voz de uma mulher, um padrão atípico mesmo nos dias de hoje (e mesmo fora do cenário das canções, uma mulher ir sozinha a um bar, em 2022, ainda não se trata de fato totalmente corriqueiro, ainda que se restrinja a análise às metrópoles). A inovação é cortesia da letrista Bidu Reis, tendo a canção se tornado um sucesso, mais uma vez, com Nora Ney.

Garçom, apague esta luz
 Que eu quero ficar sozinha
 Garçom, me deixe comigo
 Que a mágoa que eu tenho é minha

Quantos estão pelas mesas
 Bebendo tristezas
 Querendo ocultar
 O que se afoga no copo
 Renasce na alma
 Desponta no olhar

Garçom, se o telefone bater
 E se for pra mim
 Garçom, repita pra ele
 Que eu sou mais feliz assim

Você sabe bem que é mentira
 Mentira noturna de bar
 Bar, tristonho sindicato
 De sócios da mesma dor
 Bar que é o refúgio barato
 Dos fracassados do amor

Menos soturna do que Nora Ney ou Linda Rodrigues, Ângela Maria fez sucesso no período com três canções lyricamente mais convencionais de eu lírico feminino: "Fósforo Queimado", "Só vives pra lua" e "Adeus Querido" (as duas primeiras, sambas-canção; a terceira, um tango). Nelas, a mulher sofre em seu lar pelo homem ausente. Em "Fósforo Queimado", diz "Cansei de sofrer/Vives na rua jogado/És um fósforo queimado/Jogado no chão"; em "Só vives pra lua", "Tens a mania da rua/Das noites de lua/Das horas sem fim/Amigo é mais importante/Do que um instante/De amor junto a mim"; em "Adeus Querido", "Se não

vais voltar/Se tudo acabou/Por que deixar meu coração/Sofrer assim?”, sempre na mesma linha lírica e musicalmente passionalizada.

Já em “Vício”, outro título significativo, voltamos ao repertório de Linda Rodrigues, agora em canção de que ela mesma é a letrista. Num samba-canção muito próximo a “Lama”, do qual já havia sido a intérprete original, vemos uma mulher que, em vez de se resguardar em casa à espera de seu homem omissivo, afoga suas mágoas no bar, mas não consegue deixar de sentir-se indecente por isso.

Acende-me este cigarro, por favor
Enche meu copo outra vez da tua bebida
Quero afogar na bebida um grande amor
Amor que foi a derrota da minha vida

Deixa falar quem quiser
Censurando o que eu faço
Um coração de mulher
Também sente o fracasso

E quando o vício envenena
As entranhas da gente
Não temos sequer a noção
Do que é ser decente

Juntamente com “Qual o Valor da Sanfona?”, “O Lamento da Lavadeira” aparece como exceção em meio às canções de eu lírico feminino do período, com a persistente temática do amor romântico e quase sempre dentro do gênero samba-canção. Aqui temos um típico samba de morro, num painel descritivo em tom de denúncia que antecipa as chamadas canções de protesto da década de 1960. A canção fez sucesso na voz de Marlene.

Sabão, um pedacinho assim
A água, um pingüinho assim
O tanque, um tanquinho assim
A roupa, um montão assim
Para lavar a roupa da minha sinhá
Para lavar a roupa da minha sinhá

[...] Trabalho, um tantão assim
Cansaço, é bastante sim
A roupa, um montão assim
Dinheiro, um tiquinho assim
Para lavar a roupa da minha sinhá
Para lavar a roupa da minha sinhá

Note-se que, mesmo exibindo inovações em relação aos temas de eu lírico feminino mais recorrentes nos períodos anteriores — incluindo as contribuições líricas boêmias das compositoras Ailce Chaves, Bidu Reis e Linda Rodrigues —, esses títulos não demonstram grande permanência contemporânea, com poucas regravações após os primeiros anos desde seu

lançamento. Pode-se especular sobre as razões para tanto: no aspecto musical, as canções foram originalmente gravadas num estilo de “dramalhão” que se tornou antiquado imediatamente após o advento da bossa nova; as letras, embora com a temática boêmia feminina como dado novo, ao relacionar a mera circulação noturna (e a resposta “na mesma moeda” à infidelidade masculina) com terríveis “culpa” e “pecado”, tornou-se também distante do comportamento das novas gerações de mulheres, fazendo com que não houvesse demanda para atualizar a parte musical desses títulos em novos arranjos. As exceções ficam por conta de “Menino Grande” e “Errei Sim”; a primeira, com seu tratamento lírico realmente destoante do padrão para o período, foge do aspecto mais datado, tendo merecido gravações mais contemporâneas de Maria Bethânia e Fafá de Belém, entre outras intérpretes; já “Errei Sim” soa hoje como indisfarçavelmente antiga, mas seu compositor, Aaulfo Alves, e sua lançadora, Dalva de Oliveira, são dois dos maiores nomes da história da canção brasileira, merecedores de diversos tributos em álbum (incluindo nomes díspares como, de novo, Fafá de Belém, Itamar Assumpção e Filipe Catto) nos quais “Errei Sim” acabou sendo retomada.

Como já dito, faz-se relevante analisar alguns distintos sucessos do repertório de cantoras do período, sucessos estes que embora não tenham letras de eu lírico feminino explícito em seus versos, por se associarem a intérpretes mulheres destacadas acabaram se ligando à imagem da expressão feminina em suas emoções, anseios e comportamento.

No baião “Paraíba” (de Luiz Gonzaga e Humberto Teixeira), lançado por Emilinha Borba em 1950, a tal “muié macho, sim Sinhô” se refere claramente a uma personificação do estado da Paraíba, sendo “Paraíba” um substantivo feminino, louvado na letra pelo povo corajoso no enfrentamento das privações causadas pela constância da seca. A expressão tem origem anterior, como explicam SEVERIANO e MELLO (2015, p. 292), ligada ao importante papel da Paraíba na ascensão de Getúlio Vargas em 1930, apesar da área diminuta do estado. No contexto de 1950, porém, a canção foi imediatamente ligada à homossexualidade feminina, polêmica da qual se aproveitou Emilinha para conseguir “um dos maiores sucessos de sua carreira”.

Em “Eu Já Vi Tudo” (de Peterpan e Amadeu Veloso, lançada por Emilinha Borba em 1950) e “Se é Pecado Sambar” (de João Santana, lançada por Marlene também em 1950), temos letras de gênero neutro que ganham contornos mais ricos, relacionadas à defesa enfática da autonomia, se entendidos como expressão feminina em vez de masculina, uma linha de interpretação favorecida ao ouvinte pelo sexo das intérpretes originais. Diz “Eu Já Vi Tudo”:

Eu já vi tudo
Tu queres me contrariar
Este prazer eu não te dou

Não dou, não dou
 Nem hei de dar
 Se não gostas do samba
 Por favor, outro amor vai procurar

Queres que eu deixe de sambar
 Mas isto não pode ser
 Nasci e me criei no samba
 E no samba eu hei de morrer
 Meu amor, não pode ser!

Os versos de “Se É Pecado Sambar” seguem a mesma linha:

Se é pecado sambar
 A Deus eu peço perdão
 Eu não posso evitar
 A tentação
 De um samba dolente
 Que mexe com a gente
 Fazendo endoidecer

É um tal de me pega
 Me solta me deixa
 Sambar até morrer
 Se é pecado sambar

Só o samba é culpado
 De eu abandonar meu lar
 Se sambar é pecado
 Deus terá me perdoado

Um homem exprimindo variações de "se não está gostando, melhor procurar outro amor" e manifestando desejo de abandono de lar seria algo banal, o que não é o caso da ligação desses versos à expressão feminina em pleno 1950. E é curioso notar como o acréscimo de sentidos pode funcionar para os dois lados: ao regravar em 1994, em seu tributo a Ângela Maria, a faixa "Só Vives pra Lua", Ney Matogrosso, sendo um homem (e um homem famosamente andrógino), enriqueceu uma canção outrora banal em seu resgate.

Os versos da valsa caipira "Beijinho Doce" (de Nhô Pai, 1951), quando interpretados por homem, passam sensação ingênua e pueril. Na interpretação consagrada do duo feminino Adelaide Chiozzo e Eliana Macedo, porém, ressalta-se a sensualidade latente.

Que beijinho doce
 Que ele tem
 Depois que beijei ele
 Nunca mais amei ninguém

Que beijinho doce
 Foi ele quem trouxe
 De longe pra mim
 Se me abraça apertado
 Suspira dobrado
 Que amor sem fim

Coração quem manda

Quando a gente ama
 Se estou junto dele
 Sem dar um beijinho
 Coração reclama

A mesma observação pode ser feita quanto a "Amendoim Torradinho" (1955, de Henrique Beltrão), com gravações de sucesso de Vera Lúcia e Sylvia Telles. A solenidade do samba-canção atenua um pouco o caráter sensual dos versos, sendo uma escolha musical contrastante com o conteúdo lírico. Esse caráter é resgatado, na interpretação de Telles, por maneirismos vocais *sexy*, ausentes na versão original de Vera Lúcia.

Meu bem
 Este teu corpo parece
 Do jeito que ele me aquece
 Amendoim torradinho

E a gente
 Nestes teus braços esquece
 Do ponteirinho que desce só
 Prá impedir teu carinho

Eu sinto uma vontade louca
 De gritar pela rua
 Que eu já colei minha boca
 Na boca que é tua

E de gritar ao teu ouvido
 Lá dentro bem fundo
 Que não existe no mundo
 Um amor mais profundo
 Que o amor bem vagabundo
 Que vem lá do meu bem

No período, o caso mais significativo de canção de gênero neutro associada ao feminino por força da interpretação de uma mulher é o samba-canção "Vingança" (de Lupicínio Rodrigues, 1951). A canção foi lançada pelo Trio de Ouro liderado por Herivelto Martins, já sem Dalva de Oliveira na formação. Ainda assim, o tema está fortemente associado a Linda Batista, sendo o maior sucesso de sua carreira. Mesmo não sendo ela a intérprete original da canção, e havendo hoje dezenas de regravações de "Vingança", não raro se veem análises da letra como se fosse de eu lírico feminino, pela força de sua versão mais famosa, com Linda. O texto se apresenta, no entanto, no mínimo ambíguo.

Eu gostei tanto, tanto quando me contaram
 Que lhe encontraram chorando e bebendo na mesa de um bar
 E que quando os amigos do peito por mim perguntaram
 Um soluço cortou sua voz, não lhe deixou falar
 É, mas eu gostei tanto, tanto quando me contaram
 Que tive mesmo que fazer esforço pra ninguém notar

O remorso talvez seja a causa do seu desespero

Você deve estar bem consciente do que praticou
 Ai, me fazer passar essa vergonha com um companheiro
 E a vergonha é a herança maior que meu pai me deixou
 Mas enquanto houver força em meu peito
 Eu não quero mais nada
 Só vingança, vingança, vingança aos santos clamar
 Você há de rolar como as pedras
 Que rolam na estrada
 Sem ter nunca um cantinho de seu
 Pra poder descansar

Quando se leem os versos da canção buscando isolá-los das distintas interpretações vocais, no trecho "E que quando os amigos do peito por mim perguntaram", passa-se a impressão de que o "eu" da canção é mesmo uma mulher: afinal, associam-se mais facilmente "amigos do peito" a outros homens; em compensação, "a vergonha é a herança maior que meu pai me deixou" traz sabor masculino ao invocar a noção de honra herdada por via paterna; quanto a "me fazer passar essa vergonha com um companheiro", pode-se interpretar o "companheiro" do excerto como: a) referência a um homem que envergonhou diretamente uma mulher ao trai-la (hipótese pela qual o eu lírico da canção seria feminino); b) referência a um amigo homem que manteve *affair* com uma mulher comprometida com o "eu" da canção (hipótese pela qual o eu lírico da canção seria masculino). Segundo SEVERIANO e MELLO (2015, p. 301), ao relatar a gênese da canção, "Vingança" foi inspirada

[...] por mais um episódio da vida sentimental do autor. Lupicínio vivia alguns anos com uma moça chamada Mercedes, mais conhecida por Carioca, quando ela tentou traí-lo com um rapazola, seu empregado. Denunciada pelo garoto, Carioca foi abandonada pelo compositor que, tempos depois, ao saber de seu desespero, "chorando e bebendo na mesa de um bar", fez o samba amaldiçoando em versos candentes o destino da traidora.

O relato tem valor como parte do anedotário da canção brasileira, e parece reforçar a hipótese de que "Vingança" foi construída originalmente com intenção autoral de eu lírico masculino. Essa passagem biográfica, no entanto, não pode interferir na análise estrita da canção, mais adequadamente classificada como de gênero neutro por se ajustar, com pequenas mudanças de entendimento, a um "eu" de qualquer um dos sexos. Mais: para efeito de assimilação popular, a canção está majoritariamente associada a um "eu" feminino, dada a gravação de maior alcance. O público — composto por homens e mulheres, estas com canal de identificação mais direto — pôde deliciar-se imaginando o júbilo da mulher insaciavelmente vingativa tão bem personificada por Linda Batista.

Mesmo integrada ao contexto de "dramalhão" típico dos sambas-canção do período, "Vingança" ainda demonstra permanência, muito pela coloquialidade da escolha vocabular de

Lupicínio, evitando assim que a canção se mostre datada. Também salta aos olhos a maestria com que o compositor casa a intencionalidade de música e letra. Como exemplos, entre outros possíveis, podem ser citados: a) as pausas melódicas acompanhando marcas de oralidade nos versos, aqui corroborando a teoria de Tatit de construção melódica a partir da entonação da fala ("Eu gostei tanto, tanto quando me contaram"); b) a forma com que, na parte B da canção, justamente quando se mencionam "remorso" e "desespero", a altura melódica da seção se apresenta em nível consideravelmente mais alto (já começando com um salto de oitava justa entre a última nota da seção A para a primeira nota da seção B, que tem sua nota mais aguda ainda uma terça maior acima), tornando palpáveis musicalmente, pela altura (e pela dinâmica da interpretação em intensidade forte fatalmente usada pelos intérpretes), o desespero e o remorso expressos na letra.

2.3.1 Maysa e Dolores Duran

A importância de Maysa e Dolores Duran para o eu feminino na canção brasileira é de tal magnitude que se impõe a necessidade de trecho isolado para analisar aspectos de sua obra. E isso se dá, surpreendentemente, sem que nenhuma das duas tenha contribuído de maneira significativa na autoria de canções de eu lírico feminino. Em sua biografia de Dolores Duran, Rodrigo Faour (2012, pp. 442-443) nota que há um curioso processo de inversão quando se comparam as carreiras de Dolores e Maysa: enquanto a primeira apareceu primeiro como cantora, mas passou à posteridade como compositora, com a segunda aconteceu o contrário.

Maysa fez sua estreia no mercado fonográfico em 1956, num álbum em que era a compositora das oito canções constantes; até 1960, ainda lançou cerca de três canções próprias por ano, distribuídas por seus primeiros álbuns; a partir de então, por razões desconhecidas, ateu-se ao papel de cantora, numa carreira que durou até sua morte, em 1977, resultado de um acidente automobilístico ocorrido quando tinha apenas 40 anos.

[...] o triste é constatar em definitivo a perda da Maysa compositora. Perdera a mão? Por mais que tenha brilhado e palcos nacionais e internacionais, em telas de televisão, em alto-falantes de rádios e toca-discos, mercê de inegáveis atributos que a tornaram a diva que foi, a transgressora Maysa deu as costas à sua vocação original, a criação de canções chanceladas com seu timbre sombrio de contralto, sua interpretação soluçante e irônica, no que não teve rival (MELLO, 2017, pp. 333-334).

Passaram à posteridade apenas duas de suas canções próprias, suficientes para sua consagração como autora: os sambas-canção "Ouça" (1957) e "Meu Mundo Caiu" (1958), justamente os dois títulos seus citados em *A Canção no Tempo*. Ambas as letras são de gênero

neutro, mas permanecem tão identificadas com sua autora e intérprete original — curiosamente, apesar de se manterem como clássicos, não têm muitas regravações —, inclusive em seu entendimento como expressão autobiográfica, que imediatamente foram entendidas pelo público como desabafo próprio feminino. Mesmo ignorando a carga da figura pública de Maysa para a assimilação das duas canções, e reforçando que não há elementos para considerar as duas letras como inequivocamente de eu lírico feminino, pesam características dos versos que, embora não tornem proibitiva a identificação com um possível “eu” masculino, fazem com que essa possibilidade soasse exótica para a sensibilidade da época. Em “Ouça”, devemos admitir que pareceria estranho um homem de então, atingido em sua honra, definir-se tão humildemente como “um alguém que só carinho pediu”.

Ouça, vá viver sua vida com outro bem
 Hoje eu já cansei de pra você não ser ninguém
 O passado não foi o bastante pra lhe convencer
 Que o futuro seria bem grande, só eu e você

Quando a lembrança com você for morar
 E bem baixinho de saudade você chorar
 Vai lembrar que um dia existiu
 Um alguém que só carinho pediu
 E você fez questão de não dar
 Fez questão de negar

Da mesma maneira, em “Meu Mundo Caiu”, seria incomum, no contexto de 1958, um homem confessando publicamente que sua mulher tem pena dele. Em síntese: mesmo não sendo possível cravar as duas canções como de eu lírico feminino apenas pela leitura de seus versos, elas transmitem certa sensibilidade ligada à figura da mulher que as criou e lançou — e por extensão, às mulheres em geral.

Meu mundo caiu
 E me fez ficar assim
 Você conseguiu
 E agora diz que tem pena de mim

Não sei se me explico bem
 Eu nada pedi
 Nem a você, nem a ninguém
 Não fui eu que caí

Sei que você me entendeu
 Sei também que não vai se importar
 Se meu mundo caiu
 Eu que aprenda a levantar

O apreço por autonomia apenas insinuado em suas duas canções célebres emanava clara e fortemente da imagem pública de Maysa, tão importante quanto suas canções e seus dotes de intérprete para o desenvolvimento do eu feminino na canção brasileira. Já no começo de sua

carreira, teve de se insurgir contra a vontade do marido, André Matarazzo, que via o bom nome de sua tradicional família ameaçado por uma esposa que exoticamente insistia em querer trabalhar na noite, como cantora e compositora. Daí, seguiu-se uma ruidosa separação e numerosos casos românticos notoriamente conturbados. Maysa publicamente se embriagava, fumava, andava descalça (até isso era motivo de espanto), brigava com colegas de trabalho em sua visão incompetentes ou com membros da audiência que falhavam em lhe dar a devida atenção... Despontando pouco antes da revolução da bossa nova, nunca adaptou sua performance à contenção que se impôs a partir de 1958: ainda muito moça (nascida em 1936, era cinco anos mais nova do que João Gilberto), passou a ser vista como alguém que cantava como uma velha, inclusive por Ronaldo Bôscoli, o mais militante e sectarista personagem da bossa nova, que inutilmente tentou repaginar seu estilo de interpretação enquanto manteve com ela relação amorosa. E mesmo escandalosa, contra a moda, desafiando tabus sociocomportamentais — ou seria também justamente por isso? —, impôs-se como a diva dos famosos olhos verdes descrita por Zuza Homem de Mello, servindo como modelo de mulher bem-sucedida artisticamente que não precisou se dobrar a nenhuma figura de autoridade, podendo ser descrita como sobretudo insubmissa. Apesar dos percalços (alguns originários das restrições sociais para uma mulher de forte personalidade, alguns criados por ela mesma em seu comportamento errático), seu talento e presença não puderam ser negados, prevalecendo como seu legado. A repercussão do espírito indócil de Maysa aparece descrita por Ruy Castro e Zuza Homem de Mello.

Quando todas as cantoras usavam perucas e apliques e iam diariamente ao cabeleireiro, Maysa desafiava esse requisito pétreo dos anos 50 penteando seu cabelo com os dedos, ignorando a existência do salão de Renault e pouco se importando com o que pensassem. Às vezes, em outro lance de audácia, também podia ser vista descalça, na rua, no estúdio e até na televisão. E era rara uma foto sua sem um cigarro na mão [...].

Tinha 21 anos, mas parecia uma — ainda — belíssima mulher de 30 e já começando a trajetória acidentada que, a partir daí, os jornais acompanhariam dia a dia: pileques, supostas tentativas de suicídio (temia-se que se jogasse de seu apartamento no edifício Ouro Preto, na rua Miguel Lemos), possíveis abortos ("Maysa emagreceu dois quilos depois de determinada intervenção cirúrgica", escreveu alguém) e mais romances do que a moral dos anos 50 conseguia aceitar.

Para o público, suas músicas se identificavam cada vez mais com sua vida — "Ouça", por exemplo, parecia um recado para o ex-marido. E, mesmo quando não havia nenhuma relação, as pessoas viam em seu repertório uma espécie de espelho de seus dramas pessoais — o que já não era possível com as outras cantoras. No terreno noturno e enfumaçado do samba-canção, nem as que tinham vivido episódios sombrios no passado poderiam competir com Maysa (CASTRO, 2015, pp. 349-350).

Ao invés de passar o tempo jogando cartas, estava ela decidida a todo risco a integrar-se no meio dos cantores profissionais e não destinar-se a ser uma moça de sociedade cantando para se distrair.

[...] assumiu o que centenas de mulheres casadas, noivas ou namoradas carregavam engasgadas sem jamais ter clamado contra os mal-estares com seus maridos, noivos ou namorados.

[...] Dava à sua vida o rumo que desejava. No samba-canção "Ouça", lançado em maio de 1957 em disco de 78 rotações, ela fornecia indiretamente às casadas, noivas ou namoradas o direito de decidir, assumindo o que não tinham coragem: jogar na cara dos dito-cujos o certificado de alforria. Dar o fora.

"Ouça" se torna um hino da liberação feminina no Brasil inteiro.

[...] veio mais uma bomba, "Meu Mundo Caiu". Podia ser entendido como o *making of* do fim do casamento com André [...]. Eram doze versos que terminam com esta bofetada de luvas de pelica: "Sei que você me entendeu/ Sei também que não vai se importar/ Se meu mundo caiu/ Eu que aprenda a levantar". Nestes dois versos estava embutida a corajosa autoadvertência: ao alcançar a independência, a mulher teria que tomar conta de si mesma (MELLO, 2017, pp. 327-330).

Maysa e Dolores Duran eram próximas. A primeira, aliás, estava se dirigindo a um show agendado da amiga quando foi avisada da morte precoce de Dolores, decorrente de um mal cardíaco congênito, quando tinha apenas 29 anos. Seis anos mais velha do que Maysa, começou antes suas atividades artísticas: já em 1950, era contratada da Rádio Nacional; em 1951, fez sua estreia fonográfica. No seu caso, no entanto, em vez de sucesso explosivo, houve uma carreira lentamente construída, com consagração plena só ocorrendo postumamente.

Enquanto viva, Dolores fazia parte do terceiro escalão de cantoras brasileiras — sem juízo de seus talentos interpretativos, restringindo a análise a sua repercussão comercial —, sendo mais conhecida como *crooner* capaz de interpretar canções em várias línguas. Como compositora, estreou em 1955, na voz de Doris Monteiro, com a gravação do samba-canção "Se É por Falta de Adeus", parceria com Tom Jobim sem grande alcance quando lançada. A partir de sua própria gravação de "Por Causa de Você", outra parceria com Tom Jobim, em fins de 1957, revelou-se um fenômeno na composição, sem que tenha podido desfrutar dos frutos de sua notoriedade, haja vista sua morte em outubro de 1959. Segundo seu biógrafo Rodrigo Faour (2012), até hoje Dolores Duran é a compositora brasileira mais gravada

rivalizando com Rita Lee. Sendo que Rita Lee grava todo ano desde 1968 e Dolores morreu em 1959, e só teve tempo de gravar sete de suas 35 canções. [...]

Fato é que, de 1957 até hoje, não passou um ano sem ser regravada. [...] até o lançamento deste livro, em 2012, [os números de gravações de canções de Dolores Duran por distintos intérpretes] chegavam a cerca de 850 gravações diferentes (FAOUR, 2012, p. 457).

Também cabe atentar para o fato de que, das 35 canções registradas de Dolores Duran, a maioria foi trazida ao público após sua morte, sendo que alguns dos lançamentos póstumos chegam até o século 21, com seu estilo muito longe da moda. Seu primeiro sucesso como compositora, "Por Causa de Você", em 1958 já contava com 31 versões, chegando a 147 em 2012, sempre segundo Faour. Como as regravações se verificam em ritmo constante, sendo as últimas registradas em anos próximos ao lançamento do livro do pesquisador, supõe-se que o número tenha crescido consideravelmente desde então.

Há 11 canções de Dolores Duran mencionadas em *A Canção no Tempo*. Podem ser utilizados os dados levantados por Faour para uma medida do alcance delas. Além de "Por Causa de Você", há "Castigo" (de 1958, com 93 gravações, sempre até 2012), "Estrada do Sol" (mais uma parceria com Tom Jobim, 1958, 73 gravações), "A Noite do Meu Bem" (1959, 150 gravações), "Fim de Caso" (1959, 46 gravações), "Ideias Erradas" (com Ribamar, 1959, 27 gravações), "Pela Rua" (1959, 18 gravações), "Leva-me Contigo" (1960, 16 gravações), "Tome Continha de Você" (com Edson Borges, 1960, 16 gravações), "Ternura Antiga" (com Ribamar, 1961, 54 gravações) e "O Que É que Eu Faço" (com Ribamar, 1962, 10 gravações). Outras nove canções de Dolores, no entanto, tiveram número igual ou superior às dez distintas gravações, até 2012, de "O Que é Que Eu Faço", a menos divulgada das canções da compositora listadas no volume de Severiano e Mello. Por essa medida, também podem ser considerados *hits* "Arrependimento" (com Fernando César, 1959, 10 gravações), "Não me Culpe" (1958, 14 gravações), "Noite de Paz" (1959, 19 gravações), "O Negócio É Amar" (poema de Dolores musicado por Carlos Lyra já em 1981, 19 gravações), "Olha o Tempo Passando" (com Edson Borges, 1959, 11 gravações), "Quem Foi" (com Ribamar, 1960, 13 gravações), "Se É por Falta de Adeus" (com Tom Jobim, 1955, 12 gravações), "Se Eu Tiver" (com Ribamar, 1959, 11 gravações) e "Solidão" (1958, 23 gravações). Vemos que 20 das 35 canções registradas de Dolores Duran se tornaram êxitos comerciais, tendo-se aí um índice, levando em conta o número de sucessos ante o total da obra, só comparável ao de Dorival Caymmi na canção brasileira. (Cabe lembrar que, em suas canções feitas em parceria, a compositora sempre entrava como autora das letras, enquanto seus parceiros eram responsáveis pela música.)

Com esse impressionante currículo na canção popular, evidentemente Dolores serviu como modelo e inspiração para outras mulheres com anseios de ter uma carreira na área, e só por isso já seria merecedora de louvação, impondo a necessidade de preservação de sua memória e seu legado. Mas cabe neste trabalho também chamar a atenção para as características próprias de sua obra, distinguindo-se do modelo prevalecente em sua época e usando um padrão

lírico (relacionável à sua sensibilidade feminina) que seria reapropriado já por colegas de geração e se faria ainda mais notável depois da bossa nova, numa influência permanente sobre o cancionário do país.

Curiosamente, Dolores não foi uma constante compositora de canções de eu lírico feminino, tendo escrito apenas cinco letras nesse modelo: “Prece de Vitalina” (parceria com Chico Anísio, 1959), “Sou Toda ‘Tu’” (com Fernando César, 1959), “Tome Continha de Você” (já citada), “Patinho Feio” (com Oscar Castro Neves, 1960) e “Falsos Amigos” (1960). Com exceção de “Tome Continha de Você”, todas estão entre as mais obscuras canções de seu repertório autoral, e nenhuma delas é particularmente notável.

Em muitas de suas canções de gênero neutro consagradas, no entanto, Dolores expõe relacionamentos amorosos fora da lógica bélica masculina de dominação, imposição, sacrifício e conquista, estando frequentemente atenta às relações entre a paisagem circundante e os sentimentos. Isso acontece (para usar uma divisão simples) tanto em suas canções alegres quanto nas melancólicas — e ainda nas ricamente ambíguas, provavelmente suas melhores criações. Essa visão mais amena dos enlaces amorosos a tornou uma predecessora da lírica típica da bossa nova (juntamente com Tito Madi, justo dizer); transparecendo feminilidade mesmo em canções de gênero neutro, Dolores não apenas enriqueceu o cancionário nacional como propiciou mais facilmente que intérpretes masculinos usufruíssem de seu repertório, sem os tabus de gênero que então obstruiriam fortemente a possibilidade de um cantor homem vocalizar letras de eu lírico feminino explícito. A partir de Dolores Duran, os homens da canção brasileira puderam ser mais femininos, sem prejuízo da identificação direta de ouvintes mulheres com suas letras.

Seu primeiro sucesso como compositora, “Por Causa de Você”, já é bastante representativo de suas características autorais, sendo também significativa a história de sua feitura.

Já existia uma letra de Vinicius de Moraes com seu recente parceiro Antonio Carlos Jobim para o samba-canção “Castelos de Amor”, ouvido por Dolores em uma reunião na casa do próprio Tom. Ouviu, elogiou mas, ousadamente, objetou que a melodia pedia outra letra, que ela mesma resolveu fazer. Dias depois, apresentou-a aos dois autores: “Ah, você está vendo só do jeito que eu fiquei/ E que tudo ficou/ Uma tristeza tão grande nas coisas mais simples/ Que você tocou/ A nossa casa, querido, já estava acostumada/ Guardando você/ As flores na janela sorriam, cantavam/ Por causa de você”. Essa história de flores na janela sorrindo e cantando jamais poderia aparecer se fosse letra de um homem. Vinicius se rendeu.

Com a letra de Dolores Duran, para uma melodia nascida de um motivo de sete notas que se repete em várias modulações, “Por Causa de Você” é um extraordinário samba-canção que mostra a ótica da mulher sobre o desencanto

amoroso, versos afetuosos em que o apelo para o retorno é expresso de forma amigável [...] (MELLO, 2017, pp. 336-337).

Tendo conseguido o feito de levar Vinicius de Moraes, notoriamente ciumento de seus parceiros, a abrir mão de uma letra sua já pronta, é de se pensar o quanto Dolores Duran, nesse episódio, influenciou o poeta para os caminhos ternos da bossa nova, que chegaria pouco tempo depois.

Na gravação original, Dolores canta a letra conforme a transcrição de Mello, assumindo o personagem de uma mulher se dirigindo a um homem: “A nossa casa, querido, já estava acostumada [...]”. Há de considerar-se, no entanto, a canção como de gênero neutro, pois dezenas de intérpretes masculinos a entoaram variando o gênero do vocativo, sem prejuízo semântico, métrico ou de sonoridade (“a nossa casa, querida, já estava acostumada [...]”); na verdade, com a letra cantada desse ponto de vista masculino, há a possibilidade ainda mais rica de entender-se “querida” não como um vocativo, mas como uma qualificação do substantivo “casa” (“a nossa casa querida”); desse modo, o clima de ternura (feminino?) que personifica flores a sorrir e cantar se estenderia à constatação do carinho que se tem pelo lar onde vive um casal.

A letra de “Por Causa de Você” vence pela meiguice, sem incorrer no piegas — da mesma forma que uma carta de amor emociona seu destinatário, sem precisar ser literariamente virtuosística.

Ah, você está vendo só
Do jeito que eu fiquei e que tudo ficou
Uma tristeza tão grande
Nas coisas mais simples que você tocou

A nossa casa, querido,
Já estava acostumada guardando você
As flores na janela
Sorriam, cantavam por causa de você
Olhe, meu bem
Nunca mais nos deixe, por favor
Somos a vida e o sonho
Nós somos o amor

Entre, meu bem, por favor,
Não deixe o mundo mau
Lhe levar outra vez

Me abrace simplesmente
Não fale, não lembre
Não chore, meu bem

Um analista insensível (e portanto, incompetente) poderia ser bruto em relação à letra de “Por Causa de Você”, com suas rimas pobres de mesma desinência verbal (“ficou” com “tocou”), repetição de termos em final de versos (“guardando você” e “por causa de você”, “nunca mais nos deixe, por favor” e “entre meu bem, por favor”) e solecismos (“vendo só do jeito que eu fiquei” em vez de “vendo só o jeito que eu fiquei”; “lhe levar”, na versão original de Dolores, em vez de “levá-lo” ou “levá-la”, como o perfeccionista coautor Tom Jobim canta em interpretação ao vivo gravada em 1980). O embevecimento do ouvinte, contudo, ocorre por conta da habilidade nas personificações (além das famosas flores que sorriem e cantam, há as “coisas” que, depois de tocadas pelo ser amado, entristecem-se com sua fuga, e a casa que se acostuma a guardar alguém), a aceitação da puerilidade no discurso amoroso (“nunca mais nos deixe, por favor”, “mundo mau”), a elevação de seres concretos a abstrações (“somos a vida e o sonho, nós somos o amor”), a resolução do conflito por meio da proteção (em relação ao “mundo mau”) e do acolhimento expiador das culpas que não precisam ser lembradas (“me abrace simplesmente, não fale, não lembre, não chore, meu bem”), em vez de algum lance de bravura conquistadora, como seria próprio do discurso típico masculino. Se o eu da letra manifestasse um “nunca mais me deixe, por favor”, estaria em situação patética; com a simples alteração para “nunca mais nos deixe, por favor”, há substancial acréscimo de camadas de significação. Como não há outros membros de família mencionados na letra, há de entender-se que não há filhos queixosos, nem é apenas o eu da canção que pede para não ser deixado, mas sim todas as coisas já tocadas pelo ser amado, a casa querida e acolhedora, as flores na janela: daí a engenhosa troca da primeira pessoa do singular (a letra começa mencionando “do jeito que *eu* fiquei”) para a primeira pessoa do plural. Como o amor está relacionado à paisagem circundante e aos sentidos em confusão sinestésica, todo o universo em torno do eu da canção se abala com a ausência do ser amado; por outro lado, o aspecto tátil (“me abrace simplesmente”) pode curar uma ferida espiritual. Com tudo isso emoldurado pela habitual perícia da música do Tom Jobim (que pode ser melhor compreendida como o desenvolvimento em modulações de uma pequena célula melódica, herança da música de concerto, em vez da divisão em poucas seções análogas, como é mais usual na canção popular), “Por Causa de Você” se faz um dos grandes momentos da canção brasileira.

A relação da paisagem natural com os estados sentimentais se verifica uma constante nos versos de Dolores Duran. Isso pode ser percebido inclusive em “A Noite do Meu Bem”, sua canção mais famosa.

Hoje eu quero a rosa mais linda que houver
E a primeira estrela que vier
Para enfeitar a noite do meu bem

Hoje eu quero paz de criança dormindo
E abandono de flores se abrindo
Para enfeitar a noite do meu bem

Quero a alegria de um barco voltando
Quero ternura de mãos se encontrando
Para enfeitar a noite do meu bem

Ah, eu quero o amor, o amor mais profundo
Eu quero toda beleza do mundo
Para enfeitar a noite do meu bem

Ah, como este bem demorou a chegar
Eu já nem sei se terei no olhar
Toda pureza que eu quero lhe dar

Como bem assinalou Rodrigo Faour (2012, p. 451), “A Noite do Meu Bem”

se tornou a música mais regravada e a mais famosa de sua obra e a que talvez melhor a sintetize. Traz metáforas da natureza, algo de Bossa Nova na maneira coloquial e na delicadeza da letra e ao mesmo tempo uma tristeza típica de samba-canção, além de ser deslavadamente romântica. Nada mais Dolores que *A noite do meu bem*.

Em “Estrada do Sol” e “Se É por Falta de Adeus”, suas outras duas parcerias com Tom Jobim, essa ligação se faz presente de forma ainda mais direta. “Se É por Falta de Adeus”, sendo uma canção anterior (de 1955), tem estrutura lírico-musical mais ortodoxa e próxima dos sambas-canção típicos da época, com seções bem delimitadas (esquema ABAB’) e um clima “de fossa”, mas ainda assim traz peculiaridades da poética de Dolores, como a clareza de intenções em palavras simples, a atenção aos significados profundos revelados pelos sentidos (mais constantemente visão e tato) e a natureza emulando emoções (com a tarde que chora).

Se é por falta de adeus
Vá-se embora desde já
Se é por falta de adeus
Não precisa mais ficar

Seus olhos vivem dizendo
O que você teima em querer esconder
A tarde parece que chora
Com pena de ver
Este sonho morrer

Não precisa iludir
Nem fingir e nem chorar
Não precisa dizer
O que eu não quero escutar

Deixe meus olhos vazios
Vazios de sonhos
E dos olhos seus
Não é preciso ficar

Nem querer enganar
Só por falta de adeus

Em "Estrada do Sol", muito provavelmente de maneira intuitiva, Dolores aproveita escala melódicas *descendentes* para falar de chuva que *cai*; ao apaixonado, não apenas o sol, mas também a chuva (mais comumente associada à tristeza na tradição poética), serve como pretexto para celebração, fazendo o eu da canção preferir até os sonhos em favor da realidade (antecipando o "viver é melhor que sonhar" de Belchior).

É de manhã
Vem o Sol
Mas os pingos da chuva
Que ontem caiu
Ainda estão a brilhar
Ainda estão a dançar
Ao vento alegre
Que me traz esta canção

Quero que você
Me dê a mão
Vamos sair por aí
Sem pensar
No que foi que sonhei
Que chorei, que sofri
Pois a nossa manhã
Já me fez esquecer
Me dê a mão
Vamos sair pra ver o sol

"Tome Continha de Você", a única canção com eu lírico feminino explícito de Dolores Duran a alcançar alguma projeção, dificilmente será considerada um prodígio musical ou poético; seu discurso no qual uma mulher vê outras como concorrentes ameaçadoras, além disso, certamente soa repulsivo para feministas contemporâneas. Ainda assim, o tema interessa por se poder nele notar a adequação de Dolores à estética (então moderna) bossanovista, com seus reiterados diminutivos, pelo seu tratamento quase humorístico para o tema grave do amor incerto e por até constar uma ameaça feminina velada de possível vingança no desfecho da letra.

Tome continha de você, meu bem
Não deixe essas mulheres me roubar você
É perigoso, eu tenho medo
Que elas descubram o amor que você é

Se aparecer uma mulher assim
Com essa banca de mistério assim
Lembre dos conselhos tão certinhos que eu lhe dou
E tome continha de você

Sei que a tentação anda soltinha por ai
 Cuidado bem, é bom se prevenir
 Que vai ser preciso muita fé, muito amor
 Para você resistir

Tome continha, tome, por favor
 Guarde pra mim todinho o seu amor
 Lembre desta vida tão bonita que eu lhe dou
 E tome continha de você meu bem
 Que eu sei tomar conta de mim

“Castigo”, outro de seus maiores sucessos, é comumente citada como uma das canções da era do samba-canção que servem como hino da dor de cotovelo. Apesar da temática, muito usual para a época, de lamento em torno da perda da figura amada, a canção (música e letra de Dolores) tem sutilezas que a fazem soar, para o ouvinte, mais como um pedido enviesado e terno de regresso do que como uma expressão de desespero. Essa impressão se faz presente por razões musicais e líricas: a melodia se apresenta sem notas alongadas e em tessitura não muito ampla (da nota mais grave à nota mais aguda da canção há um intervalo de nona menor), amenizando a passionalidade do tema, para voltarmos ao vocabulário de Tatit; a letra também condiz com o clima próximo à bossa nova, pois o eu da canção, em vez de gritar desesperado, limita-se a “chorar baixinho”.

A gente briga
 Diz tanta coisa que não quer dizer
 Briga pensando que não vai sofrer
 Que não faz mal se tudo terminar

Um belo dia
 A gente entende que ficou sozinho
 Vem a vontade de chorar baixinho
 Vem o desejo triste de voltar

Você se lembra
 Foi isso mesmo que se deu comigo
 Eu tive orgulho e tenho por castigo
 A vida inteira pra me arrepender

Se eu soubesse
 Naquele dia o que sei agora
 Eu não seria esta mulher que chora
 Eu não teria perdido você

Lançada por Nora Ney em 1958 com o verso “eu não seria esta mulher que chora”, a canção foi regravada ainda no mesmo ano por Roberto Luna, com a adaptação “eu não seria este ser que chora”, sem alteração de métrica ou prejuízo significativo de significação ou sonoridade. Essa variação, verificada logo nas duas primeiras versões de “Castigo”, acabaria se tornando um padrão para as mais de 90 gravações subsequentes: mulheres cantam “esta mulher”, enquanto homens cantam “este ser”. Registre-se que Caetano Veloso já afirmou em

entrevista que “eu não seria esta mulher que chora” constitui um verso muito melhor do que sua alternativa⁶. Pelo contexto, referia-se à superior força imagética que um objeto mais específico suscita, com a carga de particularidades de uma *mulher* que chora sendo muito mais rica em relação a um vago *ser* que chora; ainda há, contudo, também a desvantagem, na versão que passou a ser interpretada por cantores homens (“eu não seria este ser que chora”), do hiato, para manter-se a frase musical de onze notas, entre o “a” final de “seria” e o “e” inicial de “este”. Ainda assim, dado o longo histórico de versões consagradas por intérpretes de ambos os sexos, e a sutileza dessa análise das variações do verso em questão, consideramos “Castigo” como canção de gênero neutro.

Autoras como Ana Carolina Arruda de Toledo Murgel e Maria Áurea Santa Cruz (e o próprio biógrafo da compositora, Rodrigo Faour) destacam o fato de, em vários títulos, o eu das canções de Dolores Duran mostrar-se insubmisso e independente em relação ao parceiro.

[...] algumas de suas letras já traziam também uma mulher que não estava mais disposta a esperar pelos caprichos do outro, como em “Fim de caso” (“Tenho pensado, e Deus permita que eu esteja errada / Mas eu estou, ah, eu estou desconfiada / Que o nosso caso está na hora de acabar”) e “Olha o tempo passando” (“Olha o tempo passando / Você me perdendo com medo de amar / Olha, se fico sozinha / Acabo cansando de tanto esperar”) (MURGEL, 2007, p. 2).

Ao contrário do machismo aguerrido de seus contemporâneos, Dolores mostrou, de maneira incomum, a possibilidade dos amores acabarem sem haver necessariamente culpas ou culpados [a autora cita a canção “Fim de Caso”].

[...] Provavelmente, Maysa e Dolores não tiveram a consciência concreta do quanto estavam à frente do seu tempo. Mas deviam se sentir fazendo parte de um contingente minoritário, conceitualmente inovador e modificador das significações usuais sobre o feminino assimiladas pelo conjunto da sociedade.

[...] começa a se esboçar o exemplo de vida transmitido por algumas audaciosas que ousam se libertar dos medos seculares e tornam-se donas de seus próprios destinos (SANTA CRUZ, 1992, pp. 36-37).

Entre outras canções de Dolores que se contrapõem à postura mais comum, para a era do samba-canção, de um protagonista rastejante ante seu amado, estão “O Negócio É Amar” (dos versos “Tem homem que briga pela bem-amada/Tem mulher maluca que atura pancada/Tem quem ama tanto que até enlouquece/Tem quem dê a vida por quem não merece”) e “Ideias Erradas”.

Não faça ideias erradas de mim
Só porque eu quero você tanto assim
Eu gosto de você mas não esqueço
De tudo quanto valho e mereço

⁶ Este pesquisador não localizou a referência, confiando na sua memória.

Não pense que se você me deixar
 A dor será capaz de me matar
 De um verdadeiro amor não se aproveita
 E não se faz senão aquilo que merece
 Depois ele se vai, a gente aceita
 A gente bebe, a gente chora, mas esquece

Por seu grau de distinção e suas qualidades próprias, essas canções de fato merecem destaque; todos esses pesquisadores citados, contudo, parecem louvar esses títulos da obra de Dolores em detrimento de outros em que o eu da canção se mostra mais abatido pelo sofrimento amoroso. Os comentários no mais das vezes adquirem tom de indulgência, ressaltando o fato de que na época estavam na moda canções de fossa, e Dolores era uma pessoa de seu tempo; segue-se então a lembrança (como se fosse necessária) de que, em sua vida cotidiana, a compositora não se mostrava a personagem amargurada de suas canções, sendo antes alegre, brincalhona; por fim, há certo tom de lamento pelo fato de que, na época (e em menor grau, até hoje), a sensibilidade feminina aparecia atrelada à ternura — Santa Cruz chega a acusar Dolores de “pieguismo” na canção “Não Me Culpe”. Essa postura nos parece limitada e problemática, por alguns motivos.

O fato de as canções compostas por Dolores Duran exporem diferentes aspectos do sentimento amoroso serve como evidência da abrangência de suas possibilidades líricas, enriquecendo a sua obra. Nem sempre — tanto homens quanto mulheres — conseguimos nos desvencilhar de um relacionamento sem uma enorme carga de dor, e a compositora soube retratar isso tão bem quanto nas vezes em que conferiu mais autossuficiência ao eu de suas canções. Cobrar uma anacrônica sistemática militante em suas letras seria pedir menos do que já entrega um corpo de trabalho multifacetado e ambivalente, qual a vida. Não se mostra sensato, como já assinalamos aqui, prender-se demasiadamente ao aspecto conteudista: “Por Causa de Você”, sem haver exatamente erro, poderia ser resumida, na voz de uma cantora mulher, como o apelo de personagem feminino para que seu homem volte ao lar, onde verá perdoados seus erros e infidelidade. Essa seria, no entanto, uma forma estúpida de abordar a canção, dando a entender ser reacionário um tema, como aqui já se buscou evidenciar, altamente inovador.

Ainda há de se dizer que expressar ternura não se iguala a demonstrar fraqueza, como bem o sabia Che Guevara. Ainda mais quando, para continuar a aproximação com a famosa frase do líder revolucionário, Dolores notoriamente também sabia endurecer, tanto em suas letras de canção quanto em suas maneiras cotidianas. A ternura e a delicadeza (para usar termos simples) expressas em suas composições, constantemente por meio da valorização da paisagem

e da atenção às implicações afetivas dos apelos sensoriais, contrapõe-se à lógica bélica e de valorização patriarcal de heroísmo estendidas à lírica amorosa, uma constante nas canções brasileiras da primeira metade do século 20. Evitando o "conquistar ou morrer" aplicável tanto às Cruzadas quanto ao modelo de canção romântica por muito predominante em nosso cancionário, Dolores preferia, pensando em personagens alegres, fazê-los dizer "me dê a mão, vamos sair pra ver o sol"; quando precisava de personagens acentuadamente melancólicos, criava versos como "Como este bem demorou a chegar/Eu já nem sei se terei no olhar/Toda a pureza que quero lhe dar". Não há por que considerar esse tipo de ternura vexatória ou comprometedora.

E ainda se fosse, não há como esquecer o fato determinante de que suas canções foram em larga maioria escritas em gênero neutro, sendo interpretadas com repercussão artística e comercial tanto por homens quanto mulheres. Como a identificação do público se dá primeiramente com o intérprete de uma canção, sendo uma diminuta fração dos ouvintes interessada em se informar sobre questões autorais, os versos ternos de Dolores não se inculcaram socialmente como expressão típica ou necessariamente feminina. Essa evidente distinção entre a figura do autor e a figura com quem majoritariamente se identifica a letra de uma canção se mostra recorrente para criticar aspectos machistas da sociedade perceptíveis nas composições de eu lírico feminino compostas por homens, ou mesmo de gênero neutro compostas por homens e interpretadas por mulheres.

Muitas das "cantoras de rádio" e algumas da atualidade — sem qualquer consciência crítica — emprestaram seus talentos vocais à difusão de canções totalmente depreciativas da imagem feminina, reiterando preconceitos morais, religiosos e culturais da sociedade contra a mulher (SANTA CRUZ, 1992, p. 16).

Na década de 50, concretizou-se fortemente a soberania dos homens na ação de descrever a mulher. Concebendo-a, modelando-a e identificando ao seu gosto e vontade, nessa ocasião eles começaram a recorrer mais amiúde a um artifício de linguagem, que aqui chamaremos de *transformismo musical*: o homem fala como se fosse mulher, dando a impressão de ser, esse discurso impostor, realmente o posicionamento feminino natural da época. Na verdade tudo não passava de um condicionamento mental, inconsciente, de muitas mulheres, em função da própria socialização recebida (SANTA CRUZ, 1992, p. 30).

O raciocínio pode ser estendido para perceber que, quando um homem dá voz a uma canção, ainda que seus versos tenham sido escritos por uma mulher, a mensagem da letra será identificada com ele. Wilson Simonal, ao cantar "Não me culpe/Se eu ficar meio sem graça/Toda vez que você passar por mim/Não me culpe se meus olhos a seguirem/Mesmo

quando você nem olhar pra mim/É que tenho muito amor, muita saudade/E essas coisas custam muito a passar", faz o pieguismo da canção, se há (este pesquisador não considera que haja), ser atrelado a sua figura pública de malandro viril, pouco importando para o grosso da audiência se não é ele o responsável pela criação das palavras ouvidas. O mesmo acontece quando a voz de Lúcio Alves se mostra, em "Quem Sou Eu" (parceria de Dolores Duran com Ribamar, lançada em 1958), como a de um homem disposto a perdoar traições.

Se mil vezes você me deixar
 E voltar
 Eu aceito
 Quem sou eu pra dizer o que é
 E o que não é direito
 Meu amor é sincero
 É amor e será sempre assim
 Quem sou eu pra querer que você
 Goste apenas de mim
 Se mil vezes você me trair
 Perdoarei
 E palavras amargas e tristes
 Jamais lhe direi
 Sou assim, ai de mim
 Sou assim e não posso mudar
 Meu amor é mais forte que eu
 Quem sou eu pra mudar?

Ou ainda quando Nelson Gonçalves (entre tantos outros) interpreta, em "Ternura Antiga", "Sim, eu não te amo porque quero/Ah, se eu pudesse esqueceria/Vivo, e vivo só porque te espero/Ai, esta amargura, esta agonia" — vê-se aí uma inversão da milenar perspectiva penelopeana: em vez de uma mulher, ouvimos agora um homem manifestando poder esperar sua parceira o tempo que necessário for.

Pode-se destacar também quando Agostinho dos Santos, em "Leva-me Contigo", canta como alguém que se anula ante a mulher amada.

[...]
 Leva-me contigo
 Perde a minha vida quando te perderes
 Deixa que eu te dê meus olhos
 Para que tu chores sempre que sofreres

Segue o teu sonho impossível
 Não tentes fugir
 O que eu quero é ficar a teu lado
 E te amar sempre, sempre
 Sem nada pedir.

Ternura e delicadeza — e mesmo fragilidade e submissão — são características historicamente mais vinculadas a mulheres do que a homens. Evidentemente, a feminilidade não pode ser definida por isso, embora, de fato, haja momentos em que mulheres se mostram

ternas, delicadas, frágeis ou submissas, por distintas razões. Homens, por sua vez, não são imunes de assim se sentirem e de assim agirem, embora a exposição dessas facetas lhes possa ser menos corriqueira. Pela qualidade de suas composições, além da consagração de seu legado artístico, Dolores Duran conseguiu que as palavras de uma mulher brasileira — como nunca antes, e de maneira ainda não igualada — pudessem ser vinculadas à expressão de sentimentos masculinos, por meio da voz de cantores os mais consagrados de seu tempo. Essa conquista incluiu deixá-los confortáveis para expressar, novamente de maneira inédita no país, os tais sentimentos de ternura, delicadeza, fragilidade e dependência, com óbvia repercussão cultural pela novidade de se ver figuras públicas másculas se permitindo demonstrar esses estados emocionais. Se com Dolores Duran os homens puderam ser mais "femininos", com quantas aspas forem necessárias, esse é mais um de seus méritos.

2.4 Anos da bossa nova (1958-1963)

Consideramos como “anos da bossa nova” o período que vai de 1958, com o lançamento do compacto de João Gilberto com “Chega de Saudade” (canção de Tom Jobim e Vinicius de Moraes), até 1963, o último ano antes do golpe militar no Brasil, ano no qual também houve a interrupção da parceria entre Tom e Vinicius, e a gravação, em Nova York, do álbum *Getz/Gilberto* — o período abrange, portanto, a criação e a solidificação internacional da bossa nova.

A posição da bossa nova como um marco de modernização da canção brasileira se apresenta solidificada o suficiente para se notarem comuns, nos textos de repercussão na área, divisões de toda a produção do país em "antes" e "depois" de sua aparição — como acontece aliás em *A Canção no Tempo*, sendo "Chega de Saudade" o marco de corte para a divisão da obra em dois volumes. Nessa circunstância, parece justo haver um subcapítulo nesta tese dedicado aos anos heroicos da bossa nova. Ainda assim, deve-se lembrar que a assimilação (ou capitulação?) de compositores, intérpretes e ouvintes a muitos dos paradigmas criados pelo gênero não se deu de forma imediata, havendo muitos sucessos da canção brasileira entre os anos de 1958 e 1963 sem qualquer relação com as características relacionadas ao estilo bossanovista.

SEVERIANO e MELLO (2015b, pp. 17-19) citam como artistas ligados à bossa nova Antônio Carlos Jobim, Vinicius de Moraes e João Gilberto, os integrantes do primeiro escalão, e outros nomes de destaque como Carlos Lyra, Roberto Menescal, Newton Mendonça, Ronaldo Bôscoli, Sylvia Telles, Nara Leão, João Donato, Baden Powell e Eumir Deodato; “vindos do

período anterior, como os líderes do movimento”, também podem ser considerados bossanovistas Johnny Alf, Agostinho dos Santos, Lúcio Alves, Dick Farney e o conjunto vocal Os Cariocas. Paralelamente à bossa nova, foi de muito sucesso comercial o estilo “sambalanço”, “um meio termo entre a bossa e o samba tradicional”, do qual os artistas de maior destaque foram Miltoninho, Dóris Monteiro, Luís Bandeira, Luís Antônio, Luís Reis e Jadir de Castro; ainda de maneira concomitante à bossa nova, manifestou grande força nessa época a “canção sentimental popularesca, depreciativamente chamada de brega-romântico”, estilo cujos nomes mais notórios a ele relacionados foram Nelson Gonçalves, Ângela Maria, Cauby Peixoto (vindos de épocas anteriores), o sertanejo Teixeira, Anísio Silva, Altemar Dutra, Orlando Dias e “muitos outros”. Os autores ainda destacam, “competindo com as novidades do período”, outros artistas de mais longa carreira, que nos anos da bossa nova “reafirmavam sua competência e prestígio popular”, citando como exemplos Adoniran Barbosa, Dalva de Oliveira, Dorival Caymmi, Elizeth Cardoso, Jamelão e Roberto Silva.

Como já se escreveu aqui, se formos considerar o total das canções citadas nos dois volumes de *A Canção no Tempo*, atinge-se, nos "anos da bossa nova", o nível mais baixo tanto de canções de eu lírico feminino (1,57%) quanto de eu lírico masculino (28,79%) de todo o espaço temporal abordado na tese. São apenas três canções de eu lírico feminino, no período, assinaladas no livro: “Tome Continha de Você” (1960, de Dolores Duran e Edson Borges), “Solidão” (1961, de Adelino Moreira) e “Garota Solitária” (1962, também de Adelino Moreira); também há, nos anos da bossa nova, um dueto entre homem e mulher citado em *A Canção no Tempo*: “Maria Chiquinha” (1961, de Guilherme Figueiredo e Geysa Bôscoli; vale anotar, por não óbvio para quem desconhece seu trabalho, que “Geysa” neste caso era o nome de um homem, sobrinho de Chiquinha Gonzaga e tio de Ronaldo Bôscoli).

Com exceção da já comentada “Tome Continha de Você” as outras canções citadas podem ser vistas como em posição de antítese em relação aos padrões composicionais e interpretativos da bossa nova, e expõem a protagonista feminina numa posição de desamparo exacerbado facilmente associável, já à época de lançamento, ao mau gosto, ou à comicidade involuntária.

No samba-canção “Solidão”, há os seguintes versos, dispostos em notas alongadas pela intérprete Núbia Lafayette:

Não, não quero mais o seu amor
Chega de amar, chega de dor
E de esperar em vão

[...]
Veja meus Deus

A triste sorte minha
 Na solidão do quarto
 Eu beijo o seu retrato
 E vou dormir sozinha

Em “Garota Solitária” há uma combinação bizarra do ritmo dançante do chá-chá-chá, Ângela Maria em tom altamente dramático (com mais notas alongados e forte vibrato) e um reapropriação do desfecho de “Quem Há de Dizer” (de Lupicínio Rodrigues e Alcides Gonçalves, 1948). Parece difícil acreditar, dentro da sensibilidade contemporânea, e considerando que João Gilberto já havia lançado seus três LPs definidores da bossa nova, que a canção não tenha sido realizada com fins paródicos.

Esta noite eu chorei tanto
 Sozinha sem um bem
 Por amor todo mundo chora
 Um amor todo mundo tem
 Eu, porém, vivo sozinha
 Muito triste sem ninguém

Será que eu sou feia?
 [Coro responde] Não é, não senhor
 Então eu sou linda?
 [Coro responde] Você é um amor.

Respondam, então, por que razão
 Eu vivo só, sem ter um bem.
 [Coro responde] Você tem o destino da lua
 Que a todos encanta
 E não é de ninguém

Ai, eu tenho o destino da lua,
 A todos encanto,
 E não sou de ninguém.

O dueto entre homem e mulher “Maria Chiquinha” já traz francamente explícita a marca da comicidade. Soa atualmente chocante, no entanto, ainda que em tratamento humorístico, as ameaças do protagonista masculino ao flagrar uma traição conjugal por parte de Maria Chiquinha, com quem se relaciona, incluindo decapitação e necrofilia (!).

[...]
 — Então eu vô te cortá a cabeça,
 Maria Chiquinha
 Então eu vô te cortá a cabeça...
 — Que é que ocê vai fazê do resto
 Genaro, meu bem ?
 Que é que ocê vai fazê do resto....

— O resto?
 Pode deixá que eu aproveito!

A canção teve inusitado resgate na década de 1990, quando gravada por Sandy & Júnior, então uma dupla infantil (!). Já em 2019, depois de muitos anos ausente do repertório dos irmãos cantores, Sandy & Júnior retomaram o tema, substituindo o final necrófilo por um discurso em que Júnior (e não Sandy, vale notar) declara que “isso” não é “mais” aceitável, incluindo a frase “Deixem a Maria Chiquinha fazer o que quiser no mato”.

Seria leviano, porém, julgar os anos da bossa nova, no que diz respeito a questões de gênero, por esses poucos exemplos de canções e pela interpretação superficial de dados estatísticos exibindo o menor percentual de canções de eu lírico feminino entre todos os períodos dispostos neste trabalho.

O papel da bossa nova de redefinição para a cultura artística brasileira também teve consequências no que diz respeito às possibilidades para o eu feminino — não em canções de eu lírico feminino inequívoco e de difícil transposição para outro sexo, já que, como vimos, não há clássicos da bossa nova com essas características; faz-se essencial notar, no entanto, características de um repertório de gênero neutro (ou até mais relacionável com um eu masculino), dentro do estilo, que se tornou corrente para intérpretes mulheres, passando nesse caso a se identificar em primeira instância, do ponto de vista do ouvinte, como uma amostra de expressão feminina.

Discorrer com alguma pretensão de justeza sobre o grau de importância da bossa nova exigiria um tratado à parte, e já há muita bibliografia de qualidade com esse intuito. Cabe atentar, ainda assim, para o fato de que, mesmo em textos sobre música popular não focados especificamente nesse estilo, torna-se quase inevitável lembrar do caráter revolucionário da bossa nova, na medida em que se alterou inclusive o peso da canção brasileira, como um todo, no papel de formação dos cidadãos do país. Como exemplo nesse sentido, apresentamos excertos de textos de Santuza Cambraia Naves e Luís Augusto Fischer.

[...] a música popular tornou-se, sobretudo a partir da bossa nova, o veículo por excelência do debate intelectual, operando duplamente com o texto e com o contexto, com os planos interno e externo. Internamente, à maneira do artista moderno, o compositor passou a atuar como crítico no próprio processo de composição; externamente, a crítica se dirigiu às questões culturais e políticas do país, fazendo com que os compositores articulassem arte e vida. [...] ao estender a atitude crítica para além dos aspectos formais da canção, o compositor popular tornou-se um pensador da cultura.

[...] Ao desempenhar uma série de papéis antes reservados a veículos de “alta cultura”, a canção passou a propiciar uma espécie de “educação sentimental” aos jovens de sua geração (NAVES, 2010, pp. 20-21).

A canção brasileira é a ponta mais dinâmica da cultura brasileira há uns 50 anos, pelo menos desde a Bossa Nova (aparecida em 1958). [...] no último meio século ela está na frente de qualquer outra arte considerada isoladamente, como

força propulsora da cultura brasileira, como elemento letrado capaz de fazer sentido para o público com enorme apelo e de chamar a atenção de quem não fala o português [...]. Conhecendo a história da canção se conhece um dos vetores da melhor produção cultural brasileira, ainda mais que a canção, por sua natureza, se enlaça na história do teatro, do cinema e, em sentido mais difuso, na história das letras do país. [...]

A canção é o veículo, há 50 anos pelo menos, da iniciação estética do brasileiro em geral — a canção, e não a literatura ou outra modalidade artística educada em modelo europeu (FISCHER, 2016, pp. 19-20).

Esse destaque da bossa nova não a exime, evidente, de críticas contundentes. Essa oposição se dá tanto com argumentos mais pedestres — "bossa nova é chato", "João Gilberto não tem voz", "não gosto de música sobre pato" — quanto por meio de uma linha mais articulada (embora de fundamentação longe de irrepreensível), que aponta o gênero principalmente como: a) alienante, por sobrevalorizar a beleza da vida, das mulheres e da paisagem (sobretudo do Rio de Janeiro), não mencionando mazelas sociais; b) diluidor da identidade cultural brasileira, ao apropriar-se de muitos elementos do jazz. Esse padrão de críticas, nas duas vertentes, verificou-se logo no despontar do gênero, e com ligeiras adaptações se sustenta até hoje.

A Bossa Nova foi a linha divisória de um debate entre aqueles que a viam como um “entreguismo” musical e cultural (Lúcio Rangel, José Ramos Tinhorão) e reafirmavam um “neofolclorismo” que preservasse a música dos “negros e pobres”, e um outro tipo de nacionalismo, geralmente defendido pelos mais jovens, que propunham a fusão de elementos da tradição com elementos da modernidade (Nelson Lins e Barros, Sérgio Ricardo e Carlos Lyra, entre outros) (NAPOLITANO, 2006, p.137).

Por vezes, embora mais raramente, verificam-se críticas à representação feminina na típica lírica bossanovista. Nesse caso, dado o escopo desta tese, deve-se analisá-las mais detidamente. Tomemos como exemplo o seguinte excerto do trabalho de Maria Áurea Santa Cruz:

[...] No entanto, se os meninos da bossa nova foram moderninhos, alterando a batidinha do sambinha, em compensação, a poeticazinha, referente à mulherzinha, eles retiraram dos baús dos vovozinhos.

Reafirmaram a máxima filosófica da Idade Média, relacionando a existência da mulher à essência natural das flores. No que diz respeito à feminilidade, continuaram a bater na mesma tecla de sempre [autora menciona a canção "Coisa Mais Linda", de Carlos Lyra e Vinicius de Moraes].

Às vezes falavam do modo independente de agir de algumas moças de sua geração. Mas, ao se expressar, não conseguiam esconder uma boa dose de machismo ressentido, irreverente e repleto de fornicação canibalista. Como se elas fossem, em vez de pessoas, apenas um jantar saboroso para saciar a fome de sexo dos rapazes da época. Era o início da visualização gastronômica da

mulher como um ser comível [autora menciona a canção "Lobo Bobo", de Carlos Lyra e Ronaldo Bôscoli].

Pelo visto a bossa nova inovou somente no ritmo. O discurso sobre a mulher era terrivelmente antiquado e, algumas vezes, execrável (SANTA CRUZ, 1992, pp. 60-61).

O primeiro parágrafo destacado merece cumprimento pelas virtudes cômicas, mas depois o texto se desenvolve com enviesamento tal (descambando no puritanismo ao mencionar "fornicação canibalista") que não se pode fugir de comentários em resposta.

De fato, a inovação rítmica constitui o fator mais chamativo da bossa nova: o movimento tem sua marca inaugural e definidora na batida de violão inventada por João Gilberto. Sem essa batida de violão (que poderá, no máximo, passar por transposição para piano), uma canção jamais será considerada como uma "bossa nova" de fato, podendo receber comentários, quando muito, no estilo "temática que lembra as letras da bossa nova" ou "encadeamento de acordes similar aos da bossa nova". Executada com a batida de João, no entanto, uma canção será (ou se transformará em) inevitavelmente uma "bossa nova", mesmo com uma temática lírica muito distante do padrão do movimento, ou com emprego de muito menos riqueza harmônica do que a média dos compositores mais relacionados a ele. A famosa batida de violão não apenas foi inventada por João Gilberto como foi usada em quase toda a sua carreira fonográfica. Segundo o levantamento de Walter Garcia (1999, pp.167-168), no qual as características dessa levada de violão aparecem também descritas em minúcias, há a presença da batida da nossa nova em 137 de 159 faixas gravadas pelo músico de Juazeiro.

Deve-se lembrar ainda que, enquanto tudo o que João Gilberto acrescenta a seu repertório se transforma em bossa nova, algumas das composições de Tom e Vinicius, mesmo entre os anos heroicos do movimento, estavam muito distantes do padrão associado ao estilo; entre várias outras passíveis de citação, há "Derradeira Primavera" ("Vem e chora comigo/O tempo que o amor não nos deu/Toda a infinita espera/O que não foi só teu e meu/Nesta derradeira primavera"), "Canção do Amor Demais" ("Quero morrer porque me deste a vida [...]/Tudo me diz que amar será meu fim/Que desespero traz o amor/Eu nem sabia o que era o amor/Agora sei porque não sou feliz") e "Serenata do Adeus", esta só de Vinicius ("Crava as garras no meu peito em dor/E esvai em sangue todo o amor/Toda a desilusão"), tão distantes da estética bossanovista quanto possível.

Reduzir, contudo, todo o movimento da bossa nova a um padrão rítmico, ancorado na variação do samba trazida pela batida de violão de João Gilberto, mostra-se simplista em magnitude suficiente para não poder se desassociar do erro. Além do aspecto rítmico, a bossa

nova apresentou outras marcas musicais (melódicas, harmônicas, interpretativas, de arranjo), líricas e comportamentais — quase todas elas inovadoras, ao contrário do que diz Santa Cruz. Em resumo ilustrativo, que não contempla todas essas marcas (nem desenvolve rigorosamente as citadas, mas ainda assim têm menção válida), podemos dispor alguns pontos, a maior parte deles correlato à tendência a pôr de lado tudo o que pudesse ser identificado como exagero:

- As melodias bossanovistas tendem a tessitura pouco ampla, sem grandes saltos intervalares e sem uma sistemática de notas alongadas;
- O canto típico da bossa nova se apresenta em baixa intensidade, com as variações de dinâmica evitando fortes e fortíssimos, e com presença de poucos ornamentos, havendo particularmente apenas vibratos discretíssimos ou nenhum vibrato;
- A dicção da bossa nova valoriza a forma coloquial de pronúncia das palavras (principalmente conforme ditas no Rio de Janeiro). No ponto mais chamativo, deixam-se de lado os "r" alveolares vibrantes operísticos (ou, em descrição mais rasteira, o "r" de quando o narrador esportivo gritava "Rrrrrrrrronaldinho") para a entrada dos "r" guturais cariocas no canto brasileiro, procedimento que até então não era comum mesmo para cantores nascidos no Rio de Janeiro, e posteriormente o passa a ser para todos os intérpretes, naturais de localizações do país as mais várias — curiosamente, lembremos que o próprio João Gilberto era baiano. Passados alguns anos, essa seria provavelmente a "vitória" da bossa nova mais amplamente disseminada, com qualquer intérprete que recorra aos "r" vibrantes soando anacrônico, desde Elizeth Cardoso (que nunca capitulou), até os cantores do grupo Os Mutantes: a comparação dos primeiros registros vocais de Arnaldo Baptista, Sérgio Dias e Rita Lee com os posteriores mostra que, ao menos no que tange ao canto, a adequação às tendências os levou a amenizar o paulistanismo na pronúncia;
- Os arranjos orquestrais bossanovistas têm tipicamente instrumentação reduzida, redução de ênfase nos metais e eliminação de elementos que distraiam a atenção da melodia vocal e da letra da canção, com "discrição" como palavra-chave. Os instrumentos de percussão, quando há, também se mostram de maneira muito suave, com a base rítmica já estando presente na batida de violão;

- A palavra “sofisticação” aparece constantemente usada para qualificar a harmonia na bossa nova. Essa sofisticação se dá na forma de acordes com muitas tensões e inversões constantes, e um encadeamento entre esses acordes distante das soluções mais óbvias, incluindo ligações por cromatismo, empréstimo modal, tonicizações e modulações. A influência para esse desenvolvimento harmônico, praticado por Jobim e daí feito modelar, vem principalmente com o estudo do impressionismo musical francês e da "grande canção americana — de Gershwin, Porter, Berlin —, bem mais do que com o jazz", como se costuma fazer relação, de maneira equívoca (SEVERIANO, 2013, p. 342);

- As letras de canção da bossa nova, quando não são tipicamente otimistas, tendem a tratar de dores de amor de maneira amena, sem apelar para situações de morte iminente ou necessidade de medidas de bravura heroica. Ganham força coloquialismos e os diminutivos tão caros a Vinicius de Moraes (figura que, importante lembrar, nunca deixou de produzir letras de canção e poemas absolutamente opostos aos dogmas da bossa nova da qual foi um dos criadores), deixando-se de lado inversões rebuscadas e escolhas vocabulares pernósticas;

- A paisagem natural e humana é constantemente invocada nas letras de bossa nova, relacionando-se com sentimentos de indivíduos, sobretudo em sensações agradáveis;

- O clima geral inspirado pela bossa nova é essencialmente otimista e solar, com uma grande fé no contemporâneo e na possibilidade de correção de erros passados. Antes de ser associada a um gênero da canção popular, "bossa nova" era justamente uma gíria para designar alguma novidade de características muito destoantes do padrão conservador: poderia falar-se num "vestido bossa nova", um "corte de cabelo bossa nova", um "conjunto bossa nova" (dessa construção veio o batismo para o movimento musical) etc. Essa crença na força da criação presente começava com a própria produção de canções, claro, acentuada pela presença então muito inusitada de Vinicius de Moraes entre os líderes do movimento: tratava-se de um literato consagrado, um diplomata, figura com trânsito (e frequente amizade) com os mais renomados intelectuais do país e outras figuras de proa, a começar pelo então presidente da República,

Juscelino Kubitschek. Se uma figura dessa estirpe estava se prestando à atividade boêmia de fazer canções, essa prática poderia ser séria e prestigiosa. O posterior sucesso internacional da bossa nova, precedido pelas realizações da política obreira de JK ("50 anos em 5") e, por que não considerar?, pela vitória na Copa do Mundo de 1958, coroou os anos heroicos do movimento como um período de elevação da autoestima média do brasileiro.

Parece muito óbvio que, definitivamente, a poética da bossa nova não foi retirada do baú dos vovozinhos, sendo altamente contrastante com o padrão lírico então vigente em nosso cancionário. Essa visão distorcida só pode se fazer presente quando há desnecessária ênfase no conteudismo, omitindo-se questões pertinentes à forma — para exemplos notáveis nesse sentido, podem ser conferidos os ensaios de Augusto de Campos presentes em *O Balanço da Bossa e outras bossas*, no qual detidamente se analisam as nuances metalinguísticas de "Desafinado" e "Samba de Uma Nota Só". Mesmo tomando como generalização motivada por arroubo retórico a crítica tão ampla de Santa Cruz quanto à poética da bossa nova, e atendo-se ao assunto que a interessa particularmente (a representação feminina nas canções do período), muitas ressalvas não de ser feitas. Insistir em cobranças de uma agenda feminista muito contemporânea para desqualificar antigas letras da bossa nova parece injusto ante um quadro maior de conquistas que, passados tantos anos, tendem a ser esquecidas por já há muito assimiladas, mas na época constituíram grandes feitos, e hoje mostram permanência.

A típica musa feminina da bossa nova se apresenta como mulher concreta (a garota de Ipanema, a carioca com seu certo jeitinho de andar), não como uma abstração idealizada, e há a ela costumeiras referências em tom de louvor, caducando as vilanizações. Foi apenas a partir da bossa nova e sua proposta de delicadeza, vale lembrar, que se tornou inadmissível, numa letra de canção brasileira, justificar violência física dirigida a mulheres. Para uma mulher, ser louvada — e não agredida — certamente passa longe do suficiente quando se pensa em equidade de direitos entre os sexos, mas essa quebra estética a partir da bossa nova não pode ser omitida como se nunca tivesse havido evolução no âmbito da representação feminina em toda a história da canção brasileira. Em algumas das letras de Vinicius de Moraes, sem dúvida se poderão encontrar trechos facilmente classificáveis, hoje, como machistas; Santa Cruz, curiosamente, escolhe para criticar (chegando próximo da ridicularização), no entanto, um dos exemplares mais felizes da criatividade imagética do letrista Vinicius — o qual, admitamos, nem sempre se dava ao trabalho de burilar nos versos para canções o virtuosismo pelo qual se tornou conhecido na poesia voltada a livros. A letra de "Coisa Mais Linda", de sua parceria com

Carlos Lyra, passa longe de ser simplesmente reciclagem da antiquíssima imagem equiparando mulheres a flores. Pelo contrário: o que se diz, num intrigante jogo paradoxal, é que dada mulher, embora seja a mais perfeita materialização do amor e da natureza, ao amor e à natureza lhes é superior, a ponto de anulá-los.

[...]
 Quem dera
 A primavera da flor
 Tivesse todo esse aroma
 De beleza que é o amor
 Perfumando a natureza
 Numa forma de mulher

Porque tão linda assim não existe
 A flor
 Nem mesmo a cor não existe
 E o amor
 Nem mesmo o amor existe

Versos com esse grau de requinte se enquadram num nível discursivo um pouco diferente da repisada metáfora “você é uma flor” (e isso porque, com todas as já vistas limitações que o procedimento implica, limitamo-nos a comentar a letra da canção, desvinculada de seus outros ricos aspectos); ainda assim, cegando-se para a forma e se atendo exclusivamente ao conteúdo, consegue-se dizer que “Coisa Mais Linda” se trata de mais um dos inúmeros exemplares de canção a falar de amor e flores, sem haver propriamente mentira na afirmação — apenas omissão leviana quando se trata de julgar uma obra artística.

A mesma supervalorização de (algum aspecto isolado do) conteúdo permite a relação involuntariamente cômica de “fornicação canibalista” com uma canção tão terna, até ingênua, quanto “Lobo Bobo”. O tema não está à altura de “Coisa Mais Linda” para merecer defesa tão enfática, mas não é possível, com mínima justeza, julgá-lo desvinculado de seu contexto de delicadeza, humor e evocação do pueril, em âmbito musical e lírico. Como se não bastasse, os versos finais de Ronaldo Bôscoli estão mais relacionados à castidade do que à tal “fornicação canibalista”, mostrando o personagem feminino em posição de ascendência, ao passo que pintam o personagem masculino como... bobo. Não se mostra adequado comparar a lírica de “Lobo Bobo” a um simples “quero comer você” — ainda que este pesquisador não seja moralista o suficiente para considerar que “quero comer você” devesse ser interdita como possibilidade de verso para uma canção.

Era uma vez um Lobo Mau
 Que resolveu jantar alguém
 Estava sem vintém, mas arriscou
 E logo se estrepou

Um chapeuzinho de maiô

Ouviu buzina e não parou
 Mas Lobo Mau insiste
 E faz cara de triste

Mas chapeuzinho ouviu
 Os conselhos da vovó
 Dizer que não pra lobo
 Que com lobo não sai só

Lobo canta, pede
 Promete tudo, até amor
 E diz que fraco de lobo
 É ver um chapeuzinho de maiô

Mas chapeuzinho percebeu
 Que o Lobo Mau se derreteu
 Pra ver você que lobo
 Também faz papel de bobo

Só posso lhe dizer
 Chapeuzinho agora traz
 O Lobo na coleira
 Que não janta nunca mais

Retornando especificamente à expressão feminina em primeira pessoa no cancioneiro dos anos da bossa nova, há de lembrar-se o fato de que, se o período traz o índice mais baixo, entre os arrolados nesta tese, de canções de eu lírico feminino, o mesmo acontece quanto às canções de eu lírico masculino. Nesse contexto, a prevalência forte de canções de gênero neutro gera certo clima lírico assexuado (ou seria, pelo contrário, pansexual?) no qual é dado às intérpretes mulheres brasileiras escolherem seu repertório basicamente entre o mesmo universo tangível aos intérpretes homens. Em termos simples: ainda não era a hora para um momento de destaque da sensibilidade tipicamente feminina, mas se nota nos anos da bossa nova mais equidade entre as possibilidades de expressão para os dois sexos. Passadas seis décadas dos anos heroicos da bossa nova, o olhar com o privilégio do retrospecto sempre poderá problematizar certos aspectos do tratamento da figura feminina nas mais famosas canções relacionadas ao movimento, com mais ou menos justeza; parece-nos seguro afirmar, contudo, que nesses poucos anos de 1958 a 1963, dada uma conjunção de fatores, houve acentuada redução do clima machista na canção brasileira, um dado significativo o suficiente para ser assinalado.

Algumas canções dos anos da bossa nova, ainda que escritas sob a perspectiva de uma primeira pessoa claramente masculina — como as já citadas “Garota de Ipanema”, “Ela É Carioca” (ambas da parceria entre Tom e Vinicius) e “Coisa Mais Linda” —, tornaram-se *standards* inclusive considerando o repertório de intérpretes femininas; não há nisso razão para espanto, pois mais do que exprimirem excitação romântica/sexual em relação a determinada

figura de mulher, são cantos de louvor à vida no Rio de Janeiro, ao gozo do momento, à paisagem, aos sentidos propiciando a fruição do belo: o mar e uma garota em balanço síncrono, as noites do Rio ao luar, o amor perfumando a natureza numa forma de mulher.

3. A CANÇÃO DE EU LÍRICO FEMININO NO BRASIL, DE 1964 ATÉ 1985

3.1 Era dos Festivais (1964-1968)

Certa arbitrariedade se faz necessária para a definição dos recortes temporais desta tese. No que diz respeito à assim chamada Era dos Festivais na canção brasileira, SEVERIANO e MELLO (2015b) optam por considerar seu limite posterior como 1972, o ano em que efetivamente se interrompeu no Brasil a produção de festivais televisivos exibindo concursos de canções inéditas; os próprios autores, porém, afirmam que entre 1969 e 1972 já se fazia nítida a decadência nos festivais, pela ausência dos principais compositores revelados nos eventos precedentes e pelo fato de as condições de manifestação artística no Brasil terem se alterado radicalmente depois do AI-5 (baixado em 13 de dezembro de 1968); assim, na visão deste pesquisador, faz-se adequada nesta tese, a partir de 1969, a abertura de nova seção temporal para mais contextualizadas análises.

Quanto ao limite anterior para a definição do período, apresenta-se como ponto pacífico o fato de que o primeiro festival realmente marcante para a canção brasileira foi o 1º Festival da Música Popular Brasileira da TV Excelsior, já em abril de 1965, marcado pela vitória de “Arrastão”, composição de Edu Lobo e Vinicius de Moraes interpretada por Elis Regina. No entanto, a principal marca dessa era foi a formatação do núcleo artístico que passou a se identificar com a sigla MPB (até então não usada); esse núcleo, posto em evidência pelos festivais, já havia recebido marcante direcionamento desde o ano anterior.

O golpe militar de 1964 colocou brutalmente um fim no clima de otimismo relacionado à bossa nova, tornando problemática a manutenção de uma estética lírica que passava ao largo de problemas sociais. É certo que já haviam sido lançadas, antes da queda de João Goulart, algumas canções, compostas por nomes de proa do movimento, nas quais se pode notar certa postura engajada (por exemplo, “Marcha da Quarta-Feira de Cinzas”, de Carlos Lyra e Vinicius de Moraes, e “O Morro Não Tem Vez”, de Tom Jobim e Vinicius de Moraes, ambas de 1963); também continuariam a ser lançadas, depois do golpe militar, canções que com o tempo ganhariam o posto de clássicos da bossa nova, havendo aí tanto títulos de autoria dos “fundadores” do estilo quanto outros compostos por membros identificados com uma segunda geração: por exemplo, “Telefone” (1964, de Roberto Menescal e Ronaldo Bôscoli), “Minha Namorada” (1965, de Carlos Lyra e Vinicius de Moraes), “Samba de Verão” (1965, de Marcos Valle e Paulo Sérgio Valle), “Wave” (1968, de Tom Jobim). A data do término dos anos heroicos da bossa nova não se faz tão óbvia, com autores como Ruy Castro (1990) dizendo que eles se estendem até 1966; a este pesquisador parece, no entanto, que o golpe de 1964, aliado ao

lançamento dos dois primeiros álbuns de Nara Leão, servem como marco adequado para o início da Era dos Festivais.

O sucesso dos festivais televisivos fez crescer a demanda por composições talhadas com características que supostamente aumentariam a possibilidade de vitória nos certames: temática grandiosa, tessitura mais ampla do que o padrão da bossa nova, arranjos valorizando um clímax no desfecho, com alterações de andamento e instrumentação mais vistosa — “Arrastão” surge justamente como um bom modelo. A Era dos Festivais não pode ser entendida, no entanto, apenas pelo legado de canções “festivalescas”, uma moda passageira, enquanto a geração da MPB, forjada nos festivais, até hoje se apresenta como referência máxima de qualidade no cancionário do país: para um artista novato, por exemplo, obter alguma forma de chancela de Caetano Veloso ou Chico Buarque resulta na propaganda mais prestigiosa possível.

Por que os primeiros álbuns de Nara Leão foram um marco antecipador da noção de MPB colocada em evidência logo depois, com os festivais? Embora tivesse sido figura presente na cena que deu início à bossa nova — o apartamento paterno foi famosa sede de reuniões musicais, com presença da turma ligada a seu então namorado Ronaldo Bôscoli —, Nara Leão só fez sua estreia discográfica em 1964, com um par de álbuns lançados no mesmo ano. Em *Nara e Opinião de Nara*, sem prescindir de uma sonoridade bossanovística em relação a vários aspectos (suavidade do canto, arranjos leves, presença da famosa batida de violão), Nara escolheu canções de tom marcadamente político, manifestamente desmerecendo canções presas à estética do amor e flor: segundo Sérgio Cabral (2006), muita de sua virulência pública nesse sentido acontecia conscientemente para irritar Ronaldo Bôscoli, que lhe havia traído com Maysa ao alcance das lentes da mídia. Para compor seu repertório engajado, a intérprete mesclou canções de nomes ligados à bossa nova que já estavam compondo também em chave distinta (Baden Powell, Vinicius de Moraes, Carlos Lyra, Sérgio Ricardo), de artistas de sua própria nova geração (Edu Lobo) e de compositores “do morro”, ou de fora do eixo Rio/São Paulo, então distantes do sucesso comercial (Cartola, Nelson Cavaquinho, Zé Kéti, João do Vale). O resultado chamou a atenção o suficiente para motivar a criação, ainda em 1964, do espetáculo *Opinião*, dirigido por Augusto Boal para seu Teatro de Arena, com textos de Armando Costa, Oduvaldo Vianna Filho e Paulo Pontes — contrariamente à noção mais difundida, foi o álbum de Nara que deu origem à peça, e não o contrário. No espetáculo do Teatro de Arena, um marco para a chamada canção de protesto do país, Nara (posteriormente substituída pela então desconhecida Maria Bethânia, indicada pela própria Nara, que a havia visto apresentar-se em viagem a Salvador) dividia o palco com João do Vale e Zé Kéti,

intercalando canções com a leitura de textos que buscavam a conscientização do público quanto às mazelas sociais do país.

Na biografia de Nara Leão escrita por Sérgio Cabral, o autor (2006, p.78) relembra passagens do texto encenado por Nara no espetáculo *Opinião*; nas palavras, pode-se perceber a opção consciente de expandir limites por meio da temática das canções escolhidas. Curioso também notar que a cantora, em 1964, parece responder premonitivamente às cobranças típicas de certos setores intelectuais do século 21 para que cada indivíduo só se expresse dentro de seu “lugar de fala”.

“Não acho que, porque vivo em Copacabana, só possa cantar determinado tipo de música. Se cada um só pudesse cantar o lugar onde vive, que seria do Baden Powell, que nasceu numa cidade chamada Varre-Sai? Ando muito confusa sobre as coisas que devem ser feitas na música brasileira, mas vou fazendo. É mais ou menos isto: quero cantar todas as músicas que ajudem a gente a ser mais brasileira, que façam todo mundo querer ser mais livre, que ensinem a aceitar tudo, menos o que pode ser mudado”. Quando saíram as primeiras críticas, ela dizia nas entrevistas: “Não conheço qualquer proibição contra uma moça de Copacabana cantar samba de morro. Entendo essa música, gosto dela e não tenho culpa de ser da Zona Sul”. [...] *Opinião* foi um magnífico espetáculo. Se os seus autores não foram inteiramente bem-sucedidos na pretensão de mudar o país, mudarem, sem dúvida, o teatro musical brasileiro. Era algo inteiramente novo, e seria difícil dizer quem mais inovou, se os autores ou o diretor.

A consciência temática de Nara, porém, já estava presente em momento anterior ao de seu encontro Boal, como se pode notar no encarte de seu álbum *Opinião*:

Este disco nasceu de uma descoberta importante para mim: a de que a canção popular pode dar às pessoas algo mais que a distração e o deleite. A canção popular pode ajudá-las a compreender melhor o mundo em que vivem e a se identificarem num nível mais alto de compreensão [...] além do amor e da saudade, pode o samba cantar a solidariedade, a vontade de uma vida nova, a paz e a liberdade.

Essa marca de respeito em relação às conquistas da bossa nova, mas com a distinção do acréscimo de novas facetas (preocupação lírica com questões sociais, atenção a regionalismos, valorização da cultura "do morro" e "do sertão"), já presentes na estreia fonográfica de Nara Leão, marcaria toda a MPB da era dos festivais. Segundo Mello (2003, p.48), houve uma

[...] interferência decisiva na música popular brasileira, em que a forma musical e poética da bossa nova, decantada pelo seu bom gosto, sofreu uma mudança de rumo sonora e temática. Foi dado um verdadeiro pontapé no lirismo romântico e um abraço com beijo e tudo na ideologia de conteúdo político (MELLO, 2003, p.48).

Mesmo outros núcleos da canção popular brasileira surgidos nesses anos tendem a ser vistos, no que exibiam de diferenças ou até nos aspectos em relação aos quais francamente se

opunham, sempre em relação à estética da MPB, cujo reconhecimento como a elite da produção cancionista do país perdura até hoje, como já aqui se assinalou.

A Tropicália (movimento cujos integrantes da linha de frente foram Caetano Veloso, Gilberto Gil, Tom Zé, Gal Costa, Nara Leão, o grupo Os Mutantes, o maestro Rogério Duprat e os letristas Torquato Neto e Capinan), por exemplo, foi um movimento em cuja gênese havia expressa intenção de contraste com a "MPB nacionalista". A maior parte de seus membros, porém, havia aparecido no cenário da canção em aliança artística com outros membros da MPB mais conservadora esteticamente (para citar um só exemplo, Dori Caymmi foi um dos arranjadores do primeiro álbum de Caetano Veloso, em parceria com Gal Costa); hoje, tanto tempo passado desse momento de intenção de ruptura, a Tropicália é vista como uma subdivisão da MPB: certamente haverá canções na voz de Caetano Veloso, Gilberto Gil e Gal Costa em *playlists* com o título "MPB" nas plataformas de áudio em *streaming* — provavelmente mesmo canções do período em que o movimento existiu de maneira organizada, entre 1967 e 1968.

[...] o Tropicalismo, sobretudo após 1972, passou a ser considerado uma "tendência" dentro do sistema musical amplo da MPB, perdendo a "aura" de gênero específico e movimento antiemepebista, sua marca em 1968" (NAPOLITANO, 2016, p. 70).

Os membros mais proeminentes da Jovem Guarda (Roberto Carlos e Erasmo Carlos), por sua vez, embora fossem vistos, no calor do momento, como alienados a quem nem era concedida a distinção de fazer "música brasileira"⁷ por tocarem uma variante local do rock, logo passaram a ter reconhecimento artístico entre setores mais intelectualizados, muito a partir da chancela dos irmãos Maria Bethânia e Caetano Veloso, que gravaram suas composições. Posteriormente, Chico Buarque os incluiria até em sua canção "Paratodos" (de 1993), celebratória da canção brasileira. Chico, aliás, é visto por Marcos Napolitano como uma figura conciliadora de várias tendências da canção brasileira, sendo a princípio "articulador entre as correntes 'intimista' e 'engajada' da Bossa Nova (NAPOLITANO, 2007, p. 106).

Com tudo isso, vale reforçar que a sigla MPB não pode ser compreendida com o simples destrinchar de suas iniciais, formando o generalizante termo "música popular brasileira"; deve-se entendê-la antes como expressão de "um momento de aliança social e política entre diversas classes sociais em torno de um ideal de nação, defendida, primordialmente, por setores nacionalistas da esquerda" (NAPOLITANO, 2016, p.32).

⁷ Cf. matéria da edição da Revista Manchete de 10 de dezembro de 1966, excertos disponíveis em <https://musica.uol.com.br/noticias/redacao/2015/08/22/o-dia-em-que-chico-buarque-tentou-roubar-roberto-carlos-do-rock.htm?app=uol-generic&plataforma=ipad>. Acesso em 3 de agosto de 2022.

Conforme lista SEVERIANO (2013, pp.361-382), alguns dos destacados nomes, entre intérpretes e compositores, desse numeroso grupo que se tornou notório na Era dos Festivais (muitos aqui já citados), são Edu Lobo, Marcos Valle e Paulo Sérgio Valle, Dori Caymmi, Ruy Guerra, Sidney Miller, Chico Buarque, Milton Nascimento, Caetano Veloso, Gilberto Gil, Paulinho da Viola, Elton Medeiros, Martinho da Vila, Tom Zé, Geraldo Vandré, Francis Hime, Egberto Gismonti, Fernando Brant, Ronaldo Bastos, Márcio Borges, Torquato Neto, Capinan, Paulo César Pinheiro, Nelson Motta, Hermínio Bello de Carvalho, Jorge Ben (estreia fonográfica em 1963), Taiguara, Beth Carvalho, Nana Caymmi, Elis Regina, Nara Leão, Gal Costa, Maria Bethânia, Joyce, Pery Ribeiro, Jair Rodrigues, Wilson Simonal, Clara Nunes, Roberto Carlos, Erasmo Carlos, Wanderléa, Eduardo Araújo, Ronnie Von, o grupo Os Mutantes e os conjuntos vocais MPB-4 e Quarteto em Cy, entre muitos outros passíveis de citação, e se excluindo aqui lista numerosa de artistas mais reconhecidos como instrumentistas e arranjadores.

Nesse momento prolífico da canção brasileira também se verificaram profundas transformações no processo básico de difusão dos produtos musicais. Segundo Napolitano (2016, p. 37), “a MPB era, preferencialmente, veiculada pelo formato LP”. Enor Paiano (1994), aponta, no mesmo sentido, que a consolidação do comércio de discos, tendo o LP como formato principal, foi um dos fatores de uma revolução na indústria de entretenimento brasileira, que nos anos 1970 se tornou uma das mais significativas do mundo. O fortalecimento do LP, quando comparado ao consumo de canções isoladas, vendidas em discos compactos, trouxe diversas implicações de caráter estético, comercial e histórico.

Tomando como marco *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band*, lançado pelos Beatles em 1967, Sergio Molina (2017) aponta que, a partir de meados da década de 1960, passou a haver a possibilidade de trabalhar um álbum de fonogramas como uma “construção de sonoridades [que] se dá [...] pela justaposição de faixas contrastantes” (p.16). Molina desenvolve seu trabalho adaptando para o campo da música formulações originalmente pensadas por Mikhail Bakhtin para o discurso verbal.

Bakhtin contrapõe os gêneros simples de discurso, de perfil homogêneo quanto a tema, estilo, recursos lexicais, fraseológicos e gramaticais (como o relato do dia a dia, a carta, o comando militar lacônico), aos gêneros discursivos “complexos” ou “secundários”. Estes, entre os quais o romance literário se destaca como o exemplo a que o ensaísta russo mais dedicou atenção, apresentam-se

nas condições de um convívio cultural mais complexo e relativamente muito desenvolvido e organizado (predominantemente o escrito) — artístico, científico, sociopolítico etc. No processo de sua formação eles incorporam e

reelaboram diversos gêneros primários simples, que se formaram nas condições de comunicação discursiva imediata (BAKHTIN, 2003, p.163).

A respeito do estudo da prosa na obra de Bakhtin, Irene Machado (2005, p. 153) destaca que

Diferentemente dos gêneros poéticos, marcados pela fixidez, hierarquia e até por uma certa noção de purismo, os gêneros da prosa são, sobretudo, contaminações de formas pluriestilísticas: paródia, estilização, linguagem carnalizada, heteroglossia — eis as características fundamentais a partir das quais os gêneros prosaicos se organizam. Tal variedade e mobilidade discursivas promoveram a emergência da prosa e o conseqüente processo de prosificação da cultura. Para Bakhtin, quando se olha o mundo pela ótica da prosa, toda a cultura se prosifica.

Nesse sentido, os recursos apresentados na canção entram na “prosificação da cultura” aqui apontada. Analisando diversos álbuns musicais a partir da década de 1960, Molina encontra neles — por meio da percepção de contraste entre as faixas, uso acentuado de ferramentas de edição do estúdio musical, recursos sonoros que não cabem na notação musical padrão do Ocidente etc. — material suficiente para 182rês182182e182a-los como gênero complexo do discurso musical, dando vazão ao que define como “música de montagem”. Esse incremento das possibilidades de gravação musical por bandas de rock não passou despercebida por nomes da “música séria” (para usar a linguagem de Adorno), tendo motivado, por exemplo, o ensaio *Comments on Rock* (2004), escrito pelo músico e professor universitário Luciano Berio em 1968, ou todo um especial de TV apresentado em 1967 por Leonard Bernstein, então regente da Filarmônica de Nova York, *Inside Pop — The Rock Revolution*, no qual Brian Wilson, líder dos Beach Boys, é apresentado pelo maestro como “um dos músicos mais importantes da atualidade”.

De maneira mais pragmática, a valorização do álbum — comercial e artisticamente — fez com que todas as faixas de um produto bem-sucedido ganhassem certa perenidade, para além de suas faixas definidas, no mais das vezes por gravadoras, como “músicas de trabalho”. No que diz respeito particularmente a esta tese, vale assinalar que, como consequência desse contexto, torna-se mais difícil cravar quais são as canções importantes de um período, pela predominância do veículo LP e pelo próprio incremento de volume de produção da indústria fonográfica. Desde a Época de Ouro, dificilmente uma canção que não fizesse grande sucesso ao ser lançada em compacto, com massiva veiculação radiofônica, poderia tornar-se um clássico do cancionário nacional — assim, a catalogação por Severiano e Mello para *A Canção no Tempo* se fazia relativamente facilitada. Com as mudanças mais facilmente notadas no Brasil a partir de meados da década de 1960 — o álbum coletivo *Tropicália ou Panis et Circensis*, de 1968, pode ser visto como um marco nesse sentido —, uma canção atrelada a um álbum de sucesso

comercial, ou até mesmo apenas a um artista ou projeto prestigiado, pôde ganhar perenidade e servir como referência, mesmo nunca tendo entrado em paradas de sucesso. Essa situação, como aqui já se citou, estava prevista nos dois volumes de *A Canção no Tempo* no próprio prefácio escrito pelos autores, mas certamente a carga de arbitrariedade por eles empregada para a seleção de títulos constantes nos volumes se fez mais necessária depois da Era dos Festivais, cabendo a este pesquisador chamar a atenção para canções importantes, especialmente quanto ao eu feminino, ausentes da obra de Severiano e Mello — como a já citada "Maria Moita".

Assim como na seção dedicada aos anos da bossa nova, no entanto, pode-se dizer que o legado da Era dos Festivais para o eu feminino na canção brasileira transcende em muito as canções da época escritas em primeira pessoa explicitamente composta para a expressão de uma mulher. Quanto aos índices dispostos em tabela no primeiro capítulo, resgatados a cada período abordado, a Era dos Festivais, usando sempre como critério as canções mencionadas em *A Canção no Tempo*, tem 58,76% de canções de gênero neutro, 3,6% de canções de eu lírico feminino, 36,59% de canções de eu lírico masculino e 1,03% de duetos entre homem e mulher; no geral, são números próximos aos da Era do Samba-Canção, com menos canções de gênero neutro (e mais canções de eu lírico feminino e masculino) em relação aos anos da bossa nova. Faz-se necessário, contudo, um olhar mais atento para notar a formação de um cenário que permitiria, no período posterior a ser analisado nesta tese (de 1969 a 1978), mudanças palpáveis, quantitativa e qualitativamente, na produção de canções de eu lírico feminino de sucesso comercial no Brasil.

O acontecimento mais vistoso para o eu feminino nos anos dos festivais passa novamente por Nara Leão; curiosamente, a novidade apresentada em seus dois primeiros álbuns foi a maneira com que, sendo uma mulher, interpretou canções de eu lírico masculino. Mulheres colocando em seu repertório canções de eu lírico masculino nunca foi um tabu como intérpretes masculinos cantando letras de eu lírico feminino: desde pelo menos 1929, com Abigail Passos gravando a já então antiga "Terna Saudade" (de 1905, Anacleto de Medeiros e Catulo da Paixão Cearense) e Aracy Cortes lançando "Vamos Deixar de Intimidade" (de Ary Barroso), circunstancialmente alcançavam alguma repercussão comercial canções de primeira pessoa masculina na voz de mulheres. Isso acontecia, presume-se, por um misto de dois fatores: a) a insinuação de homossexualidade masculina trazia maior potencial de prejuízo social, em relação à feminina; b) o repertório de eu lírico feminino era tão exíguo que, eventualmente, cantoras se viam forçadas a recorrer a letras masculinas. A maneira sistemática como Nara Leão gravou nove canções de eu lírico masculino em 1964 (três em *Nara*, seis em *Opinião de Nara*), contudo, leva a pensar num ato consciente e de teor provocativo, ainda mais tendo as referidas

canções majoritariamente tom de crítica social e comportamental. São elas: “Diz Que Fui Por Aí” (Hortênsio Rocha e Zé Kéti), “Canção da Terra” (Edu Lobo e Ruy Guerra), “Luz Negra” (Nelson Cavaquinho e Amâncio Cardoso), “Sina do Caboclo” (João do Vale e J.B de Aquino), “Esse Mundo É Meu” (João Ricardo e Ruy Guerra), “Labareda” (Baden Powell e Vinicius de Moraes), “Chegança” (Edu Lobo e Oduvaldo Vianna Filho), “Na Roda da Capoeira” (folclore baiano) e “Mal-Me-Quer” (Newton Teixeira e Cristóvão de Alencar). A mensagem transmitida é que uma mulher poderia cantar sobre o tema que quisesse, na forma que fosse.

Em geral, essa possibilidade foi imediatamente assimilada por outras cantoras de sua geração: a consagrada “Arrastão”, com cuja vitória em festival está associado o despertar da MPB, é afinal uma canção de eu lírico masculino lançada por uma mulher, e desde então há incontáveis outros exemplos de sucessos populares com letra masculina na voz de cantoras mulheres.

Pesquisando-se, contudo, encontram-se certas peculiaridades a demonstrar, mesmo entre cantoras as mais consagradas, não haver conforto absoluto para lidar com essas questões de sexo do eu da canção em contraponto com o sexo do intérprete: a mesma Elis Regina de “Arrastão” (“quero me casar com Janaína”), achou por bem, já em 1972, alterar a letra de “Mucuripe” (Fagner e Belchior), de modo a não evidenciar uma declaração amorosa, cantada por uma mulher, dirigida a outra mulher. Assim, “aquela estrela é dela”, vira “aquela estrela é dele”, prejudicando-se consideravelmente a elegante construção sonora com rimas internas e assonâncias dos versos “Aquela estrela é dela/Vida, vento, vela/Leva-me daqui” — e o sacrifício nem tem coerência interna, pois imediatamente antes são cantados os versos “Sob o meu chapéu quebrado/Um sorriso ingênuo e franco/De um rapaz, novo e encantado/Com vinte anos de amor”. Em outro exemplo de vários possíveis, Gal Costa demonstra certa indecisão ao interpretar “Que Pena” (1969, Jorge Ben): no primeiro verso da canção, parece optar por uma transposição da letra para o feminino, cantando “ele já não gosta mais de mim” em vez de “ela já não gosta mais de mim”; em dada altura, porém, a cantora se trai (?) e canta “e eu não vou ficar sozinho”, quando não haveria nenhuma perda sonora na opção “eu não vou ficar sozinha”; ao final, em coda com improvisações vocais em torno dos primeiros versos da canção, Gal modifica a primeira escolha de gênero tomada e fica com o “ela já não gosta mais de mim” conforme escrito pelo autor.

Em que pesem esses eventuais flagrantes de postura desajeitada pra lidar com transposições de gênero, depois das nove canções de eu lírico masculino registradas por Nara Leão em apenas um ano, tornou-se absolutamente banal ouvir mulheres cantando letras escritas para a primeira pessoa de um homem: para ficarmos apenas em grandes sucessos dos quatro

anos subsequentes, além de “Arrastão”, houve Elis Regina interpretando “Formosa” (Baden Powell e Vinicius de Moraes), “Louvação” (Gilberto Gil e Torquato Neto) e “Lapinha” (Baden Powell e Paulo César Pinheiro), Wanda Sá com “Inútil Paisagem” (Tom Jobim e Aloisio de Oliveira), Emilinha Borba com a “Marcha do Remador” (Antônio Almeida e Oldemar Magalhães), Quarteto em Cy com “Mascarada” (Zé Kéti e Elton Medeiros), Tuca com sua “O Cavaleiro”, em parceria com Geraldo Vandré, e Clara Nunes com “Você Passa Eu Acho Graça” (Araulfo Alves e Carlos Imperial) — além da própria Nara Leão, que sistematicamente, mais do que suas colegas de ofício, passa a incorporar canções de eu masculino a seu repertório, como “Corisco” (Glauber Rocha e Sérgio Ricardo), “Minha Namorada” (Carlos Lyra e Vinicius de Moraes), “Morena dos Olhos d’Água” (Chico Buarque) etc.

A maior liberdade de escolha de repertório para mulheres também se faz ver, no período, em relação a canções de gênero neutro. O rock "Vem Quente que Eu Estou Fervendo" (1967, de Carlos Imperial e Eduardo Araújo), quando interpretado por homens, como pelo coautor Eduardo Araújo ou, com mais repercussão, por Erasmo Carlos, mostra-se uma canção com lírica de desdém e cabotismo típicos do padrão machista; no mesmo 1967, no entanto, Nalva Aguiar também gravou o tema, e na voz de uma mulher, os versos "O meu coração é do tamanho de um trem/Iguais a você, eu apanhei mais de cem" ganham nova significação, com uma ousadia inimaginável para antes da popularização da minissaia.

Quanto às canções propriamente de eu lírico feminino do período registradas em *A Canção no Tempo*, constam sete: "Festa do Bolinha" (1965, Roberto Carlos e Erasmo Carlos), "Cinderela" (1966, Adelino Moreira), "Porta Estandarte" (1966, Fernando Lona e Geraldo Vandré), "Com Açúcar, Com Afeto" (1967, Chico Buarque), "Eu Te Amo Mesmo Assim" (1967, Martinha), "Prova de Fogo" (1967, Erasmo Carlos) e "Ronda" (1967, Paulo Vanzolini).

"Festa do Bolinha", lançada pelo Trio Esperança, de Evinha como nome mais destacado, musicalmente se mostra como rock ameno típico da Jovem Guarda, com uma letra que confirma velhos estereótipos de mulheres como despeitadas em disputa pela atenção de homens: "Eu ontem fui à festa na casa do Bolinha/Confesso não gostei dos modos da Glorinha/Toda assanhada, nunca vi igual/Trocava mil beijocas com Raposo no quintal".

"Cinderela", lançada por Ângela Maria, pertence à linhagem do brega-romântico, podendo servir como arquétipo de canção antiquada de eu lírico feminino; mais uma vez, na obra de Adelino Moreira, há uma canção que soa hoje como involuntariamente cômica, tão deslocada das necessidades e da agenda da mulher contemporânea urbana. O grande número de *hits* de Moreira, porém, com 22 títulos citados em *A Canção no Tempo* entre 1952 e 1972, mostra que sua lírica muito datada tardaria a perder ressonância entre um contingente

considerável da população brasileira, mesmo num contexto de convivência com o rock da Jovem Guarda, as canções engajadas da MPB e o pós-modernismo da Tropicália.

Venha de onde vier
Chegue de onde chegar
Aquele amor que sonhei
Virá que eu sei
É só esperar

[...]

Cinderela eu sou
Cinderela
E o meu príncipe encantado
Vai chegar

“Porta Estandarte” venceu, em junho de 1966, o II Festival Nacional de Música Popular Brasileira da Excelsior, defendida por Airto Moreira e Tuca. Ainda em dezembro daquele ano, porém, a canção seria lançada em compacto pelo coautor Geraldo Vandré, tratando-se, como já se mencionou aqui, da última das três canções de eu lírico feminino, antes de 1972, localizadas por este pesquisador (juntamente com as já mencionadas “Zizinha” e “Suçuarana”), a receberem gravação na voz de um homem. A atribuição de eu lírico feminino à canção, no entanto, é discutível, já que os elementos para a constatação partem apenas do título e dos versos de desfecho (“Um dia que vem vindo/E que eu vivo pra cantar/Na avenida girando/Estandarte na mão pra anunciar”). Considerando o sexo a que na tradição carnavalesca cabe o papel de porta-estandarte, pode presumir-se que a letra expõe o ponto de vista de uma mulher; o contexto, no entanto, enfraquece a interpretação dos versos como de eu lírico feminino de forma necessária, pois fica bastante clara a referência a “estandarte” como metáfora de ideário a ser difundido, seja por homens ou mulheres. De qualquer modo, a associação da luta política, seara então mais comumente associada à virilidade física, a uma figura feminina se faz digna de nota.

As contundentes canções de protesto brasileiras em voga durante a Era dos Festivais constituíram uma tendência da qual Vandré foi o nome mais notório. Uma canção vista como “alienada” (até injustamente, como “Sabiá”, de Tom Jobim e Chico Buarque), fatalmente seria pichada por setores mais aguerridos de esquerda, vigilantes do engajamento na arte. A Tropicália, a princípio recebida com estranhamento ou até repulsa por esses setores de esquerda (haja vista a vaia recebida por “É Proibido Proibir”, de Caetano Veloso, no III FIC da Rede Globo, em setembro de 1968), acabaria por impor-se, ironicamente depois de sua dissolução forçada pelo exílio de Caetano e Gil, como relevante referência estética para a intelectualidade brasileira. Desse modo, em retrospecto, as canções mais óbvias de protesto, em relação às quais

a Tropicália buscou se contrapor desde o primeiro momento, passaram a ser vistas como artisticamente inferiores e até contraproducentes em relação às causas progressistas. Essa oposição foi disseminada “sobretudo pelos adeptos do movimento tropicalista e da abertura *pop*”, tendo como argumentos centrais alegações de que a MPB nacionalista privilegiava o conteúdo em detrimento da forma, folclorizava o subdesenvolvimento, era xenófoba, populista e mistificadora, ao prometer conscientização, mas oferecer apenas escapismo marcado pelo culto do “dia que virá” nos libertar (NAPOLITANO, 2016, pp. 65-66). “O dia que virá” é justamente classificado, em influente texto de Walnice Nogueira Galvão (1976), como um ser imaginário destacado na mitologia da canção brasileira da época do regime militar, “cuja função é absolver o ouvinte de qualquer responsabilidade no processo histórico”. A repetição dessa figura é vista pela ensaísta como de um “fatalismo conservador”, pois nega “que o homem seja o sujeito da história e que ele possa transformar o mundo”. As críticas às canções de protesto são endossadas também por pesquisadores insuspeitos de simpatia em relação ao tropicalismo, como José Ramos Tinhorão:

[...] para atender a uma certa necessidade de grandiloquência, uma vez que esse tipo de canção ["de participação" ou "de protesto"] exigia um tom épico, os compositores e letristas de músicas de protesto, todos formados na época de vigência da bossa nova intimista (Edu Lobo, Vandré, Capinam, Ruy Guerra, Torquato Neto, entre outros), rompem afinal com o estilo individualista e americanizado, e passam a cantar as belezas do futuro com dezenas de versos dedicados ao dia que virá.

[...] A sociedade brasileira vivia desde 1964 o peso de uma ditadura militar imposta para consolidar a integração forçada do país na divisão internacional da economia, sob a égide dos Estados Unidos e controle do FMI, e essa gratuidade da insistência em cutucar o Poder com a vara curta das canções de protesto acabou determinando em 1968 a reação das autoridades sob a forma de maior repressão e reforçamento da censura (levando compositores como Chico Buarque e Geraldo Vandré a sair do país, e outros a serem presos e expulsos como Gilberto Gil e Caetano Veloso).

Do ponto de vista musical — e levando em conta a chegada de novas gerações de jovens da classe média, massificadas pela música de consumo internacional produzida pelas multinacionais do disco —, a interrupção do processo de criação que por aqueles fins da década de 1960 entrava em nova fase sob o nome de tropicalismo serviu para desorganizar de vez o quadro cultural ao nível universitário, e a alienação voltou sob o império do rock (TINHORÃO, 1998, pp. 317-318).

Alie-se a esse panorama o fato de que, pouco depois de sua volta do exílio, já em meados dos anos 1970, Vandré interrompeu sua carreira artística, enquanto outros nomes citados por Tinhorão como relacionados à “música de protesto” diversificaram sua produção; Vandré inclusive chegou, em reviravolta cujas motivações permanecem até hoje obscuras, a manifestar-se elogiosamente em relação ao governo militar e apresentar, em 1973, a canção “Fabiana”, em homenagem à Força Aérea Brasileira, sua última peça musical tornada pública. Essas

atribuições fizeram com que o legado artístico de Vandré seja frequentemente depreciado como menor em relação a seus colegas de geração, por simplista e datado.

Basta a análise de “Porta Estandarte”, no entanto, para constatar que resumir sua capacidade de expressão à redação de panfletos fatalistas resulta numa injustiça: o letrista Vandré soube perceber na melodia circular de Fernando Lona, com repetição sucessiva de escalas descendentes e ascendentes na introdução e no desfecho, o girar de uma porta-estandarte, gerando um eficaz encontro no qual a música auxilia a visualização da vertigem carnavalesco-política descrita na letra.

“Com Açúcar, Com Afeto” se apresenta, no patamar superficial de conteúdo, como mais uma canção penelopeana na qual a mulher resignada espera seu homem regressar de suas aventuras.

[...]
 Quando a noite enfim lhe cansa
 Você vem feito criança
 Pra chorar o meu perdão
 Qual o quê
 Diz pra eu não ficar sentida
 Diz que vai mudar de vida
 Pra agradar meu coração

E ao lhe ver assim cansado
 Maltrapilho e maltratado
 Como vou me aborrecer?
 Qual o quê
 Logo vou esquentar seu prato
 Dou um beijo em seu retrato
 E abro os meus braços pra você

Há de se lembrar que a canção foi uma encomenda de Nara Leão, artista então identificada com a canção de protesto, com uma imagem pública justamente oposta à de submissa a determinações patriarcais. Destacando-se também uma elaboração poética formalmente muito sofisticada na voz de um eu feminino (“Vem a noite, mais um copo/Sei que alegre *ma non* 188rês188/Você vai querer cantar”), fica claro que a canção não pode ser confundida, numa análise minimamente razoável, com o teor de reacionarismo de sua contemporânea “Cinderela”, por exemplo; o debate público em torno da canção, que voltou à tona em 2022 como passível de “cancelamento”, apresenta-se, portanto, como pouco razoável, em que pese ter sido levantado pelo próprio autor Chico Buarque⁸. A chave mais óbvia para se entender a canção é justamente a de exposição, em tom de denúncia, da realidade de muitas donas-de-casa brasileiras. Sendo essas condições de abandono afetivo ainda presentes no

⁸ No documentário “O Canto Livre de Nara Leão” (2022), de Renato Terra, Chico Buarque aparece como entrevistado dizendo que não cantaria mais “Com Açúcar, Com Afeto”, em razão de “críticas feministas”, com as quais concorda, apontando que a canção relata um relacionamento abusivo.

cotidiano atual de muitas mulheres de nosso país, mantêm-se a relevância e a permanência do tema. Intérpretes femininas como Fernanda Takai perceberam isso, e se recusaram a retirar “Com Açúcar, Com Afeto” de seu repertório depois da polêmica. A única marca inegavelmente anacrônica relacionada à canção se mostra justamente na já mencionada recusa de o autor interpretá-la no momento de registro em seu próprio álbum, delegando a tarefa a uma mulher, a cantora Jane.

É a primeira canção em que Chico assume a posição feminina, revelando a capacidade que se tornaria uma de suas marcas registradas. [...] Ao inseri-la no seu próprio disco, Chico fez, no texto da contracapa, um comentário machista, do qual se envergonharia anos depois [...]. Pode parecer estranho, mas em 1966 era inconcebível um homem, mesmo sendo Chico Buarque, interpretar uma mulher (HOMEM, 2009, p.38).

Anos depois, contudo, nos shows que deram origem ao álbum *Chico Buarque & Maria Bethânia — Ao Vivo (1975)*, Chico colocaria sua própria voz em “Com Açúcar, Com Afeto”, pareando-a na ordem do repertório com sua composição obviamente correlata “Sem Açúcar” (ainda haverá mais comentários sobre a canção nesta tese), interpretada por Bethânia. Em “Sem Açúcar”, embora possa se fazer o mesmo resumo conteudista da temática lírica — mulher abandonada no lar sofre com a falta de seu homem —, a violenta escolha vocabular (“Eu de noite sou seu cavalo”) deixa mais do que evidente não se tratar a canção de uma chancela ao conformismo feminino. Integrada a esse momento da apresentação, “Com Açúcar, Com Afeto”, num esforço de chamada de atenção para as características contextuais guiado pelo próprio autor das duas peças, mostra-se ainda mais inequivocamente uma canção de história progressista, vítima de polêmica extemporânea imerecida.

O tema seguinte de eu lírico feminino a ser citado em *A Canção no Tempo* é “Eu Te Amo Mesmo Assim”, e sua análise se presta a reforçar a importância do contexto para a apreciação de uma obra. Ainda que a canção tenha sido composta e interpretada por uma mulher, Martinha, não transmite em seus versos conformistas nenhuma marca de ironia ou denúncia, por integrar-se à estética politicamente ingênua da Jovem Guarda.

Vieram me contar
 Que você diz que não me quer
 Mas que você me tem
 A hora que você quiser
 Que eu sou apaixonada
 E você tem pena de mim
 Não ligo e só respondo
 Que eu te amo mesmo assim

Deve ressaltar-se, no entanto, que caso essa canção fosse inserida dentro de determinado contexto performático, a leitura do público quanto à mensagem transmitida poderia mudar sensivelmente, podendo assumir facilmente ares de estímulo à insubmissão das mulheres ante imposições machistas. A readequação artística se mostra como possibilidade mais fértil, e progressista, do que autoritários “cancelamentos”.

"Prova de Fogo", feita famosa na voz de Wanderléa, apresenta-se como um rockzinho musicalmente muito simples e com a ingenuidade típica da Jovem Guarda; ao contrário de "Eu Te Amo Mesmo Assim", no entanto, a canção de Erasmo Carlos mostra uma personagem feminina que se mostra indisposta a continuar esperando, e por isso assume tons de ameaça. Temos uma situação curiosa na qual se constata que, entre duas canções de eu lírico feminino lançadas na mesma época, dentro de um mesmo movimento musical, aquela composta por um homem se revela mais progressista quanto à relação entre os sexos.

Tanto tempo eu esperava
 Você fingia que me amava
 Sorria e até cantava
 Fingindo gostar de mim

Esta é uma prova de fogo
 Você vai dizer
 Se gosta de mim
 Sei que você não é bobo
 Porém seu reinado
 Vai chegando ao fim

“Ronda” lançada em 1953 por Inezita Barroso, sem repercussão, acabaria por tornar-se nacionalmente conhecida na voz de Márcia em 1967. A composição, no entanto, adequa-se perfeitamente ao estilo predominante na época de sua composição original: um samba-canção *noir* em que uma mulher boêmia procura inutilmente seu amante, também adepto da vida noturna, pelos bares de São Paulo; a protagonista volta a sua casa “abatida e desencantada da vida” para dormir sozinha, mas na esperança de ainda encontrar o homem com quem sonha alegremente; nesse dia, com efeito surpreendente para o ouvinte, o eu feminino da canção confessa que irá assassiná-lo. Talvez por sua ambientação tão paulistana (“Cena de sangue num bar da Avenida São João”), não tenha encontrado terreno propício para fazer sucesso num período de cancionário urbano do país muito centrado na vida carioca. No meio da década de 1960, com certa moda de revalorização de sambistas “autênticos” esquecidos (tendência da qual Nara Leão, mais uma vez, foi o maior expoente), “Ronda” encontrou o sucesso popular, daí vindo a tornar-se um *standard*.

Há dois duetos entre homem e mulher, no período entre 1964 e 1968, citados em *A Canção no Tempo*. “Noite dos Mascarados” (1967, de Chico Buarque) tem o sabor nostálgico de uma marchinha carnavalesca (um gênero então em franca decadência comercial), com direito a citação a “colombina” e “pierrô”, na qual dois protagonistas tentam se conhecer, só descobrindo, contudo, discrepâncias entre suas personalidades e aspirações na vida. Nessa moldura de canção antiquada, no entanto, Chico constrói um desfecho libertário ao propor explicitamente o fruir das delícias do amor livre e casual durante o período carnavalesco. A novidade é que esse tipo de discurso incorpora também o eu feminino, já que o trecho se canta conjuntamente pelos intérpretes de ambos os sexos previstos na canção.

Mas é Carnaval
 Não me diga mais quem é você
 Amanhã tudo volta ao normal
 Deixa a festa acabar
 Deixa o barco correr
 Deixa o dia raiar
 Que hoje eu sou
 Da maneira que você me quer
 O que você pedir eu lhe dou
 Seja você quem for
 Seja o que Deus quiser

Chico usa o mesmo procedimento (canção de estrutura antiquada com toques de inovação) em outro dueto entre homem e mulher lançado no mesmo 1967. Embora “Sem Fantasia” não seja citada em *A Canção no Tempo*, mostra-se canção de permanência, com diversas regravações, desde seu lançamento até anos recentes — há uma gravação de Roberta Sá e António Zambujo datada de 2016. A canção não deixa de se enquadrar no modelo penelopeano de apresentação da mulher prestes a receber o homem que passou por uma jornada de perigos e provações (“Eu quero te contar/Das chuvas que apanhei/Das noites que vareei/No escuro a te buscar/Eu quero te mostrar/As marcas que ganhei/Nas lutas contra o rei/Nas discussões com Deus”); no entanto há a peculiaridade de, “no confronto masculino-feminino”, ser “a mulher que emerge como o ser forte” (MENESES, 2001, p. 96), como se pode inferir pelos seguintes excertos:

Vem, meu menino vadio
 Vem, sem mentir pra você
 Vem, mas vem sem fantasia
 Que da noite pro dia
 Você não vai crescer
 [...]
 Vem que eu te quero fraco
 Vem que eu te quero tolo
 Vem que eu te quero todo meu.

“Andança” foi lançada no III Festival Internacional da Canção da TV Globo em 1968, obtendo o terceiro lugar. Na ocasião, foi interpretada como dueto entre homem e mulher pelos Golden Boys e por Beth Carvalho. Com o passar dos anos, porém, demonstraria permanência como parte do repertório exclusivo de Beth Carvalho, vertida da toada-rock do arranjo primeiro para um formato de samba tradicional com o qual a cantora e a canção se associaram perpetuamente. A letra do tema, por sua vez, mostra estilo trovadoresco hoje anacrônico, e já em 1968 deslocado das tendências estéticas predominantes, num contexto de forte tensão política. A força da canção reside, no entanto, na habilidade de cruzamento de duas melodias no refrão, uma com notas curtas (tematizada) e outra de notas longas (passionalizada), formando um cenário musical cativante o suficiente para que a letra não tenha muito importância na repercussão da obra. O fato de Beth Carvalho alterar a letra, em suas interpretações solo da canção, como se o tema fosse escrito unicamente para o eu feminino, sacrifica rimas (o “minha amada” de “No passo da 192rês192192e/Só faço andar/Tenho minha 192rês192/A me acompanhar” se transforma pouco sonoramente em “meu amor”) e cria imagens inverossímeis (pouco crível a situação de uma mulher querer expressar “já me fiz à guerra”, num contexto que parece bastante literal). Ainda assim, nesse formato de canção em que os aspectos musicais suplantam em muito a importância dos líricos, foram as gravações (várias) de Beth Carvalho sozinha, um pouco incoerentes do ponto de vista estritamente poético, que trouxeram notoriedade ao tema; a versão original se tornou até obscura, e “Andança” se mostra, no imaginário popular, completamente desassociada do formato de dueto entre homem e mulher. Trata-se de canção que engloba eu lírico feminino, mas na qual esse eu lírico feminino não se firma como aspecto fundamental da obra.

3.2 Os anos do AI-5 na MPB (1969-1978)

Conforme se sucedem os períodos do cancionário brasileiro estabelecidos nesta tese, torna-se cada vez mais difícil estabelecer uma lista de compositores e intérpretes de destaque para os anos de referência; nos anos 1970, particularmente, houve o já referido incremento significativo da produção fonográfica brasileira, com conseqüente diversificação de estilos presentes nas paradas de sucesso. Jairo Severiano (2013, pp. 405-435) lista uma série de nomes, destacando “a expansão dos regionalismos musicais, em nível nunca antes registrado” (p.420), dos quais buscamos transcrever alguns dos mais significativos, com a certeza de não conseguir evitar omissões relevantes: Danilo Caymmi, Gonzaguinha, Ivan Lins, Vitor Martins, os membros do trio Sá, Rodrix & Guarabyra, Sueli Costa, João Nogueira, João Bosco, Aldir Blanc,

Eduardo Gudín, Alceu Valença, Djavan, Fagner, Tim Maia, os membros do grupo Novos Baianos, Armandinho, Elomar, Antônio Carlos & Jocaí, Maria Creuza, Simone, Geraldo Azevedo, Naná Vasconcelos, Zé Ramalho, Elba Ramalho, Belchior, Ednardo, Amelinha, Lô Borges, Toninho Horta, Beto Guedes, Nelson Ângelo, Flávio Venturini, Fafá de Belém, Rui Maurity, Raul Seixas, Walter Franco, os integrantes do grupo Secos & Molhados, o grupo Frenéticas, Fábio Júnior, Guilherme Arantes, Wando, Luiz Melodia, Cassiano, Hyldon, Alcione, Dona Ivone Lara, Nei Lopes, Dicró, Bezerra da Silva, Luís Ayrão, Benito Di Paula, Nelson Ned, Odair José, Agnaldo Timóteo e Renato Teixeira.

Cabe ressaltar, no entanto, que durante esses anos de vigência do AI-5 no Brasil, com submissão de obras artísticas à censura prévia governamental, o ideário da Tropicália se difundiu no cancionário do país para além dos integrantes do movimento — de maneira irônica, justamente quando o exílio de Caetano Veloso e Gilberto Gil dispersou o grupo e sua coesão de intenções. A justificativa mais óbvia se encontra no fato já mencionado de que, com a censura impossibilitando totalmente as críticas mais óbvias ao governo militar, típicas das canções de protesto, e até referências políticas razoavelmente diretas, o choque estético caro aos tropicalistas passou a ser possibilidade mais amplamente aceita para marcar posição de inconformismo.

[A] caracterização da música de protesto ressalta por oposição a atitude de ruptura do tropicalismo. Este, superando a dicotomia forma-conteúdo, a intencionalidade e a expressividade, instaura uma forma de canção ainda não praticada no Brasil. Ao invés de expressar a realidade, desmonta, pela crítica da linguagem da canção, a ideia mesma de realidade brasileira, e a de tipos característicos — mesmo porque nele não há sujeito. O Brasil não é tratado como essência mística, perdida — espécie de paraíso devastado. Pela alegorização das inconsistências ideológicas, e pela desmontagem de suas imagens-ruínas colecionadas no imaginário, estilhaça-se o Brasil. A prática que dessacraliza essas imagens coincide com a que critica a canção tradicional: a atividade tropicalista opera, portanto, na linguagem da canção, sem que com isso seja recalcado o político (FAVARETTO, 1996, pp. 147-148).

Não cabe aqui uma análise profunda das características e implicações da Tropicália (há nesse sentido razoável bibliografia disponível), mas suas características centrais podem ser resumidas. O movimento louva a produção mestiça, incluindo nesse âmbito: incorporação de elementos de outras artes (acentuadamente o cinema, com sua técnica de montagem) ao fazer do cancionista; combinação de referências díspares, notadamente a de elementos da chamada “alta cultura” com a cultura *pop* e até com o popularesco; diálogo com movimentos de vanguarda artísticos e sociais; preocupação consciente com a forma e a performance como incorporadora de camadas de significação; abertura a uma combinação de ritmos e instrumentações considerada até então exótica; contestação do autoritarismo pela estética,

incluindo elementos visuais e comportamentais; ridicularização de pretensões puristas e nacionalistas, numa assimilação da antropofagia oswaldiana que permitiu mais imediatamente o uso de instrumentos elétricos até então associados ao *rock and roll*, vilanizado pela esquerda tradicional como um instrumento do imperialismo anglófono. A expressão “mosaico de referências”, um clichê para tratar do pós-modernismo, é rebatizada no contexto da Tropicália como “geleia geral brasileira”, para citarmos a canção de Gilberto Gil e Torquato Neto. Famosamente, Caetano Veloso afirmou, “em debate sobre a MPB, realizado em 1966” (NAPOLITANO, 2016, p.68), seu desejo de “retomar a linha evolutiva da MPB”, trazendo um grau de novidade ao cenário que desse continuidade às conquistas de João Gilberto, no sentido de “sintetizar tradição e ruptura, iniciando uma nova fase para a música popular brasileira” — um analista apressado apenas veria total discrepância entre a bossa nova e a sonoridade das canções do álbum-manifesto *Tropicália ou Panis et Circensis* (1968).

A Tropicália como movimento estético organizado e uno não estava mais ativa em 1969, mas não seria possível imaginar a projeção imediatamente posterior de artistas como os Novos Baianos, Walter Franco, Secos & Molhados e Luiz Melodia (para citar apenas nomes notoriamente de difícil classificação em gêneros musicais) sem a precedência do movimento; mesmo compositores a princípio resistentes às novidades da Tropicália acabaram, mais ou menos conscientemente, em maior ou menor grau, capitulando a uma estética vencedora: a contratação do maestro Rogério Duprat, o braço da música de concerto na Tropicália, para o arranjo de “Construção” declaradamente marcou nova fase para a obra de Chico Buarque; mesmo Edu Lobo, ainda hoje contestador da relevância do movimento tropicalista, viria a gravar “Hey Jude”, a usar guitarra elétrica e sintetizadores em arranjos seus e até a compor rocks — um desdobramento imprevisível para sua carreira se viéssemos apenas a considerar sua atuação anterior à Tropicália.

Parece-nos, portanto, ingênua a afirmação de Jairo Severiano (2013, p.385) de que “o Tropicalismo foi um movimento mais discutido do que praticado [...]. É inegável, porém, que exerceu alguma influência [...]”. O contraste com a avaliação de Marcos Napolitano se mostra gritante:

Depois da participação de Caetano Veloso e Gilberto Gil no Festival da TV Record de 1967, a MPB não seria mais a mesma. O impacto do movimento tropicalista, ao longo de 1968, exigiu a revisão das bases estéticas e valores culturais que norteavam a MPB e, no limite, obrigaram a uma abertura estética do “gênero” a outras influências que não os “gêneros de raiz” ou materiais folclóricos. O Tropicalismo não tomou conta apenas da crítica acadêmica, mas até hoje se faz sentir na vida musical brasileira como um todo. Ele tem sido o centro de um amplo debate que vem ocupando não só jornalistas e fãs, mas também o meio acadêmico (NAPOLITANO, 2016, p. 67).

O peso da Tropicália inevitavelmente também se faria sentir na questão do eu feminino na canção brasileira. Os anos de 1969 a 1978 foram justamente o momento em que as canções brasileiras escritas para uma primeira pessoa expressando a voz de uma mulher, até então aquém da altura do cancionista do país como um todo, atingiram grande patamar de originalidade na feitura e interpretação, com características únicas inclusive em comparação com o mercado fonográfico dos Estados Unidos e da Inglaterra, os mais influentes do mundo ocidental. De maneira indissociável da mudança qualitativa, houve o já verificado aumento quantitativo: os 5,86% de canções de eu feminino entre todos os títulos citados nesse período em *A Canção no Tempo* representam um aumento produtivo de 62,7% em relação ao período anterior, no que diz respeito às canções com letra expressando a voz de uma mulher.

O nome mais participativo para esse novo patamar da canção de eu feminino no Brasil foi, sem surpresa, Chico Buarque. O artista tem dez canções de eu lírico feminino e um dueto entre homem e mulher citados em *A Canção no Tempo*: “Com Açúcar e Com Afeto”, “Noite dos Mascarados” (essas duas já mencionadas), “Atrás da Porta” (1972, com Francis Hime), “Sem Açúcar” (1975), “Olhos nos Olhos” (1976), “O Que Será (À Flor da Pele)” (1976), “Folhetim” (1978), “Não Existe Pecado ao Sul do Equador” (1978, com Ruy Guerra), “O Meu Amor” (1978), “Teresinha” (1978) e “Sob Medida” (1979) — havendo ainda tantas outras possíveis de destaque, chamando a atenção pela ausência no livro de Severiano e Mello, principalmente, “Bastidores” (1980), responsável por relançar a carreira de Cauby Peixoto.

Os mais aclamados compositores da Tropicália, Caetano Veloso e Gilberto Gil, não foram tão produtivos quanto a canções no eu lírico feminino. Gil não tem nenhuma composição desse tipo citada em *A Canção no Tempo*; Caetano, apenas duas: “Esse Cara” (1972) e “Menino do Rio” (1979), esta última podendo ser perfeitamente interpretada como exibindo um eu lírico homossexual masculino — embora novamente se estranhe a ausência, no livro de Severiano e Mello, de “Dom de Iludir” (1982), famosa canção-resposta de Caetano Veloso a “Pra Que Mentir” (1939, de Noel Rosa e Vadico), assumindo o ponto de vista feminino.

Ainda assim, a marca estética de Caetano deve ser aliada à prolificidade de Chico para o melhor entendimento da revolução estética por que passaria a canção de eu lírico feminino brasileira durante a vigência do AI-5.

3.2.1 A importância de Chico Buarque, Ruy Guerra e Caetano Veloso para o eu feminino na canção brasileira

Em especial exibido pela TV Bandeirantes em 1978, Caetano Veloso atribui, em terminologia junguiana, as “geniais” letras de Chico Buarque no feminino ao transparecer da *anima* do compositor. Embora essa interpretação com um quê mitificador tenha seu interesse — assim como sua variação mais rasteira, o lugar-comum “Chico Buarque entende a alma feminina” —, cabe ao pesquisador verificar as condições pragmáticas nas quais o compositor pôde desenvolver sua reconhecida verve de autor de letras no eu lírico feminino.

O primeiro elemento a chamar atenção se mostra na acentuada relação da produção de Chico nessa seara com seu papel de autor de canções dramáticas. Como já desenvolvemos nesta tese, a composição para cinema e teatro impele à criação de versos no eu feminino, e o próprio Chico [cf. p.58] admite essa ligação. Entre seus 11 títulos que envolvem o eu feminino citados em *A Canção no Tempo*, sete (“Noite dos Mascarados”, “O Que Será (À Flor da Pele)”, “Folhetim”, “Não Existe Pecado ao Sul do Equador”, “O Meu Amor”, “Teresinha” e “Sob Medida”) foram compostas para originalmente figurarem em trilhas de filmes ou peças musicais. Como também já vimos, a seleção de Severiano e Mello deixa de incluir notórias composições de Chico Buarque com a marca do eu feminino, a maioria delas “canções dramáticas”, como aqui assim chamamos. Algumas delas: “Sem Fantasia” (1967), “Soneto” (1972), “Ana de Amsterdam” (1972), “Bárbara” (1972), “Cala a Boca, Bárbara” (1973), “Tatuagem” (1973), “Tira as Mãos de Mim” (os cinco últimos títulos citados compostos em parceria com Ruy Guerra, 1973), “Joana Francesa” (1973), “Bem-Querer” (1975), “Mambordel” (1975), “Ai, Se Eles Me Pegam Agora” (1978), “Uma Canção Desnaturada” (1979), “Não Sonho Mais” (1979), “Qualquer Amor” (com Francis Hime, 1979), “A História de Lily Braun”, “Meu Namorado” (estas duas com Edu Lobo, 1983), “Mil Perdões” (1983), “A Violeira” (com Tom Jobim, 1983), “Las Muchachas de Copacabana” (1985), “Palavra de Mulher” (1985), “Sentimental” (1985) e “Tango de Nancy” (com Edu Lobo, 1985); continuariam a surgir, embora em menor quantidade, canções dramáticas de eu feminino na obra de Chico depois de 1985, como “Anos Dourados” (com Tom Jobim, 1986), “Lábia” e “Veneta” (estas duas com Edu Lobo, 2001).

Como marca estética distintiva e original, chama a atenção a maneira com que Chico Buarque explora a sexualidade em suas letras de primeira pessoa feminina. Há aí uma quebra de paradigma em relação às mulheres do tradicional cancionero anterior, que comumente eram exibidas esperando passivas por seus homens. O lamento pelo abandono não costumava passar pela ausência de contato físico, estando mais relacionada a um casto protesto pela falta da troca de cuidados: nessa representação, ocupava a mulher, na relação amorosa, o papel alternado de mãe e filha. Para o letrista antigo (em quase todas as ocasiões um homem), a situação mais

confortável para retratar uma mulher em primeira pessoa, nas raras vezes em que essa situação se apresentava, era a de mostrar uma personagem queixosa por não ser provida (de afetos e de confortos materiais) e por não ter a quem dar sua atenção.

A lírica feminina de Chico Buarque também se distingue das canções anteriores nas quais a sexualidade da mulher já aparecia claramente como tema a explorar, mas geralmente em tom malicioso, relacionada à ambientação boêmia, a trocadilhos e a um tom geral de chiste ("Zizinha", "Como 'Vais' Você", "Mamãe Eu Quero", "Escandalosa" etc.). Nas canções de Chico, o desejo sexual feminino aparece de maneira bastante clara, frequentemente crua, e sem dar motivos para risadinhas de homens facilmente excitáveis. Boa parte do que famosamente se atribui à abstrata capacidade da compreensão da alma feminina por Chico Buarque pode ser ligada a uma característica pontual, mas muito inovadora para a canção brasileira: sua disposição recorrente dos desejos sexuais femininos como integrantes de um pacote de carências, confundindo-se com sentimentos os mais puros e ternos. A típica mulher buarqueana ainda sofre por seu homem, por ele se mostra vulnerável e não raro dele se mostra dependente; mas além de ser cuidada e de cuidar, além de segurança e afeto, ela precisa estar satisfeita sexualmente e tem consciência disso, por isso exprime essa necessidade e cobra seu homem quanto a ela. No cancionário do Brasil, a explicitação da sexualidade feminina passou a não estar mais associada exclusivamente àquelas damas assíduas em bares e cabarés; as mulheres cheias de tesão, reprimido ou não, nas letras de Chico podiam ser qualquer uma das boas esposas ou filhas dos ouvintes masculinos — daí seu potencial escandaloso e muito do entusiasmo com que essas canções foram recebidas pelas ouvintes femininas. Evidente, a sofisticação poética já notada no todo da produção cancionista de Chico também se fazia presente nas letras de eu feminino, permitindo a mulheres se sentirem retratadas por meio de personagens complexas, multifacetadas, cultas e eloquentes. Maria Helena Sansão Fontes (2003) contrapõe a poética de Chico Buarque à de seu grande influenciador, Vinicius de Moraes, no sentido em que Chico demonstraria preocupação em "penetrar nos sonhos e nos desejos do outro sexo, em fazer incursões à psicologia feminina" (p. 165), dizendo da produção de Vinicius que

Por mais envolvido que o eu-poético se revele em relação à amada, não há uma posição dialógica com o sentimento feminino; o que se observa é apenas a subjetividade do poeta, centrado num eu carente de atenção e espectador extasiado dos atributos femininos (p. 169).

A possibilidade de desafio ao poder instituído por meio do choque comportamental na produção de Chico, de maneira particular no que diz respeito ao uso do eu feminino, pode ser

atribuída à influência do ideário tropicalista. Especialmente nas performances de Caetano Veloso, a provocação sexual aparecia como elemento conscientemente usado.

No final dos anos 60, era considerado mais progressista dificultar a definição do que dizer-se homossexual: Mick Jagger sobre o palco negava a pertinência daquilo que se chama *outing*, pois sugeria a liberação do potencial homoerótico latente em todos e em cada um.

[...] Quando voltei de Londres, em 72, a sutil imitação de Carmen Miranda que eu inseria na apresentação de "O que é que a baiana tem?" valia por um duplo comentário: sobre o sentido da arte popular brasileira no exílio e sobre a originalidade da possível contribuição brasileira à causa da liberação sexual. Não abandonarei nunca o tema, embora já não tenha a inocência daqueles anos (VELOSO, 1997, pp. 478-481).

A hipótese de Chico ter se aproveitado de elementos da Tropicália, da qual no primeiro momento foi posto como antagonista, reforça-se quando se percebe o fato de suas letras femininas só terem passado por grande salto de produção a partir de 1972, justamente o ano de lançamento de *Caetano e Chico Juntos e Ao Vivo*, um marco divisório para a canção de eu lírico feminino no Brasil, ainda pouco reconhecido nesse sentido.

Nesse álbum, Caetano e Chico apresentavam em suas próprias vozes quatro canções de eu lírico feminino: "Esse Cara", composta e interpretada por Caetano; "Atrás da Porta", parceria de Chico com Francis Hime, que havia acabado de ser lançada com grande sucesso por Elis Regina; "Ana de Amsterdam" e "Bárbara", parcerias de Chico com Ruy Guerra para a peça *Calabar*, a primeira cantada no álbum apenas por Chico, a segunda, em dueto com Caetano.

Imediatamente depois do lançamento de *Caetano e Chico Juntos e Ao Vivo*, o procedimento de homens cantarem letras de eu lírico feminino no Brasil se tornou corriqueiro. Se desde o início da indústria fonográfica brasileira até aquele momento, só conseguimos, como aqui já se expôs, localizar três faixas com esse padrão, depois do álbum conjunto de Chico e Caetano a contagem das vezes em que isso ocorre se faz impossível. Basta registrar que logo muitos dos maiores compositores/intérpretes do Brasil estavam aproveitando a possibilidade aberta por Chico e Caetano: Francis Hime (em sua própria gravação de "Atrás da Porta", 1973, e em "Pouco Me Importa, de sua parceria com Ruy Guerra, 1977), Milton Nascimento (em "Lua Girou", 1976, recolhida do folclore), Rui Maurity (em "Nem Ouro Nem Prata", de sua parceria com José Jorge, 1976), Martinho da Vila (em "O Amor Não É Brinquedo", de sua parceria com Candeia, 1978), Gonzaguinha (em "Eu Apenas Queria que Você Soubesse", 1981), João Bosco (em "Coisa Feita", de sua parceria com Aldir Blanc, 1982) etc. Os próprios Chico e Caetano, evidente, continuaram gravando canções de eu feminino com frequência a partir daquele momento.

Esse modelo constitui uma particular ousadia da canção brasileira, sendo difícil localizar pares mesmo nos Estados Unidos e na Inglaterra, países dominantes na indústria fonográfica. O cancionário de eu feminino americano anterior ao rock and roll se mostra vasto e rico, mas Frank Sinatra, até sua morte, continuou transpondo, por exemplo, a letra de “The Lady Is a Tramp” para a terceira pessoa, só assim se sentindo confortável na interpretação; quanto aos contemporâneos de Chico e Caetano, podemos convir ser inverossímil imaginar algum dos Beatles, fora de um contexto cômico, entoando um “I’m just a 199rês199” equivalente ao verso de “Esse Cara” de Caetano Veloso, para usar outro exemplo; mesmo quando se pensa em intérpretes masculinos anglófonos muito contemporâneos, num contexto de efusivamente difundida liberdade sexual e comportamental, verifica-se muito mais fácil encontrar em seus repertórios canções de claro eu gay masculino do que de eu feminino. Simplesmente não se costuma usar esse recurso fora do Brasil — não podendo ter influência nisso, vale ressaltar, muito recentes possibilidades de constrangimento por parte de correntes progressistas a invocar questões ligadas a “lugar de fala” ou alguma variante terminológica. Não: se se faz raríssimo encontrar, no mercado fonográfico anglófono, homens interpretando canções de eu feminino, as razões só podem ser ligadas a conservadorismo.

Já por aqui, depois de *Caetano e Chico Juntos e Ao Vivo*, não apenas contemporâneos dos dois artistas, ou intérpretes mais novos, passaram a se valer do precedente aberto. Até nomes de gerações mais antigas, como João Gilberto e Cauby Peixoto, podem apresentar temas de “eu” tão feminino quanto “Ronda” e “Bastidores” sem que isso cause estranheza, sem que isso sequer seja percebido como digno de nota.

O contraste com o panorama dos Estados Unidos se mostra muito claro. Tomemos como exemplo o *standard* “The Man I Love” (1924), dos irmãos Gershwin: Billie Holliday, Ella Fitzgerald, Sarah Vaughan, Etta James, Anita O’day, Dinah Shore, Peggy Lee... Difícil encontrar entre as maiores cantoras americanas quem não a tenha gravado. Mas ao se buscar hoje, quase cem anos depois de composta a canção, por meio de plataformas musicais virtuais, 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 Fehstein e Tony Bennett também gravaram o tema, mas com muitas alterações na letra e sob o título “The Girl I Love”.

Ressaltamos aqui a importância de *Caetano e Chico Juntos e Ao Vivo*, mas também cabe destaque para a peça *Calabar*, texto e canções de Chico Buarque e Ruy Guerra, de que afinal foram extraídas metade dos temas de eu feminino presentes no álbum que registrou o show conjunto dos dois cancionistas. Na apresentação com Caetano, Chico estava antecipando

números da peça 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 Mãos de Mim”. Em todas as canções originalmente compostas para *Calabar*, a música é creditada a Chico, e a letra, a Chico e Ruy Guerra. Como o padrão buarqueano de eu lírico feminino, conforme já analisado aqui, aparece pela primeira vez em grande escala na trilha para a peça, não se pode esquecer a contribuição de Guerra para um modelo tão inovador e bem-sucedido.

Tendo trazido seis canções de eu lírico feminino em uma só obra, *Calabar* constitui a primeira evidência brasileira de uma realidade que já se verificara no cancionário americano: o potencial que o teatro musical traz à expressão cancionista em eu lírico feminino, aqui reforçado pela vontade artística de afronta ao *status quo*, parcialmente obstruída pela ação da censura. Além do número significativo de canções femininas, deve-se notar o fato de as letras dessas canções serem todas sexualmente sugestivas, quando não contundentemente eróticas. De fato, por várias e distintas razões — a qualidade de suas canções femininas, o valor intrínseco de seu texto, o fato de ajudar a explicar o país de então acenando para um episódio histórico passado, a transformação da peça em um símbolo das arbitrariedades da censura do regime militar etc. —, *Calabar* é constantemente lembrada em montagens profissionais ou amadoras; o livro com seu texto, adotado no programa de muitas escolas, já está na 36ª 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*, a despeito de sua ausência em *A Canção no Tempo*.

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 lembrada. Talvez pese para isso o fato de não se tratar de um álbum “de carreira” para os dois, apresentando poucas canções inéditas e imperfeições técnicas, substancialmente maiores há 50 anos, naturais de uma

gravação ao vivo. Essas limitações são fartamente compensadas, no entanto, por características exclusivas das interpretações constantes dessa obra, incluindo elementos como arranjo, interpretação e performance — como já se viu, fundamentais para a adequada apreciação da canção popular —, além do peso da reunião dos artistas, pela primeira vez juntos em fonograma comercial, na dada situação histórica.

Cabe atribuir a Augusto de Campos mais um pioneirismo ao perceber no calor do momento diferenciais importantes no álbum. No já citado livro *O Balanço da Bossa*, 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 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, como se viu, já havia assimilado algo da estética tropicalista quando, em 1971, chamou Rogério Duprat 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 desfazer a impressão artificial de que se tratava de antípodas, quando havia alvos bem mais adequados com que 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 o registro fonográfico

da 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, foi mesmo o número expressivo de canções de eu lírico feminino apresentadas, interpretadas pelos próprios compositores (homens). Além do arrojo performático, o próprio conteúdo das letras femininas destoava do convencional. A experiência mais radical e impactante se dá na faixa “Bárbara”, elaborada como um dueto em que duas mulheres se declaram romântica e sexualmente uma para a outra. No show vertido em álbum, coube a Chico e Caetano interpretarem cada uma das duas personagens femininas da canção.

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 álbum⁹:

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 arranhou 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 exhibe “postura masculina normal¹⁰” — 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

⁹ Depoimento colhido por Marcia Cezimbra, publicado no Jornal do Brasil em 16/05/91.

¹⁰ 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.

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. 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 rerepresentar-se esse hábito antigo de maneira inovadora e progressista, em repaginação mestiça, para retomar o conceito de Pinheiro. 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 representam vozes femininas que se exprimem semanticamente com uma agressividade sexual tipicamente relacionada ao masculino?

“Bárbara” foi composta como uma valsa, estilo relacionado fortemente com a burguesia europeia do século 19: uma dança que a alta sociedade julgava aceitável para seus salões. Apresenta-se 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 uma sofisticada lírica que, embora possa não ser captada 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 “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 despercebida, 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 atipicamente 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 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 com tudo isso, o governo achou que poderia conter Bárbara Ihe censurando uma palavra, “duas”.

O outro tema de *Calabar* presente em *Caetano e Chico Juntos e ao Vivo* é justamente uma carta de apresentação da personagem que dialoga com Bárbara na canção que leva o nome desta. “Ana de Amsterdam” (tema não constante em *A Canção no Tempo*) se mostra na peça, e explicitamente mesmo no contexto isolado da canção, como uma prostituta intimidante porque altamente consciente de sua posição social, capaz de descrever-se a si mesma e a seu ofício sem traço de autocomplacência.

Sou Ana do dique, das docas
 Da compra, da venda, da troca das pernas
 Dos braços, das bocas, do lixo, das fichas, das bichas
 Sou Ana das loucas
 Até amanhã
 Sou Ana, da cama
 Da cana, fulana, sacana
 Sou Ana de Amsterdam

[...]
 Sou Ana de cabo a tenente
 Sou Ana de toda patente, das Índias
 Sou Ana do Oriente, Ocidente, acidente, gelada
 Sou Ana, obrigada
 Até amanhã, sou Ana
 Do cabo, do raso, do rabo, dos ratos
 Sou Ana de Amsterdam

[...]
 Sou Ana de vinte minutos
 Sou Ana da brasa dos brutos na coxa
 Que apaga charutos
 Sou Ana dos dentes rangendo
 E dos olhos enxutos
 Até amanhã, sou Ana
 Das marcas, das macas, das vacas, das pratas
 Sou Ana de Amsterdam

Adélia Bezerra de Meneses disserta sobre a recorrência com que Chico Buarque constrói personagens femininas como tipos em condições consideradas socialmente marginais.

[...] em Chico Buarque emerge a fala da mulher — o que o filia a uma velha tradição: a tradição grega do dionisismo. Pois o dionisismo se dirige sobretudo àqueles que estão fora da vida política, àqueles que estão à margem da ordem social reconhecida e sacralizada pelo culto cívico que era a religião da *polis*:

escravos e mulheres. [...] E é por aí também que se esclarece por que é que, na produção de Chico Buarque [...] é a mulher que encarna, muitas vezes, o elemento dionisíaco [...].

[O tipo de mulher] da estirpe das *Mulheres de Atenas*, efetivamente, corresponde muito mais ao modelo estrutural da sociedade brasileira e da sociedade patriarcal de um modo geral: é o tipo mais comum, encontrado a cada esquina. Por que, então, um espalho grande reservado à mulher dionisíaca? Por que as Madalenas, as morenas, as mulheres que “desatinam”? A resposta talvez seja a de que a poesia não existe para duplicar a realidade, mas para rasgar-lhe caminhos: acena para a Utopia.

[...] Evidentemente, receptividade, ternura, primado do sentimento em detrimento da razão, de subjetivismo em relação à objetividade, visão detalhista que privilegia o individual e o pessoal frente ao todo — não são qualidades propriamente “ontológicas” do sexo feminino, mas tudo isso pode ser aferido a modelos histórico-culturais milenares — modelos que regeram as representações do que entendemos por “feminilidade” (MENESES, 2001, pp. 41-53).

Além de sua participação como intérprete em “Bárbara”, Caetano Veloso também aparece, no álbum *Caetano e Chico Juntos e ao Vivo*, dando voz a um eu feminino na sua “Esse Cara”, lançada alguns meses antes por sua irmã Maria Bethânia. Assim como em “Com Açúcar, Com Afeto”, aparece como protagonista uma típica mulher penelopeana. Pesam, no entanto, o contexto da época e a proposta estética em que os artistas a divulgar a canção estavam sabidamente inseridos; assim, surgia nova gama de possibilidades de fruição ao receptor da obra. Especialmente nesta versão com o interpretar masculino de uma canção feminina, transparecem na faixa contornos de agressão estética e desafio comportamental; a representação de uma mulher totalmente passiva, naquele contexto, sugeria antes uma denúncia de mazela do que um simples lamento resignado da condição feminina.

[...]
 Ele está na minha vida porque quer
 Eu estou pra o que der e vier
 Ele chega ao anoitecer
 Quando vem a madrugada ele some
 Ele é quem quer
 Ele é o homem
 Eu sou apenas uma mulher

“Atrás da Porta” é o tema de primeira pessoa feminina restante a constar em *Caetano e Chico Juntos e ao Vivo*, na voz do coautor Chico Buarque. A canção merece destaque por ser provavelmente a mais lembrada canção de eu lírico feminino quando se pensa na produção de Chico Buarque, o mais lembrado compositor quando se mencionam canções de eu lírico feminino brasileiras. A já mencionada habilidosa capacidade de junção de abalo físico e espiritual ao descrever o sentimento que a ausência de seu homem pode causar a uma mulher

faz de “Atrás da Porta”, de fato, a arquetípica canção feminina buarqueana, podendo considerar-se as poucas anteriores como ensaios na área.

Musicalmente, trata-se de uma composição com visível influência dos estudos eruditos de Francis Hime. Em vez de se desenvolver em algumas poucas seções que se repetem e contrastam entre si, como é o padrão na canção popular, "Atrás da Porta" traz o desenvolvimento de uma única célula musical, com a duração de exatamente um compasso de fórmula 2/4, que se repete ao longo de toda a canção mantendo sempre as mesmas figuras rítmicas (no caso, uma colcheia pontuada, seguida de duas semicolcheias ligadas, uma colcheia e uma semicolcheia), mas variando melodicamente de acordo com uma progressão harmônica pouco óbvia.

Esse modelo de composição, uma aplicação de técnicas eruditas na composição popular, já havia sido explorado na canção brasileira algumas vezes, como Tom Jobim o fez em "Retrato em Branco e Preto", por exemplo (coincidentemente, outra canção com letra de Chico Buarque); nesse caso, no entanto, ainda se podia identificar, combinado ao desenvolvimento de uma única célula melódica, um procedimento de formatação no qual há blocos de melodia que se repetem integralmente, facilitando a assimilação do ouvinte; "Atrás da Porta" traz um modelo mais radical, evoluindo praticamente sem repetição melódica até seu desfecho; mesmo seu padrão de figuras rítmicas idênticas na melodia de cada compasso, aliás, tende a ser anulado pelos intérpretes (muito acentuadamente por Elis Regina), que promovem novas divisões dos versos para valorizar a mensagem da canção — uma mensagem triste, narrando dolorosa separação e, espelhando a música sobre a qual se construiu a letra, sem repetições: mesmo o título "Atrás da Porta" só aparece uma vez, e fora de posição de destaque, dividido entre dois compassos.

Quando olhaste bem nos olhos meus
 E o teu olhar era de adeus
 Juro que não acreditei
 Eu te estranhei, me debrucei
 Sobre o teu corpo e duvidei
 E me arrastei e te arranhei
 E me agarrei nos teus cabelos
 No teus pelos, teu pijama
 Nos teus pés, ao pé da cama
 Sem carinho, sem cobertura
 No tapete atrás da porta
 Reclamei baixinho

Dei pra maldizer o nosso lar
 Pra sujar teu nome, te humilhar
 E me vingar a qualquer preço
 Te adorando pelo avesso
 Pra mostrar que ainda sou tua
 Até provar que ainda sou tua

A ousadia descritiva dos versos incomodou a censura, que proibiu a expressão "nos teus pelos", trocada por "no teu peito". Deixou-se passar a muito mais picante ambiguidade de "dei pra maldizer o nosso lar", verso no qual "dei pra" pode indicar "adquiri o costume de" ou "mantive relações sexuais com outro homem a fim de".

Temos em "Atrás da Porta", então, uma canção triste, lenta, sem estímulo à dança, sem um padrão de repetições musicais ou líricas, difícil para a assimilação auditiva e com mais dificuldades ainda para que o ouvinte possa "cantar junto" com o intérprete. No entanto, sendo como é, transformou-se não apenas num modelo de qualidade da canção brasileira como num grande sucesso popular, com massiva execução radiofônica. O imponderável costumeiramente tem grande peso para determinar se uma canção se converte ou não em um *hit*, mas no caso de "Atrás da Porta" é possível lembrar alguns fatores que contribuíram para um sucesso popular à primeira vista improvável: o letrista Chico Buarque estava novamente em grande evidência, especialmente após o êxito de "Construção", e o eu lírico feminino em "Atrás da Porta" oferecia novo modelo para a apreciação de seu virtuosismo lírico; da parte da intérprete original, Elis Regina, havia o fato de que no momento do lançamento da canção estava concluindo o processo de separação com Ronaldo Bôscoli, ao passo que começava um relacionamento com César Camargo Mariano — para o público, criou-se a irresistível oportunidade de confundir o texto da canção com a "história real", o que foi explorado comercialmente.

"Atrás da Porta" entra para a história cultural brasileira, desse modo, como séria candidata ao posto de mais complexa (e anticomercial) canção a conseguir amplo sucesso; o próprio coautor Francis Hime, em entrevista a este pesquisador, mostrou-se perfeitamente consciente de que, não fossem circunstâncias muito particulares envolvendo a aura em torno do letrista e da intérprete original do tema, seria muito improvável que sua música conseguisse a projeção alcançada. O espírito do tempo também atuou em favor da projeção do tema, podendo ser feito um paralelo da mulher de "Atrás da Porta" com os brasileiros amargando um regime ditatorial: embora não houvesse condições de ocultar a tristeza e até o desespero, não se poderia mais esperar do sofredor apenas passividade e resignação, devendo temer-se uma reação de fúria.

Depois do marco de *Caetano e Chico Juntos e ao Vivo* e do registro (por conta da censura, parcial) das canções escritas para a peça *Calabar* no álbum *Chico Canta*, Chico Buarque continuou, como já se viu, a compor de maneira prolífica no eu lírico feminino. Por essa habilidade, o compositor ganhou grande reconhecimento, merecendo essas canções ao longo do tempo diversos estudos acadêmicos e ensaios, vários deles citados nesta tese. Cabe

ainda aqui, porém, alguma atenção específica para aquelas, entre esse grupo de obras, citadas em *A Canção no Tempo*, embora as escolhas de Severiano e Mello por vezes nos soem estranhas. Por exemplo: pelo menos nos dias de hoje, “Tatuagem” e “Bastidores”, ausentes do livro, parecem-nos canções de muito mais projeção do que “Sem Açúcar” e “Sob Medida”, presentes.

Em “Sem Açúcar”, como também já se notou aqui, somos apresentados a uma versão mais brutal de “Com Açúcar, Com Afeto”, ficando clara a referência intertextual logo no título. Também se estabelece diálogo com “Cotidiano”, grande sucesso de 1971 do mesmo compositor. Se a canção mais antiga abria com “Todo dia ela faz tudo sempre igual”, podendo ser resumida como um manifesto do enfado masculino ante a pasmaceira conjugal, “Sem Açúcar” se inicia com “Todo dia ele faz diferente”, exibindo o desespero e a vulnerabilidade feminina ante a inconstância e o temperamento imprevisível do homem. Em “Cotidiano”, o primeiro verso da canção é preenchido por repetitivo motivo de três notas, que reaparece em variações de altura nos versos seguintes, de modo a emular musicalmente o tédio expresso na letra. Já em “Sem Açúcar”, as frases melódicas correspondentes a cada verso são mais secas e contêm menos notas, havendo pronunciado silêncio entre elas, ao contrário dos *legatos* de “Cotidiano”; assim, ressalta-se a brutalidade do texto — e apenas com esse exemplo já se desafia certo rumor despeitado sobre suposta pequenez do compositor musical em contraponto com o grande letrista Chico Buarque.

Os desejos frustrados do eu da canção passam pela realização de anseios sexuais (“nem me desmancha o vestido”, “meu corpo é uma fogueira”), como é comum à mulher buarqueana, mesmo sendo ela evidentemente oprimida e amedrontada pela violenta presença masculina.

Todo dia ele faz diferente
 Não sei se ele volta da rua
 Não sei se me traz um presente
 Não sei se ele fica na sua
 Talvez ele chegue sentido
 Quem sabe me cobre de beijos
 Ou nem me desmancha o vestido
 Ou nem me adivinha os desejos

Dia ímpar tem chocolate
 Dia par eu vivo de brisa
 Dia útil ele me bate
 Dia santo ele me alisa
 Longe dele eu tremo de amor
 Na presença dele me calo
 Eu de dia sou sua flor
 Eu de noite sou seu cavalo

A cerveja dele é sagrada

A vontade dele é a mais justa
 A minha paixão é piada
 Sua risada me assusta
 Sua boca é um cadeado
 E meu corpo é uma fogueira
 Enquanto ele dorme pesado
 Eu rolo sozinha na esteira

A ninguém poderia ocorrer que a pessoa física Chico Buarque estivesse chancelando o tipo de tratamento dispensado à protagonista da canção, ficando claro o tom de exposição crítica do desequilíbrio de poder nas relações conjugais entre homem e mulher, milenarmente verificável e ainda presente no referido “cotidiano” do contexto.

Face à estabilidade afetiva e às tendências paralisantes da mulher, contrapõe-se a instabilidade masculina, que tem como critério exclusivo o próprio voluntarismo. Extremamente sagaz ao recortar um tipo de relação entre os sexos, esta canção vale por um tratado sobre a condição feminina sob a sociedade patriarcal. Pois entre “Eu de noite sou seu cavalo” e “Eu rolo sozinha na esteira” não há diferenças, tudo convergindo para “Ele nem me adivinha os desejos”. A vida da mulher é reativa às atitudes masculinas, é toda aferida aos atos do homem, num leque que se abre da privação ao acúmulo — dependente, exclusivamente, da soberana vontade do macho [...] (MENESES, 2001, pp. 51-52).

“O Que Será (À Flor da Pele)”, apesar de amplamente considerada um clássico no cancionário de Chico Buarque, raramente é associada ao eu lírico feminino. Isso se dá porque na mais notória interpretação do tema — um dueto entre o autor e Milton Nascimento para o álbum *Geraes* (1976), do último — há uma transposição do verso “E que me faz mendiga, me faz suplicar”, tal qual cantando por Simone no registro original para o filme *Dona Flor e Seus Dois Maridos* (1976), de Bruno Barreto, para o masculino “E que me faz mendigo, me faz suplicar”. A adaptação masculina constante em *Geraes* passou a servir de modelo para outras interpretações, inclusive posteriores gravações solo do próprio autor Chico Buarque e gravações de mulheres. Ainda assim, optamos por considerar a canção como de eu lírico feminino: além de, considerando o contexto dramático da canção, tratar-se a letra de uma clara exploração do estado emocional da protagonista Dona Flor, deve-se considerar que “mendiga” em “E que me faz *mendiga*, me faz suplicar”, tem relação de rima toante (mais do que isso, de paronomásia) com “medida” no verso seguinte, “O que não tem *medida*, nem nunca terá”; a mesma relação de rima se vê nos versos de posição equivalente das duas estrofes seguintes, com mesma estrutura lírica, emolduradas por blocos musicais também análogos: “Que nem todos os *santos*, será que será/O que não tem *descanso*, nem nunca terá” e “E uma aflição *medonha* me faz implorar/O que não tem *vergonha*, nem nunca terá”. Desse modo, em que pese ser a opção mais comum para intérpretes dispostos a revisitar o tema, a transposição para o

ponto de vista masculino no verso “E que me faz mendigo, me faz suplicar” não se faz sem mensurável prejuízo da expressão original do tema. O padrão de exploração da sexualidade feminina em primeira pessoa na obra de Chico Buarque aqui é elevado ao paroxismo: as respostas às repetidas questões “o que será?” da letra passam por evidente relação com o desejo sexual, mas numa apresentação que eleva esse desejo a uma condição divina, por apontar para o imponderável e inexprimível.

“Olhos nos Olhos” se trata de uma das poucas canções célebres de eu lírico feminino na obra de Chico Buarque desvinculadas de contexto dramático, tendo sido escrita com o autor pensando antecipadamente na interpretação de Maria Bethânia. O tema frequentemente é associado com uma “volta por cima” feminina.

Em “Olhos nos olhos” (1976), o elemento feminino vive, também, a situação de rompimento relacional. No entanto, a personagem tem uma postura diferente da de “Atrás da porta”. É a primeira das composições de Chico Buarque de Holanda em que a mulher mostra-se independente e sua voz é forte e serena para exaltar essa liberdade. Pode-se até entender o eu lírico feminino dessa composição como o mesmo de “Atrás da porta” (composta quatro anos antes), após ter superado a dor da separação. [...] A canção fez tanto sucesso no Brasil, que não se sabe mais se a sedimentação da expressão veio antes ou depois dela (LIMA, 2017, p.133).

No entanto, há de admitir-se que, com os elementos apresentados na canção, percebe-se que a superação não se mostra completa.

Quando você me deixou, meu bem
Me disse pra ser feliz e passar bem
Quis morrer de ciúme, quase enlouqueci
Mas depois, como era de costume, obedeci

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

Quando talvez precisar de mim
'Cê sabe que a casa é sempre sua, venha sim
Olhos nos olhos, quero ver o que você diz
Quero ver como suporta me ver tão feliz

De maneira mais evidente, se “a dor da separação” tivesse sido mesmo totalmente esquecida pelo eu da canção, não haveria sentido em enviar tal mensagem para o homem que a deixou. O que transparece é uma habilidosa estratégia de manipulação para que o personagem

masculino mantenha relações com a protagonista ao menos mais uma vez (ou ao menos tenha vontade de manter), misturando-se técnicas. No que diz respeito aos aspectos musicais, o fato de a canção não terminar na tônica também aponta para o fato de que a história apresentada, de certa maneira, ainda está em andamento.

Na fase da manipulação, um sujeito age sobre outro para leva-lo a querer e/ou dever fazer alguma coisa. [...] Há inúmeros tipos de manipulação: o pedido, a ordem, etc. Vamos descrever apenas quatro tipos mais comuns. [...] Exemplifiquemos esses quatro tipos de manipulação com a seguinte situação: uma criança não quer comer e a mãe, fazê-la praticar essa ação, pode agir assim:

- tentação — Se você comer, ganha uma coca-cola;
 - intimidação — Se você não comer, não vai ver televisão;
 - sedução — Pus essa comida no seu prato, porque você é grande e é capaz de comer tudo;
 - provocação — Pus essa comida no seu prato, mas eu sei que, como você é pequeno, não consegue comer o que está aí.
- (FIORIN, 2000, pp. 22-23)

Nesse rica sobreposição de estratégias verbais, espelhando sentimentos ambivalentes da protagonista, o ápice da provocação acontece nos versos “Quantos homens me amaram/Bem mais e melhor que você”, apelando para o ímpeto de virilidade do homem (“você é ruim de cama” é a mensagem depreendida); aí se segue momento de sedução combinada à tentação em “Cê sabe que a casa é sempre sua, venha sim” (pode-se entender algo como “você é merecedor de dispor de mim quando bem entender, e será recompensado se vier”), mas imediatamente contrabalanceada com nova provocação em “Quero ver como suporta me ver tão feliz” (a implicação se aproxima a “você acabará não vindo porque não está à altura desta nova mulher ‘refeita’, não dá conta de mim”), sempre combinando a exposição de uma temática sexual evidente com escolhas verbais delicadas, de modo a amenizar o conteúdo explosivo com ternura.

“Não Existe Pecado ao Sul do Equador” se transformou em *hit* na interpretação de Ney Matogrosso em 1978, mas já havia sido lançada em 1973 como um frevo no álbum *Chico Canta*, como parte da trilha de *Calabar*. O eu feminino da canção é a personagem Ana, a mesma de “Ana de Amsterdam” e do dueto em “Bárbara”. Trata-se de uma celebração hedonista (acentuada pelo arranjo *disco* da versão de Ney Matogrosso, e pelos seus maneirismos vocais que culminam no desfecho da canção em gemidos explicitamente eróticos) do sexo como possibilidade de escapismo em relação a dificuldades da vida, aproveitando-se do clima orgiástico para incutir-se a noção do Brasil como um país de “esculacho”, em que tudo vale. Curiosamente, o verso censurado “Vamos fazer um pecado safado debaixo do meu cobertor”

não se mostra muito mais ousado do que seu substituto aceito “Vamos fazer um pecado rasgado, suado, a todo vapor”.

As três últimas canções de eu feminino de Chico Buarque, do período 1969-1978, a serem citadas em *A Canção no Tempo* pertencem à trilha sonora da peça *Ópera do Malandro*: “Folhetim”, “O Meu Amor” e “Teresinha”.

[Com a *Ópera do Malandro*] Chico Buarque agudizará sua crítica social. Partirá para a dessacralização da cultura, a desespirtualização da mulher e do amor, a utilização da obscenidade e da linguagem da podridão como tentativa de ruptura com o universo linguístico do *establishment*, para os torneios parodísticos.

Chico empreenderá aí uma crítica radical e desesperada a *todos* os valores da sociedade. Mostrará, nas suas canções, a falsidade e o mascaramento burgueses em vários níveis (MENESES, 1982, p. 183).

Em "Folhetim" somos apresentados a uma prostituta que em primeira pessoa anuncia seus serviços de maneira direta e clara, não negando ser uma ilusão efêmera para a vaidade do homem. Por meio da ascendência sexual, a mulher consegue o domínio da figura masculina, dispensando mentiras e eufemismos por confiar que, mesmo depois de ter noção do procedimento pelo qual será descartado, o homem recorrerá a ela. Com seu clima de cabaré em arranjo num ritmo próximo ao beguine ou ao bolero, "Folhetim", como já se disse, é aparentada de "Love For Sale", de Cole Porter.

Se acaso me quiseres
Sou dessas mulheres
Que só dizem sim
Por uma coisa à toa
Uma noitada boa
Um cinema, um botequim

E, se tiveres renda
Aceito uma prenda
Qualquer coisa assim
Como uma pedra falsa
Um sonho de valsa
Ou um corte de cetim

E eu te farei as vontades
Direi meias verdades
Sempre à meia luz
E te farei, vaidoso, supor
Que és o maior e que me possuis

Mas na manhã seguinte
Não conta até vinte
Te afasta de mim
Pois já não vales nada
És página virada
Descartada do meu folhetim

Em "O Meu Amor" (mais um beguine) e "Teresinha", temos uma estrutura lírica similar, remetendo ao conceito de “tópico frasal”, famosamente cravado por Othon M. Garcia (2010, p.222) para se referir à ideia central de um parágrafo de prosa, contendo uma generalização que deve ser seguida (no caso de estruturas dedutivas) ou antecedida (no caso de estruturas indutivas) de especificações.

"O Meu Amor" se apresenta como dueto entre duas mulheres que disputam a preferência de um mesmo homem, cantando estrofes de maneira intercalada. A partir de um mesmo verso em comum ("O meu amor tem um jeito manso que é só seu"), as personagens listam elementos que servem como argumentação para provar que são as mais amadas.

O meu amor
 Tem um jeito manso que é só seu
 E que me deixa louca
 Quando me beija a boca
 A minha pele toda fica arrepiada
 E me beija com calma e fundo
 Até minh'alma se sentir beijada, ai

O meu amor
 Tem um jeito manso que é só seu
 Que rouba os meus sentidos
 Viola os meus ouvidos
 Com tantos segredos lindos e indecentes
 Depois brinca comigo, ri do meu umbigo
 E me crava os dentes, ai

Eu sou sua menina, viu?
 E ele é o meu rapaz
 Meu corpo é testemunha
 Do bem que ele me faz

O meu amor
 Tem um jeito manso que é só seu
 De me deixar maluca
 Quando me roça a nuca
 E quase me machuca com a barba malfeita
 E de pousar as coxas entre as minhas coxas
 Quando ele se deita, ai

O meu amor
 Tem um jeito manso que é só seu
 De me fazer rodeios
 De me beijar os seios
 Me beijar o ventre e me deixar em brasa
 Desfruta do meu corpo
 Como se o meu corpo fosse a sua casa, ai

Eu sou sua menina, viu?
 E ele é o meu rapaz
 Meu corpo é testemunha
 Do bem que ele me faz

As especificações seguintes aos versos "O meu amor/Tem um jeito manso que é só seu", no entanto, ironicamente não são exemplos de mansidão, mas sim uma disposição em grau crescente de ousadia descritiva sexual. No refrão, cantado em uníssono pelas personagens de Lúcia e Teresinha, há uma síntese da ideia buarqueana da sexualidade incorporada ao espírito ("Meu corpo é testemunha/Do bem que ele me faz"), imediatamente antecedida de versos com uma escolha léxica pueril ("Eu sou sua menina, viu?/Ele é o meu rapaz"), causando rico constaste acompanhado pelo desenho da melodia: no "viu?" de fecho do primeiro verso do refrão, atinge-se a nota mais aguda da canção, como se as personagens se sentissem flutuando pelo enlevo de uma paixão adolescente, de "menina"; depois disso, a curva melódica ganha contorno descendente, até repousar em tônica na nota correspondente à palavra "faz", a última e mais grave do refrão. Cria-se um efeito lírico-musical de afastamento das alturas celestiais do amor romântico, numa movimentação análoga ao deitar-se para consumir o ato sexual.

[Nota-se] a desmitificação da espiritualidade romântica do amor burguês em O Meu Amor, onde este é mostrado em toda sua realidade corporal, na sua plenificação erótica. É o canto do amor físico, da "paixão dos sentidos" — o amor enquanto linguagem do corpo, mostrando o propósito de uma disputa entre duas mulheres que amam o mesmo homem e medem o grau de envolvimento amoroso pelo critério do prazer (MENESES, 1982, p. 183).

A "Teresinha" de Chico Buarque para a *Ópera do Malandro*, uma modinha, constrói-se melódica e liricamente a partir do desenvolvimento da "Teresinha de Jesus" do folclore português, aquela acudida por três cavaleiros. Na canção de Chico, o "tópico frasal" (adaptamos aqui o conceito de Garcia para um texto em versos) varia a cada uma das estrofes de estrutura idêntica ("O primeiro me chegou/Como quem vem do florista", "O segundo me chegou/Como quem chega do bar" e "O terceiro me chegou/Como quem chega do nada"), com a música que as acompanha também se mantendo a mesma, melódica e harmonicamente.

O primeiro me chegou
 Como quem vem do florista
 Trouxe um bicho de pelúcia
 Trouxe um broche de ametista
 Me contou suas viagens
 E as vantagens que ele tinha
 Me mostrou o seu relógio
 Me chamava de rainha
 Me encontrou tão desarmada
 Que tocou meu coração
 Mas não me negava nada
 E, assustada, eu disse não

O segundo me chegou
 Como quem chega do bar
 Trouxe um litro de aguardente
 Tão amarga de tragar

Indagou o meu passado
 E cheirou minha comida
 Vasculhou minha gaveta
 Me chamava de perdida
 Me encontrou tão desarmada
 Que arranhou meu coração
 Mas não me entregava nada
 E, assustada, eu disse não

O terceiro me chegou
 Como quem chega do nada
 Ele não me trouxe nada
 Também nada perguntou
 Mal sei como ele se chama
 Mas entendo o que ele quer
 Se deitou na minha cama
 E me chama de mulher
 Foi chegando sorrateiro
 E antes que eu dissesse não
 Se instalou feito um posseiro
 Dentro do meu coração

Adélia Bezerra de Meneses informa (2001, pp. 107-108) que, além do evidente amparo na “Teresinha de Jesus” do folclore português, a “Teresinha” de Chico Buarque deve seu “esquema narrativo básico” a “Barbara’s Lied”, da *Ópera dos Três Vinténs*, de Bertolt Brech, que ao lado da *Ópera dos Mendigos*, de John Gay, figura justamente como a base para o texto da *Ópera do Malandro*.

Assim, pode-se dizer que aqui os atributos paternos básicos — amor e tirania — estão cindidos, e dão origem a duas figuras separadas, que se caracterizam, respectivamente, por doação e controle.

O “primeiro” é aquele que representa a *doação* absoluta: traz (=dá) um bicho de pelúcia e um broche de ametista; conta (isto é, dá no nível verbal) viagens e vantagens; mostra (isto é, dá no nível do olhar) seu relógio; nada nega. Assim, é uma figura paterna num de seus atributos parciais, o do amor de doação.

O “segundo” é aquele que representa o *controle*. O que ele *traz* é algo de absolutamente intragável pela mulher, e de que ele próprio se aproveitará: aguardente. E sua atitude é inquisitória, perquiridora: indaga o passado, cheira a comida, vasculha a gaveta. É o controle absoluto, o exercício da tirania, que é outro atributo paterno.

Quanto ao “terceiro”, por sua atitude, opõe-se a essas duas configurações básicas, na medida em que nada traz (portanto, não representa a doação, atributo paterno) e nada pergunta (portanto, não representa o controle, atributo paterno).

E enquanto o primeiro toca o coração de Terezinha, e o segundo o arranha, o terceiro se instala feito um posseiro. Com ele, o entendimento é tácito, e a este, Terezinha não diz não (MENESES, 2001, pp. 116-117).

Em análise concisa, podemos dizer que o primeiro candidato ao coração de Teresinha se mostra delicado demais, enquanto o segundo demonstra agressividade excessiva; já com o

terceiro, não há tempo para racionalizações e análises de compatibilidade, insignificantes ante o desejo sexual mútuo. Ninguém realmente pode vir "do nada", sem passado relevante e sem repertório prévio; apenas pode, sob o ponto de vista de outra pessoa, *aparentar* assim tê-lo feito, por alguma razão; no caso de Teresinha, a enorme paixão que a torna indiferente a quaisquer impeditivos pragmáticos relacionados à união do casal. O acesso ao coração da personagem, no entanto, passa pelo sexo ("Se deitou na minha cama/E me chama de mulher"): no cancionero de Chico Buarque de eu feminino, recorrentemente se anulam as diferenças entre o amor romântico e a pulsão sexual, uma quebra de paradigma antiquíssimo com efeito de desafio, por extensão, a todo o *establishment*.

Por ser parceiro de Chico Buarque nas letras das canções para a peça *Calabar*, um marco do cancionero de eu lírico feminino no Brasil, a produção posterior de Ruy Guerra na área merece atenção. O artista criou, com música de Francis Hime, três outras letras em primeira pessoa para a voz de uma mulher: "Corpo e Alma" (1975), "Meu Homem" (1977) e "Pouco Me Importa" (1977). Nessas canções, prossegue o modelo implementado em *Calabar* de indistinção, ao representar-se o eu feminino, do desejo sexual com estados altos da alma. No entanto, os versos criados por Guerra são ainda mais ousados do que os compostos unicamente por Chico em suas canções femininas, com crueza que tende para a estética naturalista. São de "Corpo e Alma" os seguintes versos:

Tua
 Ai, quem me dera
 E toda e sempre
 Nos teus dedos
 Nos teus medos
 No teu corpo
 Que me faz agonizar

Por teus lábios rasgada
 Por teus braços, suada,
 Por teus gritos indecentes
 Eu me arrasto
 Eu me faço a tua presa

E nos teus rastros
 Os meus restos
 Vou deixando
 Desfeita

Estraçalhada, exposta, exausta
 Suada e gasta
 Toda tua
 Sem saber
 Tua na agonia

Tua, corpo e alma

Por teus lábios de agora
 Tudo o que em ti devora
 Por teu riso
 Que me dói e me arrepia
 Eu serei tua e sempre tua
 Tua, tua
 Até morrer

Em “Meu Homem”, ouvimos a interpretação de trechos como:

Meu homem é roupa suja
 Que eu olho rindo, demente
 Lavando a limpo o passado
 Passando a ferro o presente.

[...]
 Meu homem nos seus trancos e barrancos
 Nos gostos tortos e mancos
 Faz coisas do Deus dará, meu homem
 Traz no corpo um cheiro de mulher
 E uma cicatriz mordida no peito.

E pra mim que tanto o amei
 E que ainda o sei de cor
 De ponta a ponta, palmo a palmo
 Esta blasfêmia, meu homem.

[...]
 Meu homem não vale nada, eu sei
 Mas foi tudo o que encontrei.

“Pouco Me Importa” foi censurada, por indecência, quando foi apresentada à censura federal como “Teima”, em 1973, para ser liberada quatro anos depois, com alteração apenas no título:

Ah, pouco me importa a maldição
 De ter perdido o teu amor
 Pouco me importa que essa porta
 Não me deixe mais entrar
 Porque eu te quero até o fim
 E sem pudor vou gritar
 Tudo o que o meu corpo guardou
 Pra teu prazer, pra meu penhor
 E agora finges não querer

Ah, pouco me importa a humilhação
 De te esperar de bar em bar
 Pouco me importa se me cospes
 Com furor por te agarrar
 Por eu teimar a ferro e fogo
 Em arrancar o que você
 Nem teve peito de encarar
 E que não tem por moda e medo
 Nem mais jeito de entregar.

Ah, pouco me importa o que vier
 Vou te arrastar, te agadanhar
 Te macerar nesses lençóis

No meu suor, ai
 Ah, pouco me importa o teu horror
 E o teu prazer
 Se uma vez mais
 Tu vais gritar
 Dentro de mim
 Como se fosses meu!

Embora o efeito chocante fosse desejado ao representar-se a voz de uma mulher falando tão abertamente de sexo, talvez a clareza gráfica ao tratar do tema fosse excessiva para que essas canções, à época, pudessem atingir um grande público como, por exemplo, na parceria de Chico Buarque e Ruy Guerra em “Tatuagem”, na qual versos como “Quero ser a cicatriz risonha e corrosiva” são equilibrados com passagens mais ternas como “Quero brincar no seu corpo feito bailarina”¹¹. Por outro lado, nos tempos contemporâneos em que letras da vertente “putaria” do funk carioca (CYMROT, 2021, p. 313) fazem “Corpo e Alma” e “Meu Homem” e “Pouco Me Importa” se assemelhem a contos de fada, não é tanto o caráter pretensamente pornográfico desses temas que os afastam de regravações, mas sim seu retrato de mulheres apaixonadas por homens de maneira tal que se mostram, à sensibilidade contemporânea, como muito submissas, ainda que se abrindo tão franca e explicitamente quanto a seus desejos sexuais. Em dias nos quais o “empoderamento feminino” se mostra como um valor tão caro, seria improvável uma nova cantora, a não ser sob clara contextualização dramática, interessar-se por gravar versos como “E nos teus rastros/Os meus restos/Vou deixando/Desfeita//Estraçalhada, exposta, exausta/Suada e gasta”, “Meu homem não vale nada, eu sei/Mas foi tudo o que encontrei” ou “Ah, pouco me importa a humilhação/De te esperar de bar em bar/Pouco me importa se me cospes”. As canções de eu lírico feminino com letra exclusivamente de Ruy Guerra não parecem ter envelhecido tão bem quanto as que compôs em parceria com Chico Buarque, no sentido de manter o apelo juntamente a novas gerações, mostrando-se temas de permanência — em que pese o inegável apurado senso poético e força dessas letras só de Guerra, que retratam um modelo de relacionamento entre sexos, com a ascendência incontestada do homem, que perdurou aceita como natural por milênios, e ainda está longe de ter sido extinto, mesmo em grandes núcleos urbanos ocidentais. Ademais, um ser apaixonado, de qualquer sexo, pode mostrar-se extremamente vulnerável e dependente, ainda que sob vários outros aspectos seja perfeitamente autônomo. Em suma, não se trata de julgar

¹¹ Olívia Hime dedicou um álbum especialmente à produção cancionista de Ruy Guerra, *Palavras de Guerra* (2005). No que diz respeito às letras para as canções de *Calabar*, Olívia declarou a este pesquisador que nem os próprios autores se lembram de quais trechos foram compostos por um ou por outro; no entanto, a artista diz que, em sua sensibilidade, vê justamente “Quero ser a cicatriz risonha e corrosiva” como um verso típico da poética de Ruy Guerra, enquanto “Quero brincar no seu corpo feito bailarina” tem “a cara” de Chico Buarque.

essas canções de Francis Hime e Ruy Guerra como títulos de qualidade inferior ou ultrapassados, havendo apenas a constatação que parecem nos dias de hoje pouco viáveis comercialmente.

3.2.2 Outras canções de eu feminino no período

Embora no período de vigência do AI-5 a canção de eu feminino no Brasil passasse por revolução paradigmática, puxada pelas canções dos álbuns *Caetano e Chico Juntos e ao Vivo* e *Calabar*, as mudanças estilísticas, evidentemente, não foram assimiladas imediatamente por todos os nichos do cancioneiro nacional. Sobretudo na chamada canção popularesca, ou brega-romântica, o modelo milenar de representação feminina como o ser que predominantemente espera resignada continuou se apresentando constantemente, e assim acontece até hoje. Algumas das letras e temáticas de canção ainda passíveis de chegar ao sucesso popular naquele período, no entanto, hoje soam arcaicas e causadoras de pasme. A inviabilização de tais formas de representação artística passa pela revolução cultural do período, depois da qual, entre tantos outros aspectos, as mulheres tenderam a ser representadas no cancioneiro nacional de maneira mais autônoma quanto ao comportamento e à sexualidade, seja em primeira pessoa ou terceira pessoa. Entre as canções que soam hoje como inacreditáveis está o samba “Conto Até Dez” (1977), de Luiz Ayrão, apresentando um eu lírico masculino que relembra a ocasião na qual assassinou sua própria mulher, mãe de seus filhos, mas de maneira tal que a principal vítima parece ser ele próprio.

Hoje eu conto até dez, pra não errar onde errei

[...]

Um, eu era um, sem amor, sem prazer nenhum,
Dois, eu virei dois, quando eu encontrei depois,
Três, viramos três e quatro
Quando crianças enfeitaram nosso quarto
Mas cinco já era demais,
Era um rival para perturbar a minha paz

[...]

Seis, seis vezes desapareí,
Onde foi que eu atingi nem sei
Sete, sete jurados com razão
Me condenaram a oito longos anos de prisão
Nove, nove anos se passaram do revés
Que me deu a experiência,
Que amor não vale a penitência

[...]

As canções de eu lírico feminino do período citadas em *A Canção no Tempo* não chegaram a tais extremos de naturalização da violência, e muitas já se enquadravam dentro de um modelo mais progressista de representação da mulher, aproveitando-se, como já se disse, de uma possibilidade tolerável de contestação do *establishment* dentro de um contexto de censura. Algumas dessas canções, no entanto, ainda mantinham o padrão de exposição da figura feminina como um ser passivo, totalmente dependente do homem e nem sequer capaz de rebelar-se contra um tratamento injusto. Podemos dar como exemplo “Vai Ser Assim” (1970), composta e interpretada por Martinha.

[...]
 Você não quis o amor que eu dei
 E ninguém mais vai ter amor de mim
 Vai ser assim!

[...]
 Porque eu vou ficar calada, eu serei nada
 Eu vou me esquecer de mim
 Vai ser assim!

[...]
 Por isso estou assim
 Já sem saber de mim
 Só sei dizer dos passos lentos
 Que eu dou agora a procurar o fim
 Vai ser assim!

Em “Casa e Comida” (1972), de Rossini Pinto, com interpretação de Núbia Lafayette, ainda estamos dentro do gênero popularesco, mas o eu feminino da canção já ensaia rebeldia ante o comportamento errático do homem.

Desculpe, meu amor, o que eu lhe digo
 Mas meu bem, não é comigo, que você deve lamentar
 Você nunca foi um bom marido
 Não cumprindo o prometido que jurou aos pés do altar

É triste confessar, mas é preciso
 Você não teve juízo em dizer que não me quis
 Perdoa, meu amor, não sou fingida
 Não é só casa e comida, que faz a mulher feliz

Noites, quantas noites, eu passava
 Por você abandonada, a chorar na solidão
 E quando eu reclamava, você ria
 Me dizendo que ficava, no escritório, no serão.

Agora você tenha paciência,
 Eu lhe peço, por clemência,
 Deixe em paz meu coração.
 Repito o que todo mundo diz:
 Não é só casa e comida, que faz a mulher feliz.

No bolero “Deixe Meu Marido Em Paz” (1975), composto e interpretado por Claudia Barroso, logo a partir do título se nota que estamos mais uma vez na seara do que, hoje, percebe-se como involuntariamente cômico.

Amiga não perca mais seu tempo
Amiga não torne a insistir
Antes que você sofra demais
Procure outro deixe o meu marido em paz

Olha quem avisa amigo é
Ele tem outras, mas sou eu sua mulher
Antes que você sofra demais
Procure outro deixe o meu marido em paz

“Modinha Para Gabriela” (1975), de Dorival Caymmi, com interpretação original de Gal Costa para a telenovela *Gabriela* (mais um exemplo do contexto dramático impulsionando notórias canções de eu feminino), ganhou injusta associação a uma mentalidade conformista, por seus famosos versos “Eu nasci assim/Eu cresci assim/E sou mesmo assim/Vou ser sempre assim”; no entanto, quer seja mais evidentemente pelo contexto da trama para a qual foi escrita, quer seja pela associação musical com um samba vibrante, ou ainda pela consideração de outros versos (“Quem me batizou/Quem me nomeou/Pouco me importou/É assim que eu sou”), pode-se claramente perceber que o mais conhecido trecho da canção está longe de lamento passivo por uma condição de vida infeliz; pelo contrário, trata-se da personagem Gabriela a manifestar que, não importa quais pressões exteriores haja, ela não mudará sua maneira (atrevida) de ser.

“Ovelha Negra” (1975) se apresenta como séria candidata ao posto de canção mais associada à imagem de sua criadora, Rita Lee. A artista adere à proposta de proporcionar estranhamento e inovação ao expor uma figura feminina contestadora e ativa, já então em voga principalmente pelas composições de Chico Buarque e Ruy Guerra; curiosamente, nos momentos anteriores à sua parceria com Roberto de Carvalho, o choque proporcionado pela poética de Rita Lee vem da insubordinação de um eu feminino a um sistema autoritário patriarcal — em “Ovelha Negra”, o antípoda do eu da canção é diretamente seu próprio pai —, mas a temática sexual se apresenta discreta e marginalmente. De qualquer modo, o eu lírico feminino inescapável em “Ovelha Negra”, pela rima de “filha” com “família” nos versos “Foi quando meu pai me disse, *filha*,/Você é a ovelha negra da *família*/Agora é hora de você assumir e sumir”, torna a canção consideravelmente mais afrontosa do que se se tratasse apenas de uma manifestação de rebeldia de um eu de sexo indeterminado contra a estrutura familiar. “Ovelha Negra” se enquadra, portanto, na categoria de nova canção de protesto, o tipo possível nos anos do AI-5 — sem por isso ser menos eficaz, coerente, clara ou bela.

Em "Nem Ouro Nem Prata" (1976), de Rui Maurity e José Jorge, pode-se perceber, nos versos "Sou brasileira, faceira, mestiça mulata/Não tem ouro nem prata/O samba que sangra do meu coração", uma volta da representação da mulher brasileira como um tipo alegórico para a exposição de determinados valores caros à identidade nacional, como foi tão comum no repertório de Carmen Miranda durante a Época de Ouro. Pelo contexto de afro-misticismo da obra de Maurity, no entanto, o procedimento soa mais autêntico e original, passando longe da forja da imagem de uma brasileira para exportação. Nota-se também em "Nem Ouro Nem Prata", pelas invocações a Oxóssi, certo desafio à predominância da moral católica no Brasil, o que não impediu o grande sucesso radiofônico da canção, tornada notória na voz do próprio coautor Rui Maurity, na ousadia adicional de um homem interpretando um eu lírico feminino.

O eu feminino verbalmente explícito em "Arrombou a Festa" (1977, de Rita Lee e Paulo Coelho) aparece de maneira meramente circunstancial, apenas na citação do verso "Sou a garota papo firme que o Roberto falou", vindo da canção "Garota do Roberto" (1967, de Carlos Imperial e Eduardo Araújo), sucesso na voz de Waldirene. Ainda assim, chamava a atenção o fato de a voz de uma mulher, Rita Lee, estar mais uma vez identificada com a contestação de certa forma de autoridade: "Arrombou a Festa" parodia o sucesso "Festa de Arromba" (Roberto Carlos e Erasmo Carlos, 1965), listando grandes nomes da chamada MPB de maneira irreverente e zombeteira.

"Foi Assim" (1977, de Paulo André e Rui Barata), sucesso na voz de Fafá de Belém, é um bolero de lírica à moda antiga (apesar do tratamento em arranjo musical mais contemporâneo), no qual a mulher espera passivamente o regresso de seu homem.

Volta meu bem, murmurei
Volta meu bem, repeti
[...]

Horas, dias, meses se passando
E nesse passar, uma ilusão guardei
Ver-te novamente na varanda
A voz sumida em quase pranto
A me dizer, meu bem, voltei!

Hoje esta ilusão se fez em nada
E a te beijar, outra mulher eu vi
Vi no seu olhar envenenado
O mesmo olhar do meu passado
E soube então, que te perdi

"A Noite Vai Chegar" (1978, de Paulinho Camargo), sucesso *disco* na voz de Lady Zu, traz a novidade da exposição de um eu feminino ativamente flertando com um homem, numa inversão do modelo tradicional de atribuição dos papéis que cabem a cada um dos sexos no

momento da conquista: “Venha sem medo/Diga o que pensa e o quer/Diga que a vida é mais vida/Se eu for a sua mulher”.

“Guerreira” (1978, de João Nogueira e Paulo César Pinheiro) foi composta pelos autores sob medida para a mineira Clara Nunes. Funciona como uma atualização de “‘X’ do Problema” ao retratar uma mulher “do samba” numa posição de força, mas apresentando como inovação elementos de religiosidade afro e um aceno à questão da militância política, que se pode depreender por certas escolhas vocabulares em ligação com o contexto da época.

Se vocês querem saber quem eu sou
 Eu sou a tal mineira
 Filha de Angola, de Ketu e Nagô
 Não sou de brincadeira
 Canto pelos sete cantos não temo quebrantos
 Porque eu sou guerreira
 Dentro do samba eu nasci, me criei, me converti
 E ninguém vai tombar a minha bandeira.
 [...]

“Mais Uma Vez” (1978, de Mariosinho Rocha, Renato Corrêa e Paulo Sérgio Valle) se apresenta como canção de suave clima erótico para a voz feminina, na qual “fazer feliz” aparece como claro eufemismo para “levar ao orgasmo”. A sexualidade da letra, porém, atenua-se com a interpretação muito doce da cantora Marizinha para uma melodia lenta e passionalizada, com arranjo de balada *soul*.

Acordo tarde, quase ao meio-dia
 Saio pra rua, quase sonhando ainda
 Esfrego os olhos para ver melhor você.
 Mais uma vez, você me fez feliz.

Sinto no corpo tua presença ainda
 Minha vontade é de te ver agora
 Pra te falar as coisas que eu não consegui
 Mais uma vez, eu sei te fiz feliz.
 [...]

“O Amor Não É Brinquedo” (1978, de Martinho da Vila e Candeia) dá amostras da versatilidade expressiva de Martinho. Se apenas dois anos antes, em “Você Não Passa de Uma Mulher”, a mulher era retratada numa posição de rebaixamento, como já se depreende do título, agora a figura feminina estabelece condições para a manutenção do relacionamento amoroso e exige respeito.

Se quiser se distrair
 Ligue a televisão
 Amor comigo não

[...]
 Tens que chorar o meu choro
 Sorrir no meu riso

Sonhar no meu sonho
 Versar nos meus versos
 Cantar no meu coro
 Na minha tristeza tens que ser tristonho

Avise se estás brincando
 Que eu vou ficar também de brincadeira
 Não choro o teu choro
 Não sonho o teu sonho
 Não verso seus versos
 Nem marco bobeira

Eu te abri o meu peito
 Deixei penetrar na minha intimidade
 Tu conheces meu passado
 A minha mentira e a minha verdade

Mas se estás deixando furo
 E não está se portando com dignidade
 Eu fecho essa porta, te deixo de fora
 Depois curto na saudade

O rock “Perigosa” (1978, de Rita Lee, Roberto de Carvalho e Nelson Motta) se consagrou na interpretação do conjunto feminino Frenéticas. Na voz de outras cantoras, Rita Lee antecipava a transição de sua carreira que se verificaria marcadamente a partir do ano seguinte, quando passou a lançar álbuns em parceria com seu companheiro Roberto de Carvalho, repletos de canções de temática sexual em linguagem muito direta (cf. subcapítulo seguinte). O eu feminino de “Perigosa” tem a qualidade que lhe é atribuída no título justamente por sua postura dominante, sua autoconfiança e seu desembaraço para tratar de questões relacionadas a sexo, desnorteando seus pretendentes. Apesar de todo o “perigo”, no contexto da época já não houve impedimento para que a canção fizesse enorme sucesso.

Eu 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 um veneno no doce da boca
 Eu tenho um demônio guardado no peito
 Eu tenho uma faca no brilho dos olhos
 Eu tenho uma louca, dentro de mim

Eu posso te dar um pouco de fogo
 Eu posso prender, você é meu escravo
 Eu faço você feliz e sem medo
 Eu fazer você ficar louco

Muito louco,
 Muito louco, muito louco
 Dentro de mim

3.3 Os anos da abertura na MPB (1979-1985)

A partir dos últimos meses do governo Geisel (março de 1974 a março de 1979), houve de fato passos mais claros em direção à abertura política prometida desde o início de seu mandato. Marcam o período, nesse sentido, o fim da censura prévia, o caducar do AI-5, a Lei da Anistia e a quebra do bipartidarismo Arena/MDB, culminando em 1985 com o término do regime militar.

Os nomes da canção brasileira, entre compositores e intérpretes, a despontarem para o sucesso nesse momento são muito variados, numa abertura cancionista análoga à abertura política no que diz respeito a possibilidades de expressão. Alguns dos nomes a destacar são Kleiton & Kledir, Ângela Rô Rô, Marina Lima, Tetê Espíndola, Arrigo Barnabé, Sandra de Sá, Joanna, Fátima Guedes, Zizi Possi (esta com estreia fonográfica ainda em 1978), os membros do grupo Fundo de Quintal, Zeca Pagodinho, Luiz Caldas, Chitãozinho & Xororó, Pena Branca & Xavantinho e Almir Sater, além de muitos integrantes do movimento conhecido como Brock, incluindo os grupos Blitz, Barão Vermelho, Kid Abelha, Paralamas do Sucesso, Titãs, Ultraje a Rigor, Ira!, RPM e Legião Urbana, e os artistas solo Lulu Santos, Lobão, Ritchie, Léo Jaime e Eduardo Dusek (SEVERIANO, 2013, pp. 436-453).

Os nomes mais relevantes do período anterior continuaram em sua grande maioria intensamente produtivos, sendo a abertura política decididamente influente em sua criação.

Na maioria dos casos, em tempos de Abertura, a função política da MPB estava mais voltada para a afirmação de valores abstratos e gerais da oposição, bem como para o exercício de uma catarse da experiência do autoritarismo, do medo coletivo e da sensação de impotência diante da Ditadura (LUNARDI, 2016, p. 155).

[...] se a “canção dos anos de chumbo” foi, marcadamente, uma canção que sublimou a experiência do medo e do silêncio diante de um autoritarismo triunfante na política, a “canção da abertura” será marcada pela tensão entre o imperativo conscientizante da esquerda e a expressão de novos desejos e atitudes dos setores mais jovens da classe média. A ansiedade coletiva por uma nova era de liberdade que, todavia, ainda não havia chegado, transformando-se em iminência, experiência limite entre dois impulsos nem sempre conciliáveis na tradição crítica: o ético-político e o erótico (NAPOLITANO, 2010, p. 391).

Embora não seja citada no artigo de que foi retirado esse último excerto de Marcos Napolitano, Rita Lee, no que diz respeito às letras de primeira pessoa expressando a voz de uma mulher, apresenta-se como o mais marcante nome dos anos da abertura. Mesmo já tendo carreira discográfica sólida desde 1967, foi principalmente a partir de seu álbum de 1979 que desenvolveu letras de eu lírico feminino muito originais, e distintas do que já havia sido feito na área no país, justamente pela abordagem do impulso erótico.

3.3.1 A importância de Rita Lee para o eu feminino na canção brasileira

A produção de Rita Lee a partir de 1979 tende a ser vista pela crítica especializada (em música popular) como desimportante, banal e frívola quando comparada às suas criações ao lado dos grupos Os Mutantes (1967-1972) e Tutti Frutti (1973-1978). A terceira fase de sua carreira se marca pela parceria com Roberto de Carvalho, em caráter profissional (coautor da maioria de suas composições desde então, arranjador, produtor, diretor musical, instrumentista) e pessoal (vivem em união estável desde 1976). Carvalho chegou a fazer parte da última formação do Tutti Frutti, mas foi depois da dissolução do grupo que seu peso na carreira de Rita se acentuou — e a artista alcançou enorme sucesso comercial, fazendo multiplicar seu público. A interpretação de sua trajetória que associa o período de maior vendagem de discos com decadência artística se tornou um clichê do jornalismo musical do país¹², repetido à exaustão para o desgosto da própria compositora: “Haja saco para viúvos de Mamutes [sic] e Fruttis” (LEE, 2016, p.337), diz em sua autobiografia. De fato, o caráter realmente inovador de suas criações ao lado de Carvalho ainda não parece ter sido percebido com a adequada profundidade pelos pesquisadores da canção brasileira, mesmo no campo acadêmico; talvez, tomando as declarações de Rita como base, a própria artista tenha uma noção imprecisa de onde está a marca revolucionária desse grupo de canções — aqui devemos dirigir atenção especial aos quatro álbuns lançados, um por ano, entre 1979 e 1982, nos quais a temática erótica aparece como constante.

As críticas à união Rita Lee/Roberto de Carvalho costumam centrar-se, musicalmente, no fato de que a artista, nessa fase, deixou de compor de forma majoritária canções no gênero rock — como se isso fosse um problema. Em que pesem o reconhecido experimentalismo dos Mutantes, virtuosos na combinação timbrística inusitada e na arquitetura da "música de montagem" (cf. MOLINA, 2017), e o rock bem executado do Tutti Frutti, com Carvalho as músicas para as canções de Rita ganharam riqueza principalmente na variedade de gêneros abarcada e nas construções harmônicas. Quanto ao aspecto lírico, também se fazem comuns comentários no sentido de que suas composições a partir do fim do Tutti Frutti seriam superficiais quando em comparação com a poética anterior, de tom contestatório e rebeldia condizentes ao rock and roll, numa forma (principalmente nos Mutantes) aberta a abstrações e associações livres de imagens, dentro do receituário psicodélico. Como buscaremos

¹² Um exemplo muito representativo do tom dessas críticas pode ser conferido na carta aberta de Regis Tadeu a Rita Lee. Disponível em <<https://br.noticias.yahoo.com/blogs/mira-regis/carta-aberta-rita-lee-135100848.html>>. Acesso em 1º de setembro de 2022.

desenvolver a seguir, as letras simples e diretas de Rita Lee a partir de 1979 estão longe de prender-se a fórmulas previamente testadas para o sucesso fácil, com características revolucionárias embutidas no rótulo mais imediato de canções de amor (e sexo). Também chama a atenção o fato de que a imagem pública de Rita Lee transmite uma ideia de força tal que, ao contrário da recorrente associação de Yoko Ono como influência nociva que desencaminhou John Lennon, criou-se a pecha de "parasita" de talento menor, nesse caso brasileiro, em relação ao homem do casal, Roberto de Carvalho¹³. Os seguintes excertos da autobiografia de Rita Lee são significativos:

Eu, que até então compunha trogloditamente com meia dúzia de posições, expandi meus horizontes musicais com as ricas harmonias e melodias trazidas por Rob, e meu rockinho radical virou rockarnaval, virou tango, virou bossa, virou pop, virou bolero, virou metal, virou tudo ao mesmo tempo agora. Nada mais "mutante" do que desfilar por quaisquer avenidas musicais (LEE, 2016, p. 294).

[A implicância que Rita Lee sentia por parte da imprensa em relação a ela] também acabou chegando em Rob, “o marido oportunista que pegou carona é um músico parasita que logo desaparecerá da vida dela e, aí sim, a Rita retornará triunfante para o rock” (LEE, 2016, p.337).

Curiosamente, embora a partir de 1979 tenha passado a ser achincalhada pela crítica jornalística afeita ao rock, ressentindo-se publicamente disso, Rita Lee concomitantemente caiu nas graças dos músicos da chamada MPB. Claro, dentro do movimento tropicalista, de onde surgiu para o público, sempre foi estimada pelos membros mais velhos do movimento, sendo “a mais completa tradução” de São Paulo nas palavras de Caetano Veloso. Mas para além desse nicho que surgiu como oposição à MPB, para só depois ser a ela assimilada como subdivisão, a primeira ponte lançada a Rita veio inusitadamente a partir de Elis Regina, que “fazia cara feia para roqueiros” (LEE, 2016, p.258). Ainda assim, Elis visitou a então líder do Tutti Frutti na prisão em 1976, quando esta foi presa — numa armação da polícia, segundo a artista, pois ela grávida não estava usando nenhuma droga — por porte de maconha. A partir daí, surgiu uma amizade que levou Rita e Carvalho a comporem especialmente para Elis “Doce de Pimenta” (1979) e, com mais repercussão popular, “Alô, Alô, Marciano” (1980). Logo depois, para validação total de Rita entre o seletor grupo “de prestígio” entre os cancionistas brasileiros, João

¹³ A associação entre Roberto de Carvalho e Yoko Ono pode ser conferida na entrevista do primeiro à Folha de S. Paulo, concedida em 1998. Disponível em <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq09059805.htm>. Acesso em 2 de setembro de 2022. Carvalho demonstra segurança quanto ao seu papel na carreira de Rita Lee: "E depois, como você já sabe, veio Roberto de Carvalho. [...] Talvez tenha sofrido preconceito. O casal serviu como uma grande tela de projeção para as pessoas em geral, e com certeza coisas boas e não tão boas foram projetadas. Isso não significa de forma nenhuma que os personagens em questão fossem ou sejam a materialização dessas projeções, vade retro! Foi a fase de Rita que vendeu milhões de discos. Quanto a Yoko, sei não. Colaborei para que Rita se expandisse em todos os sentidos e ocupasse o lugar que ela tinha que ocupar, por mérito próprio. Yoko não contribuiu um milímetro para a expansão do marido, já o pegou pronto".

Gilberto a chamou para apresentar-se em dueto com ele num especial de TV, interpretando a velha canção de Lamartine Babo “Joujoux e Balangandãs”, e a performance acabou sendo registrada em álbum de João; Rita retribuiu propondo ao pai da bossa nova gravar uma canção dela e de Carvalho, “Brasil com ‘S’”, em seu álbum de 1982, tendo o convite aceito. Mais um exemplo, entre tantos possíveis, da aceitação de Rita no seletivo clube da MPB: em sua canção “Paratodos” (1993), celebrando a canção brasileira, Chico Buarque cita Rita entre Gal Costa, Maria Bethânia e Clara Nunes, numa canção em que não couberam parceiros como Francis Hime, compositores incensados como Paulinho da Viola e até Elis Regina, a “musa mor da MPB” e “maior cantora do Brasil” (LEE, 2016, p.258) — e Rita mereceu a deferência mesmo tendo tratado Chico com deboche em “Arrombou a Festa”.

De modo geral, embora tenha ganho muito expressivo reconhecimento de seus pares e indiscutível sucesso popular, a artista ocupou um lugar mestiço que acaba por dificultar sua louvação pela crítica: para grande parte dos jornalistas da área musical, Rita leva a pecha de alguém que traiu o rock and roll para buscar um sucesso fácil; no que diz respeito à área acadêmica, porém, justamente suas raízes roqueiras é que dificultam seu posicionamento no mesmo panteão artístico ocupado pelos nomes mais incensados da MPB. Afinal, na tradição acadêmica o rock tende a ser visto mais como um fato de interesse sociocultural do que um gênero capaz de produzir canções de interesse, complexidade e permanência, merecedoras de análises individuais detidas.

The academic study of pop and rock music is rooted in sociology, not musicology (for which, even now, popular music has a marginal interest), and the sociology of rock is, in turn, rooted in two nonmusical concerns: the meaning of "mass culture" and the empirical study of delinquency. [...] The basic attitude of the educated establishment to rock 'n' roll — in universities and the media alike — was a sometime anxious, sometimes amused disdain. The educated taste for popular music might extend to the "authentic" sound of blues and jazz, on the one hand, or the "sophisticated" sound of Broadway, on the other, but not to rock 'n' roll, which was clearly a low-grade gimmick. The only real question, again echoed in both scholarly and mass market magazines, was whether or not it was actually a corrupting influence (FRITH e GOODWIN, 1990, p.9).

Chama a atenção o fato de que, nos Mutantes, Rita Lee não tenha conseguido espaço para escrever nem uma sequer letra de eu lírico feminino; mesmo em canções das quais as letras foram majoritariamente compostas por ela, segundo a artista relata em sua autobiografia (LEE, 2016), termos apareciam grafados, quando havia necessidade de escolha, na variação masculina de gênero: “Ando Meio Desligado”, “Balada do Louco”. A cantora descreve seus dias junto aos Mutantes como envoltos num clima machista, como na passagem em que conta sua demissão

da banda: “Uma escarrada na cara seria menos humilhante. Em vez de me atirar de joelhos chorando e pedindo perdão por ter nascido mulher, fiz a silenciosa elegante” (LEE, 2016, p. 189).

Rita precisou ter lançada sua carreira solo, em 1970 (num momento de pausa dos Mutantes, antes de sua saída definitiva, em 1972), para publicar uma canção com primeira pessoa expressando a voz clara de mulher. O fato de sua imagem começar a se destacar em relação aos demais integrantes homens do conjunto não passou sem tensão entre seus colegas, como conta Carlos Calado em sua biografia dos Mutantes, lembrando a ocasião do lançamento do show e do LP *Build Up*.

Com as mágoas temporariamente esquecidas, Arnaldo e Rita fizeram as pazes e, junto com eles, também os Mutantes. [...] Nas internas do conjunto, porém, o pau comia. Sérgio era o mais radical: não admitia que Rita, ou qualquer outro integrante do conjunto, que tinha finalmente se transformado em quinteto, fizesse trabalhos fora dos Mutantes. O guitarrista chegou mesmo a rejeitar o convite de Rita para participar da gravação de seu primeiro disco solo [...].

Arnaldo também não gostava muito da ideia de Rita se lançar em carreira própria, mas logo depois de reatar o namoro, achou melhor ficar ao lado dela, “tomando conta”. Mais tolerante que o irmão, aceitou trabalhar na gravação do disco de Rita, como diretor musical. No entanto, seu apoio era bastante relativo: “É melhor você não se iludir muito. Eles te convidaram porque você é bonitinha”, dizia, deixando a namorada e parceira mais insegura ainda. [...]

Rita saiu-se muito bem. Mais uma vez, representou, cantou, dançou e atuou como garota-propaganda, graças a um papel que serviu como uma luva a sua irreverente verve humorística. Ao interpretar a garota ingênua e desajeitada que sonhava se tornar manequim, chegava a escorregar e cair sentada durante um desfile, arrancando muitas risadas do público.

“As várias situações que se apresentam acabam transformando-a numa show-woman versátil e ativa”, elogiou a revista *Veja*, na semana seguinte à estreia. Porém, por mais que Rita desmentisse seu afastamento dos Mutantes, era difícil não ver *Build Up* como um caso típico de vida real imitada descaradamente pela arte. [...] mais ainda, a letra de “Sucesso, Aqui Vou Eu”, parceria de Rita e Arnaldo, a mesma canção que abria o LP *Build Up* e funcionava como síntese do show: “Já estou até vendo / Meu nome brilhando / E o mundo aplaudindo / Ao me ver cantar / Ao me ver dançar / I wanna be a star / Como Ginger Rogers vou sapatear / Mais de mil vestidos vou poder usar / Num show de cores em cinemascopo / Eu direi adeus / Aos sonhos meus / Sucesso aqui vou eu”.

O tempo acabou mostrando que Rita decidira mesmo procurar o sucesso sozinha. Só que, para sorte dos fãs do conjunto, não tão rápido como alguns imaginaram (CALADO, 1995, pp. 108-111).

Significativamente, Rita afirma em sua autobiografia (LEE, 2016) que o crédito de Arnaldo Baptista em “Sucesso, Aqui Vou Eu” foi dado apenas por camaradagem, devido à reconciliação dos Mutantes, mas a canção de eu feminino foi escrita unicamente por ela.

Em seu grupo seguinte, talvez por sua posição clara de líder (os álbuns eram creditados a “Rita Lee & Tutti Frutti”), Rita sentiu-se à vontade para compor várias canções de eu feminino, embora ainda sentisse a necessidade de ter de se impor num ambiente muito masculino dentro do conjunto.

O Clube do Bolinha afirmava que para fazer rock "precisava ter culhão", e eu queria provar para mim mesmo que rock também se fazia com útero, ovários e sem sotaque feminista clichê. Pois é, entre tantas intérpretes brasileiras extraordinárias, de mulheres compositoras eu só conhecia Chiquinha Gonzaga, Dolores Duran e Maysa. Pensando nisso, resolvi investir em músicas de minha autoria para meu próprio consumo [...] (LEE, 2016, p. 212).

A primeira das canções de eu feminino de Rita realmente distinta em estilo é "Menino Bonito" (1974), constante do primeiro álbum da artista com a banda Tutti Frutti, *Atrás do Porto Tem Uma Cidade*. Pode-se dizer que a canção, louvando o amor efêmero, dá um passo além na ousadia de "Noite dos Mascarados" de Chico Buarque: aqui estamos fora do contexto naturalmente permissivo do carnaval, e se ouve unicamente a voz da mulher, em vez de um dueto entre os dois sexos. A simples aparência parece ser o único fator para a atração expressa pelo eu da canção em relação a um "menino", não havendo razões para nem sequer fantasiar com uma relação duradoura.

Lindo, e eu me sinto enfeitada
Correndo perigo
Seu olhar é simplesmente lindo
Mas também não diz mais nada
Menino bonito

E então quero olhar você
Depois ir embora
Sem dizer o porquê
Eu sou cigana
Basta olhar pra você

A respeito da canção, diz Ana Carolina de Arruda Toledo Murgel:

Rita Lee é uma das compositoras brasileiras que mais pensou as relações de gênero em suas composições. Apresentou uma nova mulher, desconhecida para a canção brasileira, uma “ovelha negra da família que não vai mais voltar” que revolucionava a relação entre os gêneros. Na canção “Menino Bonito”, quem era lindo e não dizia nada era o garoto, uma inversão da idéia da “moça bonita só de boca fechada”, tão comum nas canções masculinas. E, dessa vez, quem não podia ficar era a mulher [a autora trabalha a oposição em relação a “Trem das Onze”, de Adoniran Barbosa] (MURGEL, 2007, pp. 7-8).

Ainda no primeiro álbum com o Tutti Frutti, estava presente "De Pés no Chão":

Sim, eu sou um deles
E gosto muito de sê-lo
Porque faço coleção
De lacinhos cor-de-rosa
E também de sapatão

Mas o que eu quero mesmo
 É por os meus pés no chão
 É só questão de gosto
 Lacinhos cor-de-rosa ficam bem
 Num sapatão, uh yeah?

Eu nasci descalça
 Pra que tanta pergunta?

E se seguiram várias outras canções de eu feminino no período de Rita com o grupo, como "Ovelha Negra" (já citada), "Esse Tal de Roque Enrow" (1975, com Paulo Coelho), dos versos "Ela nem vem mais pra casa, doutor/Ela odeia meu vestidos/Minha filha é um caso sério, doutor/Ela agora está vivendo com esse tal de Roque Enrow", "Luz del Fuego" (1975), dos versos "Eu hoje represento a loucura/Mais o que você quiser/Tudo que você vê sair da boca/De uma grande mulher/Porém louca!", e "Perigosa" (já citada). Também merece destaque — sendo uma canção de gênero neutro, mas chegando ao ouvinte com forte vínculo com a feminilidade, haja vista a autoria e interpretação de Rita Lee — "Fruto Proibido" (1975), dos versos

Quem foi que disse que eu devo me cuidar?
 Tem certas coisas que a gente não consegue controlar

Comer um fruto que é proibido
 Você não acha irresistível?
 Nesse fruto está escondido o paraíso, o paraíso
 Eu sei que o fruto é proibido
 Mas eu caio em tentação.

Todas essas canções se enquadram dentro da proposta nesta tese identificada como típica dos anos do AI-5, de trabalhar o eu feminino num posicionamento contestador, servindo como forma alternativa de crítica ao poder governamental. Particularmente na poética de Rita Lee desta fase, também há a ligação com um padrão lírico muito caro ao rock and roll, notadamente a partir do sucesso dos Rolling Stones, de valorização da rebeldia e irreverência ante quaisquer autoridades. Esse modelo criativo se verificava constante para Rita, na época, quer fosse nas letras de eu feminino ou nas outras, quer houvesse temática sexual clara ou não.

Coincidentemente, depois do fim do AI-5, alterou-se sensivelmente o padrão composicional de Rita Lee para lidar com a temática sexual. Os seus quatro álbuns lançados entre 1979 e 1982 — *Rita Lee* (1979, também chamado, até pela própria cantora, de *Mania de Você*, em referência a sua faixa de maior repercussão, apesar de não haver identificação com esse título na capa), *Rita Lee* (1980, também chamado, até pela própria cantora, de *Lança Perfume*, pelas mesmas razões), *Saúde* (1981, creditado a “Rita Lee & Roberto”) e *Rita Lee & Roberto de Carvalho* (1982, também chamado, até pela própria cantora, como *Flagra*, pelas

mesmas razões) — formam um bloco muito coeso nesse sentido. Por essa razão, cabe aqui tratar de várias canções desse conjunto, indo além das citadas como destaques do período 1979-1985, entre as canções de eu feminino, em *A Canção no Tempo*: “Chega Mais” (1979, com Roberto de Carvalho), “Doce Vampiro” (1979), “Mania de Você” (1979, com Roberto de Carvalho), “Baila Comigo” (1980) e “Saúde” (1981, com Roberto de Carvalho).

Na autobiografia de Rita Lee, alguns excertos são atribuídos chistosamente a um *ghost writer* (na verdade identificado no fim do volume, sendo o jornalista Guilherme Samora), por confessos lapsos de memória da artista. Um desses trechos enfoca “Mania de Você” e a constante da temática sexual na carreira de Rita a partir dessa canção:

Sem pudores, o casal se mostrava de corpo e alma, oferecendo a trilha sonora da sexualidade elegante para motel cinco estrelas nenhum botar defeito. [...]

[Aqui começa o comentário do assim chamado *ghost writer*] “Mania de você” traz uma mulher porreta, tomando as rédeas do prazer para si. E numa época em que o prazer feminino era um tabu! O sexo era sempre cantado do ponto de vista masculino. Muita gente achou um absurdo, mas muito mais gente se identificou com Rita e a música passou semanas em primeiro lugar nas paradas (LEE, 2016, pp. 284-285).

“Mania de Você” é corretamente identificada como um marco, mas há alguns pontos discutíveis no excerto acima. “Muita gente achou um absurdo” o sexo ser cantado do ponto de vista feminino? Mesmo? Quem? Depois das letras de Chico Buarque e Ruy Guerra, atribuir pioneirismo a Rita Lee na clareza da temática sexual em canções de eu feminino aparece como impropriedade. Basta lembrar, entre tantos exemplos possíveis da peça *Calabar*, os versos de “Cala a Boca, Bárbara” (1973), escolhidos como exemplo por ainda não citados nesta tese.

Ele sabe dos caminhos
Dessa minha terra
No meu corpo se escondeu
Minhas matas percorreu
Os meus rios, os meus braços

Ele é o meu guerreiro
Nos colchões de terra
Nas bandeiras, bons lençóis
Nas trincheiras, quantos ais

Olha o fogo!
Olha a relva!
Cala a boca, Bárbara!

Ele sabe dos segredos
Que ninguém ensina
Onde guardo o meu prazer,
Em que pântanos beber
As vazantes, as correntes

Nos colchões de ferro
Ele é o meu parceiro

Nas campanhas, nos currais
 Nas entranhas, quantos ais

Olha a noite!
 Olha o frio!
 Cala a boca, Bárbara!

Nem por isso as canções de Rita nessa área (a maioria em parceria com Roberto de Carvalho) deixam de trazer alto grau de inovação. As letras de Buarque e Guerra, juntos ou separados, no eu lírico feminino tendem a abordar a sexualidade de maneira extremamente densa, associando-a frequentemente à transgressão, ao tormento, ao desespero — no mínimo a uma intensidade dolorosa. Até para negar o pecado em relação ao sexo se faz necessário mencioná-lo, como em "Não Existe Pecado ao Sul do Equador", deixando implícita a noção de que, em lugares mais civilizados, uma orgia seria reprovável moralmente. Já nas canções de Rita Lee da fase de união com Roberto de Carvalho (frequentemente do ponto de vista feminino, mas não de maneira exclusiva), fala-se de sexo, em contraste, com alegria e "sem culpa nenhuma", para citar outro *hit* da dupla nessa fase ("Banho de Espuma", de 1981). Em perfeita adequação ao espírito de abertura da época, a temática sexual aparenta constar nessas canções menos por intenções contestatórias do que por celebração dos sentidos e do prazer. O efeito mais marcante do enorme sucesso comercial dessas canções não foi o choque — pelo contrário, houve grande contribuição para a naturalização de expressões sobre a libido, sobretudo a feminina, num público amplo e variado. O desembaraço com que Rita Lee, uma mulher, trata de sexo em suas canções antecipou em alguns anos as tão celebradas conquistas da música pop dos anos 1980 com Madonna e Cyndi Lauper; além de 235rês235235e-las, porém, a brasileira Rita conseguiu inserir em suas canções um sofisticado componente lúdico jamais alcançado pelas artistas americanas, mais afeitas ao acinte como recurso em suas canções de temática sexual.

Em depoimento disponível no YouTube¹⁴, para um documentário sobre a vida de Rita Lee, Tom Zé trata a questão com retórica de passagens cômicas, sem prejuízo de sua perspicácia — uma escolha adequada para discorrer sobre a figura em questão.

Lembra daquele verso dela? "Me deixa de quatro no ato"? Imagina uma moça, nua, "de quatro, no ato", que imagem linda, que coisa formidável. O homem que inspirou Rita a essa aventura amorosa num momento em que a libido dela estava bastante poderosa, o Roberto de Carvalho, deviam botar ele num pedestal. Deviam botar o Roberto de Carvalho como se fosse o exemplo dos homens. Talvez até o pênis dele devesse ser oferecido à ciência para um estudo. Como é que um simples pênis humano consegue fazer uma moça tão linda, tão feliz. Tão feliz que ela foi capaz de oferecer a educação sexual mais

¹⁴ Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=mikRWMb4AnA>. Acesso em 8 de setembro de 2022.

privilegiada. As músicas dela podem ser chamadas de sexo-pedagógicas. E proporcionaram a educação sexual mais privilegiada de todas as gerações de moças do Brasil. Elas ouviram falar de sexo em músicas belas, de uma maneira alegre, de uma maneira jocosa às vezes, de uma maneira honesta. De uma maneira em que Eros estava mais presente do que o Tânetos que tanto acompanha as questões de sexo.

O tratamento musical e interpretativo para as letras eróticas de Rita Lee tende a amenizar o caráter sexual explícito das canções, vinculando-as ou a um modelo esperado para canções românticas mais castas ou a um modelo relacionado a temas festivos de menos intensidade libidínica. De maneira geral, o canto de Rita se apresenta com delicadeza e doçura, sem maneirismos de emulação orgástica (como praticou Ney Matogrosso em "Não Existe Pecado ao Sul do Equador", por exemplo). A artista entoava suas letras mais picantes como quem tem um "sorriso na voz", para usar uma imagem repisada, auxiliando a apreciação do conteúdo por um público que poderia incluir de crianças a senhores e senhoras conservadores. Um dos dados notáveis a respeito de "Mania de Você" — em observação extensiva às canções da safra 1979-1982 que se seguiram a esse ponto de virada — está justamente no fato de ter sido construída de maneira tal, e lançada adequadamente num contexto tal, que *não* causou grande controvérsia, a despeito de seu conteúdo lírico.

Em "Mania de Você", particularmente, há um tratamento melódico passionalizado de notas longas e grandes saltos intervalares, acompanhado por uma levada que mistura folk rock (a sequência de acordes se assemelha muito à da canção "From the Begginning", do grupo inglês Emerson, Lake & Palmer) a uma seção percussiva de sabor latino. Os conhecidos versos tratam direta e exclusivamente da consumação física do amor.

Meu bem, você me dá água na boca
Vestindo fantasias, tirando a roupa
Molhada de suor de tanto a gente se beijar
De tanto imaginar loucuras

A gente faz amor por telepatia
No chão, no mar, na lua, na melodia
Mania de você, de tanto a gente se beijar
De tanto imaginar loucuras

Nada melhor do que não fazer nada
Só pra deitar e rolar com você

Em "Chega Mais", a faixa que abre o álbum *Rita Lee* de 1979, utiliza-se o outro modelo, o tema de andamento rápido e dançante. A compositora, ao lado de Carvalho, continuaria sempre alternando entre os dois padrões, de canção passionalizada ou canção festiva, na musicalização de suas letras de tom sexual.

Eu conheço essa cara
Essa fala, esse cheiro
Essa tara de louco
Esse fogo, esse jeito

Escandaloso, você é guloso
E quer me sequestrar

Chega mais, chega mais!

Depois me leve pra casa
Me prenda nos braços
Me torture de carinho
Beijinhos, abraços

Depois me coce, me adoce
Até eu confessar

Chega mais, chega mais!

Diz Rita sobre a canção:

[...] é uma dance-music com pegada brasileira, um primeiro ensaio do que mais tarde eu chamaria de rockarnaval, prima das futuras "Lança Perfume", "Banho de Espuma", "Pega Rapaz" e tantas mais. A letra, pra variar, revelando algumas intimidades do casal" (LEE, 2016, p. 284).

A voracidade da "tara de lobo" (e de um "Depois me coce", em versão grafada, que à audição definitivamente soa como "Depois me goze", recurso brincalhão repetido com a alternância entre as palavras "chega" e "cheira" no coro de acompanhamento do refrão) se intercala com um vocabulário bossanovista de carinho, beijinhos e abraços.

"Doce Vampiro" é outra canção em que o tratamento musical passionalizado torna palatável até fantasias sexuais téticas.

Venha me beijar
Meu doce vampiro
Na luz do luar

Venha sugar o calor
De dentro do meu sangue
Vermelho
Tão vivo, tão eterno
Veneno
Que mata sua sede
Que me bebe quente
Como um licor
Brindando a morte e fazendo amor
[...]

Ainda no mesmo álbum, em "Papai Me Empresta o Carro" (Roberto de Carvalho e Rita Lee), exemplo de que a artista nunca deixou de lado completamente o rock and roll, há um eu lírico exibindo preocupação típica de adolescente masculino. A canção ganha novas camadas

de sentido ao ser interpretada por Rita, uma mulher adulta, gerando ainda mais complexidade ao tratamento lírico da temática sexual exibido na então nova fase da artista.

Papai, me empresta o carro
 Papai, me empresta o carro
 Tô precisando dele pra levar
 Minha garota ao cinema
 Papai, não crio problema

Não tenho grana pra pagar o motel
 Não sou do tipo que frequenta bordel
 Então me empresta o carro
 Papai, me empreste o carro
 Pra poder tirar um sarro com meu bem
 [...]

Em "Elvira Pagã" (Roberto de Carvalho e Rita Lee) se inaugura um outro padrão para canções da artista, repetido em títulos como "Cor-de-Rosa Choque" (1982, de Roberto de Carvalho e Rita Lee), "Todas as Mulheres do Mundo" (1993, Rita Lee) e "Pagu" (2000, de Rita Lee e Zélia Duncan): versos nos quais um eu feminino reflete sobre a própria condição da mulher na sociedade. O senso de humor sempre presente impede que os temas transmitam "sotaque feminista clichê" — uma declarada preocupação da artista, como já vimos —, sem por isso prescindir de teor crítico. Nesse sentido, além do próprio conteúdo da letra, também contribui a interpretação suave de Rita Lee e o caráter ligeiro e dançante da música, opostos a uma interpretação raivosa esperada de canções de protesto.

Todos os homens deste nosso planeta
 Pensam que mulher é tal e qual um capeta
 Conta a história que Eva inventou a maçã
 Moça bonita, só de boca fechada,
 Menina feia, um travesseiro na cara,
 Dona de casa só é bom no café da manhã

Então eu digo
 Santa, santa, só a minha mãe (e olhe lá!)
 É canja, canja,
 O resto põe na sopa pra temperar!
 [...]

Em 1980, no álbum seguinte, a temática sexual se faz presente de maneira ainda mais clara, o que aconteceu conscientemente, como declara a própria Rita Lee.

O casal de coelhos R & R continuava firme e forte. A graça era transar em locais inusitados, de banheiros de avião a praias desertas, de banheiras de espuma a escadas de incêndio, de elevadores de serviço a camarins de shows. Com essa bagagem erótico-musical, partimos para um novo disco, o *Lança Perfume*, a consagração total das nossas parcerias, cada vez mais autobiográficas. Éramos *crème de la crème* para *voyeurs* auditivos, com os sugestivos "me vira de ponta cabeça, me faz de gato e sapato, me deixa de quatro no ato, me enche de amor..." [referência a "Lança Perfume", de Roberto

de Carvalho e Rita Lee], "Misto-quente, sanduíche de gente, empapuçados de amor..." [referência a "Caso Sério", de Roberto de Carvalho e Rita Lee] e "Me deixar levar por um beijo eterno, por seu corpo envolvente, mais quente que o inferno" [referência a "Shangri-Lá", de Roberto de Carvalho e Rita Lee]. E assim caminhava a paixonite sem pudores de dois famintos diante de pratos cheios de sedução, mergulhados na gula da paixão (LEE, 2016, p. 294).

A letra do grande *hit* "Lança Perfume", mais um tema a mesclar arranjo no estilo *disco* com "pegada brasileira", tem um componente enigmático que pode passar despercebido ao ouvinte que se deixa levar pelo caráter dançante da música e pelo refrão de fácil repetição.

Lança, menina
Lança todo esse perfume
Desbaratina
Não dá pra ficar imune
Ao teu amor
Que tem cheiro de coisa
Maluca

Vem cá, meu bem
Me descola um carinho
Eu sou neném
Só sossego com beijinho
Vê se me dá
O prazer de ter prazer
Comigo

Me aqueça
Me vira de ponta cabeça
Me faz de gato e sapato
Me deixa de quatro no ato
Me enche de amor

Lança
Lança perfume

Julgando pela primeira estrofe da letra, com o vocativo dirigido a uma mulher ("menina"), a presunção mais segura é de que se trata de uma canção de eu lírico masculino; na terceira estrofe, no entanto, que serve como "ponte" para o refrão, a posição passiva revelada sobretudo nos versos "Me deixa de quatro no ato/Me enche de amor" dão a entender um eu lírico feminino. Como interpretar? Teríamos na primeira estrofe uma mulher falando consigo mesma, como a incentivar-se quanto a sua capacidade de atração, enquanto no decorrer da letra estaria se dirigindo a um homem? Seria "Lança Perfume" uma canção homossexual feminina? Seria uma canção com múltiplos pontos de vista expressos em primeira pessoa, tornados difíceis de distinguir ao serem apresentados no canto de uma só mulher? Mais adequado do que buscar uma resposta definitiva para a questão é observar o grande transe sexual proposto na letra, de modo a confundir identidades e proporcionar troca de papéis. Ainda se nota, uma constante na poética erótica de Rita Lee, a combinação de um vocabulário sexual muito claro ("Me deixa de

quatro no ato/Me enche de amor") com a exploração de um universo léxico pueril ("Eu sou neném/Só sossego com beijinho"). Como fecho, o refrão, grudento o suficiente para cair nas graças até do então príncipe Charles da Inglaterra (cf. LEE, 2016, p. 307), resume-se liricamente à repetição do nome comercial do entorpecente proibido no Brasil desde 1961. Rita Lee conseguiu com que um público vastíssimo (cf. LEE, 2016, p.307, para dados sobre o sucesso internacional da canção) entoasse em coro uma letra com tal teor; daí, só se pode chegar à conclusão de que aqueles que a acusam de "vender-se para fazer músicas bobinhas", ou qualquer variante disso, estão eles próprios sendo os bobinhos em questão. Com uma singela "canção de amor" de sucesso como "Lança Perfume", a possibilidade de influência progressista nos costumes sociais brasileiros certamente se mostrou mais efetiva do que a de uma obra panfletária, de alcance necessariamente restrito, por ser rechaçada imediatamente pelas parcelas mais conservadoras da população. Rita conseguiu se comunicar com sucesso, e de maneira alegre, com grupos sociais os mais vários, levando mensagens de valorização do prazer, consciência erótica, liberdade comportamental e autonomia feminina. O caráter revolucionário prático da obra de Rita Lee em parceria com Roberto de Carvalho não pode ser subestimado. Em seus "rockarnavais", como os próprios autores os intitulam, ao contrário da tradição das marchinhas carnavalescas, o tema sexual é abordado sem malícia e sem trocadilhos: não se buscam risadinhas nervosas de quem confronta um tabu, mas o sorriso de desfrute de quem os supera.

Ainda no mesmo álbum, além das canções já citadas, podem ser feitas observações análogas sobre "Bem-Me-Quer" (Roberto de Carvalho e Rita Lee), que combina um terno "venha me fazer cafuné" com "Você tem ciúme/Mas gosta de me ver rebolar/Eu topo tudo/Sou flor que se cheire em qualquer lugar" ou "Rasgue minha roupa/Mas por favor não dê beliscão/Eu fico nua/Depois você reclama quando eu chamo a atenção".

Em "Baila Comigo", de eu lírico feminino, celebra-se a fusão do corpo e alma de uma mulher com a paisagem natural. Menos direta na abordagem da temática erótica, ainda assim a canção usa o verbo "bailar" como metáfora para o ato sexual — afinal, não faria sentido convidar alguém para dançar num esconderijo.

[...]
 Se Deus quiser
 Um dia eu viro semente
 E quando a chuva molhar o jardim
 Ah, eu fico contente
 E na primavera
 Vou brotar na terra
 E tomar banho de sol

Baila comigo

Como se baila na tribo
 Baila comigo
 Lá no meu esconderijo

Mesmo em canções cuja temática central dista do relacionamento amoroso, como "Nem Luxo Nem Lixo" (Roberto de Carvalho e Rita Lee) e "Ôrra Meu" (Rita Lee), certo vocabulário sexual aparece saudavelmente naturalizado: "Não quero luxo nem lixo/Quero saúde pra gozar no final" são versos da primeira, enquanto "Quanto mais o rock rola/Mais a gente gosta/Quanto mais dinheiro em jogo/Mais a gente aposta/Quanto mais o tempo passa/ Mais eu quero me divertir/Me despir/Me sentir" são versos da segunda.

O conteúdo sexual prossegue em 1981 em *Saúde* (todas as canções do álbum aqui mencionadas são creditadas a Roberto de Carvalho e Rita Lee), embora a canção-título tenha temática diversa, sendo uma celebração em eu lírico feminino da autoestima, da autoconfiança e da alegria. Os versos finais "Enquanto estou viva, cheia de graça/Talvez ainda faça um monte de gente feliz" são significativos o suficiente para Rita Lee escolher uma paráfrase deles como encerramento de sua autobiografia: "sim, acho que fiz um monte de gente feliz" (LEE, 2016, p. 439). Percebe-se no trecho uma repaginação poética da exploração popular (como no gracejo "você não é Ave Maria, mas tá cheia de graça") da ambiguidade do termo "graça", no sentido religioso da oração endereçada à mãe de Jesus e na acepção cômica da palavra, sendo o humor componente fundamental da *persona* artística de Rita Lee, e sua alegria para tratar de assuntos graves uma marca distintiva de seu cancionário.

Em "Tatibitati", Rita dá sequência ao padrão de uso de vocabulário pueril para tratar de temática sexual.

Quando eu nasci
 Minha mãe dizia
 Tome cuidado
 Com o bicho-papão
 Não dê ouvidos
 Às más companhias
 Siga o instinto
 Do seu coração

Fiquei mocinha
 Sabe como é...
 O tal bicho papão
 Virou meu namorado
 Eu sou má companhia
 Pra quem não tiver
 Um coração que vive apaixonado

Sempre fui levada-da-breca
 Brincar de médico
 É melhor que boneca

Na faixa "Mutante", usa-se novamente a estratégia de disposição de recursos musicais e líricos (roupagem eletrônica típica da música pop da época, voz delicada, coro alegre com "tchururu", jogos de palavras frívolos, vocabulário pouco solene etc.) para amenizar um conteúdo muito intenso — desta vez, não ligado ao ato sexual, mas a uma decepção amorosa forte a ponto de levar o eu da canção a cogitar suicídio. Em seu cancionário, Rita Lee consegue não só compor passagens francamente eróticas sem malícia como também mencionar a possibilidade de acabar com a própria vida sem situar-se próxima ao desespero caricatural relacionado às canções de fossa da era do rádio.

[..]
 Como um troféu
 No meio da bugiganga
 Você me deixou de tanga
 Ai de mim que sou romântica

Kiss baby, kiss me baby, kiss me
 Pena que você não me quis
 Não me suicidei por um triz
 Ai de mim que sou assim
 [...]

"Banho de Espuma", outro *rockarnaval*, é séria candidata ao posto de canção mais lembrada pelos que querem manifestar a opinião de que Rita Lee se perdeu em sua fase de parceria com Roberto de Carvalho. Acompanhando a canção, frívola para os ouvidos desatentos, nota-se, no entanto, numa canção majoritariamente em português, uma rima de termo espanhol com palavra italiana, além de alusão à deusa grega do amor e um fecho com interjeição típica francesa. Para uma dita "canção besta", temos aí belo exemplo de erudição. Também se mantém, é claro, a postura desembaraçada e festiva para tratar do tema sexual, sendo que "sem culpa nenhuma" poderia servir de epígrafe para a abordagem do assunto pelo casal de compositores.

Que tal nós dois
 Numa banheira de espuma?
 El cuerpo caliente
 Num dolce far niente
 Sem culpa nenhuma

Fazendo massagem
 Relaxando a tensão
 Em plena vagabundagem
 Com toda a disposição

Lá no reino de Afrodite
 O amor passa dos limites
 Quem quiser que se habilite
 O que não falta é apetite!
 Ouh là là là

“Favorita” traz a novidade de Roberto de Carvalho como cantor principal da faixa, ficando Rita restrita a vocais de apoio. A bem-sucedida fórmula para tornar facilmente aceitáveis letras de descrição sexual muito explícita funciona mesmo com a troca do intérprete habitual para as canções da dupla. Sob uma base pop dançante de andamento moderado, são alternadas imagens muito voluptuosas (“Você me cabe como luva/Me sinto dentro do túnel do amor/Mordo seu pescoço/Mergulho no seu corpo”, “A gente vira bicho/Quer mais e mais até não dar mais”) com outras ternas (“Só quero você, mais ninguém”, “Estou perdidamente apaixonado por nós dois”) e ainda outras de humor *nonsense* (“Antes, durante, depois/Estou morrendo de vontade de comer feijão com arroz”).

O álbum de 1982, *Rita Lee & Roberto de Carvalho*, ou *Flagra*, marcou o ápice do sucesso comercial para a dupla, com mais de 2 milhões de cópias vendidas. Quanto à sonoridade (o álbum seguinte, *Bombom*, de 1983, pode ser definido quase como um trabalho de música pop eletrônica) e ao estilo lírico, também se encerra um ciclo de proposta muito coesa. A temática explicitamente sexual tornaria a aparecer em *hits* posteriores da dupla, como “On the Rocks” (Roberto de Carvalho e Rita Lee, 1983, dos versos “É uma neurose/Uma overdose/Sou dependente do amor//Meus amigos dizem que essa coisa vicia/Andaram até jurando que era anorexia”) e “Pega Rapaz” (Roberto de Carvalho e Rita Lee, 1987, do singelo refrão “Me pega, rapaz/De frente/De trás/Eu te amo cada vez mais”), mas sem a mesma frequência e repercussão. A linguagem e o legado da dupla já estavam estabelecidos.

“Flagra” (Roberto de Carvalho e Rita Lee), a canção, mais uma vez traz Rita cantando uma aventura sexual sob o ponto de vista masculino.

No escurinho do cinema
Chupando drops de anis
Longe de qualquer problema
Perto de um final feliz

Se a Deborah Kerr que o Gregory Peck
Não vou bancar o santinho
Minha garota é Mae West
Eu sou o Sheik Valentino

Mas de repente o filme pifou
E a turma toda logo vaiou
Acenderam as luzes, cruze!
Que flagra!

Feita “por encomenda para a abertura de uma novela que seria toda ambientada nos anos 1950 [*Final Feliz*, da Rede Globo]”, misturando “Beach Boys com Tony Campello” como referência sonora (LEE, 2016, p. 319), o estilo retrô da música poderia soar muito asseado para os adeptos dos timbres distorcidos em voga no rock do começo da década de 1980. A sonoridade

evocando nostalgia e ingenuidade, no entanto, justamente torna possível que passe, como abertura de novela das 7 da Globo, uma canção com letra sobre a iminência frustrada de um orgasmo provocado por sexo oral realizado em local público. Os poucos versos da canção são ricos em recursos linguísticos simples e inteligentes: “final feliz” remete tanto ao término do filme visto no cinema quanto ao gozo masculino; os sobrenomes dos atores Deborah Kerr e Gregory Peck servem como flexões dos verbos “querer” e “pecar”.

O grau de confiança atingido por Rita Lee, e sua incontestável conquistada posição de mulher autônoma, permite que ela componha uma letra como a de “Barata Tonta” (Roberto de Carvalho e Rita Lee), sobre a vulnerabilidade sentida por quem ama, sem que passasse pela cabeça de ninguém a ideia de imaginá-la como submissa ao patriarcado. Novamente, as imagens originais e espirituosas impedem que a canção incorra na pieguice.

Você me deixa cabreira
Sem eira nem beira
Feito barata tonta
Você me apronta
Depois me dá um beijo
Me faz um gracejo
Eu me desmancho toda
O resto que se exploda
Feito bomba H

O que é que há?
É só amor
Não existe remédio
Não existe doutor
Que possa curar

Em “Frou-Frou” (Roberto de Carvalho e Rita Lee), o casal deixa de lado os *rockarnavais* para compor uma rigorosa marchinha carnavalesca de fato, com duas partes, divisão rítmica e tratamento percussivo típicos, e apelos à sexualidade e ao *nonsense*. Como é típico nas letras de Rita Lee, no entanto, as alusões sexuais prescindem de duplo sentido. Mesmo com sua conhecida verve satírica, parece que o ato sexual é assunto sério demais para que ela o trate com trocadilhos vulgarizantes, preferindo-se quase sempre a alegre clareza.

Tanto fez, tanto faz
Raio laser ou lampião a gás

É tudo luz
Eu quero esse fogo
Que sai do seu corpo
Apague o abat-jour
On fait l'amour, frou-frou
Un rendez-vous chez nous
Ouh là là toujours
Frou frou frou frou

“Vote em Mim” (Roberto de Carvalho, Rita Lee e Ezequiel Neves) aproveita o contexto de abertura política e fim do bipartidarismo para o uso de metáforas eleitorais simples tratando de sexo e amor.

Vou ser presidente do seu corpo
Governar, anarquizar
Minha plataforma é o prazer total
Isso é melhor e não faz mal, já disseram
[...]

Meu amor, por favor
Vote em mim
Prometo que se eu ganhar a eleição
Só vou dar poder ao seu coração

“Só de Você” (Roberto de Carvalho e Rita Lee) tem ritmo de foxtrote, remetendo diretamente a “Cheek to Cheek”, canção de Irving Berlin, célebre na performance de canto e dança de Fred Astaire e Ginger Rogers. A ternura do “rosto no rosto” se estende, na releitura dos compositores brasileiros, a um enlace corpóreo, trazendo a impressão de que o “dançar”, assim como em “Baila Comigo”, funciona como metáfora para o ato sexual: “Cola/Seu rosto no meu rosto/Enrola/Seu corpo no meu corpo/Agora/Está na hora de dançar”.

De modo irônico, justamente “Cor-de-Rosa Choque” (Roberto de Carvalho e Rita Lee), feita sob encomenda para o programa TV Mulher, da TV Globo, com o intuito expresso de servir como um “hino das fêmeas”, parece hoje não ter imagens tão originais quanto muitas das letras de eu lírico feminino feitas por Rita na mesma época. Apesar de muito marcante em 1982, com a ousadia da alusão pioneira à menstruação, pode-se dizer que o tema não mostra grande permanência.

[...] só faltava a música de abertura, algo que expressasse o universo feminino com conhecimento de causa, o definitivo hino das fêmeas planetárias com sotaque brazuquês. Sendo assim, usei e abusei de palavras-chaves como Eva, menstruação, sexto sentido, gata borralheira, dondoca, sexo frágil, culminando com o refrão-ameaça: “Não provoque, é cor-de-rosa choque”. Claro que a censura implicou com “mulher é bicho esquisito, todo mês sangra” (LEE, 2016, p. 319).

Para a sensibilidade contemporânea, “mulher é bicho esquisito, todo mês sangra” absolutamente não soa escandaloso; o verso complementar, no entanto, “um sexto sentido maior que a razão”, certamente seria contestado por grupos feministas se publicado hoje.

3.3.2 Outras canções de eu feminino no período

No período do AI-5, como vimos, a partir das canções de Chico Buarque e Ruy Guerra para a peça *Calabar* — algumas apresentadas antecipadamente no marcante álbum *Caetano e Chico Juntos e ao Vivo*, numa experiência estética com contribuição fundamental das ideias da Tropicália —, criou-se uma situação propícia, alinhada ao espírito libertário do tempo, para que canções de eu lírico feminino em modelo alternativo ao da tradição literária e cancionista pudessem ser recebidas como contestação ao *status quo* em tempos de arbítrio político. A sexualidade feminina ganhou representação mais naturais, por vezes naturalistas, sendo exposta como um componente integrado à natureza das mulheres, tão básico quanto a disposição para a ternura e a troca de afeto. O elemento de choque vinha como um componente artístico desejado.

Nos anos seguintes, de mais acentuada abertura política, a partir da parcial assimilação desse choque estético, Rita Lee foi o principal nome a dar um passo adiante no desenvolvimento das canções de eu lírico feminino brasileiras. A novidade principal foi a apresentação da sexualidade feminina não só como natural, mas sem ligação com culpas, tormentos e pecados, sendo descrita de maneira alegre e festiva.

O enorme sucesso comercial dessa produção de Rita foi fator preponderante para que, no período de 1979 a 1985, o número de canções de eu lírico feminino no Brasil (sempre tomando como base os títulos citados em *A Canção no Tempo*) tenha dado mais um salto expressivo, chegando a 8,27% do total — uma cifra mais próxima aos expressivos 10,15% de canções femininas vistos no cancionário dos Estados Unidos no período de 1929 a 1945, tomando como base o livro *American Popular Song* (1990), de Alec Wilder. Em termos qualitativos, o estilo dessas canções brasileiras de eu feminino, entre 1979 e 1985, mostrou-se diverso e condizente com o clima de abertura. As compositoras mulheres também participaram de modo mais expressivo na elaboração de canções com personagens se manifestando numa primeira pessoa feminina — mais frequentemente o eu feminino da canção equiparou-se ao sexo da pessoa a ter criado o tema.

As canções de eu feminino do período citadas em *A Canção no Tempo* são (além das de autoria ou coautoria de Rita Lee, já mencionadas): "Amor, Meu Grande Amor" (1979, de Ângela Rô Rô e Ana Terra); "Descaminhos" (1979, de Joanna e Sarah Benchimol); "Sob Medida" (1979, de Chico Buarque); "Circo Sem Lona" (1980, de Antônio Carlos e Jocaifi); "Demônio Colorido" (1980, de Sandra Sá); "Feminina" (1980, de Joyce); "Mais Uma Boca" (1980, de Fátima Guedes); "Menino do Rio" (1980, de Caetano Veloso); "Fanatismo" (1981, de Fagner, sobre poema de Florbela Espanca); "Charme do Mundo" (1982, de Marina e Antônio Cícero); "Joia" (1982, de Roberto Carlos e Erasmo Carlos); "Melô do Piripiri" (1982, de Mister

Sam); "Tô que Tô" (1982, de Kleiton e Kledir); "Pequenino Cão" (1983, de Caio Sílvio e Fausto Nilo); "Como Eu Quero" (1984, de Leoni e Paula Toller); "Do Jeito que a Gente Gosta" (1984, de Severo e Jaguar); "Fogueira" (1984, de Ângela Rô Rô); "Recado" (1984, de Renato Teixeira); "Nem Morta" (1985, de Michael Sullivan e Paulo Massadas); "Um Desejo Só Não Basta" (1985, de Francisco Casaverde e Fausto Nilo). Ainda são citadas, no mesmo livro, no período, dois duetos entre homem e mulher: "Amiga" (1982, de Roberto Carlos e Erasmo Carlos); "Betty Frígida" (1983, de Patrícia Travassos, Antônio Pedro, Ricardo Barreto e Evandro Mesquita). O número de mulheres creditadas nessas canções contrasta fortemente com o fato de que, em todos os 78 anos primeiros anos do século 20, aparecem como letristas de temas de eu lírico feminino citados em *A Canção no Tempo* apenas Ailce Chaves, Linda Rodrigues, Dolores Duran, Martinha e Cláudia Barroso — além de, evidentemente, com três canções ainda entre 1975 e 1978, Rita Lee, cuja importância no âmbito se mostra difícil de superestimar. Sem desprezo da contribuição de letristas homens para o cancionário de eu lírico feminino brasileiro, parece evidente que a maior participação de mulheres para criar personagens de seu próprio sexo trouxe maior riqueza de abordagens e verossimilhança ao repertório.

“Amor, Meu Grande Amor”, blues de Ângela Rô Rô lançado pela própria, com letra de Ana Terra, alia na apresentação do eu feminino sensibilidade e erotismo, um terreno muito visitado por Chico Buarque. Aqui, no entanto, a mulher da canção não se demonstra particularmente atormentada, como se faz comum na poética de Chico, com essa combinação.

[...]
 Amor, meu grande amor
 Só dure o tempo que mereça
 E quando me quiser
 Que seja de qualquer maneira
 Enquanto me tiver
 Que eu seja a última e a primeira
 E quando eu te encontrar
 Meu grande amor, me reconheça

Que tudo que ofereço
 É meu calor, meu endereço
 A vida do teu filho
 Desde o fim até o começo

Ana Terra já havia mostrado grande originalidade na criação de letras de primeira pessoa para uma personagem mulher na canção “Meu Menino” (1977, em parceria com Danilo Caymmi, seu então marido). Apesar de não ser propriamente um grande sucesso, a canção ganha permanência por, depois de lançada por Nana Caymmi em 1977, constar de um álbum

célebre, o *Clube da Esquina 2* (1978) de Milton Nascimento, que interpretou a letra de eu lírico feminino relatando um amor sem possessividade.

Se um dia você for embora
 Não pense em mim
 Que eu não te quero meu
 Eu te quero seu

Se um dia você for embora
 Vá lentamente como a noite
 Que amanhece
 Sem que a gente saiba exatamente
 Como aconteceu

Se um dia você for embora
 Ria se teu coração pedir
 Chore se teu coração mandar

Mas não esconda nada
 Que nada se esconde
 Se por acaso um dia você for embora
 Leve o menino que você é

“Descaminhos” se apresenta como balada romântica de verve lírica próxima às canções de Roberto Carlos e Erasmo Carlos. Composta por duas mulheres e lançada pela coautora Joanna, a canção se revela original ao mostrar um eu feminino se saindo com uma desculpa galante para a volubilidade e inconstância, posição tradicionalmente ligada aos homens.

Me perdoa essa falta de tempo
 Que por vezes chega a me desesperar
 Esse meu desatino, nossos descaminhos
 E a vontade louca de ficar

Me perdoa essa falta de sono
 Que por vezes chega a me desanimar
 Queria te encontrar nesse meu abandono
 E não ter que depois desaparegar

Te queria sem pressa, sem medo
 Na loucura de um dia qualquer
 Te tragar no silêncio da noite
 Nos teus braços me sentir mulher

Mas a falta de tempo é tamanha
 E essa ausência de mim te devora
 Me perdoe esse jeito cigano
 De partir sempre antes da hora

“Sob Medida”, mais uma canção para meio dramático (cinema, no caso) de eu feminino composta por Chico Buarque, foi lançada em disco por Fafá de Belém, num arranjo entre o samba-canção e o bolero. A letra, na qual um eu feminino se dirige diretamente a um homem, apresenta uma situação em que a mulher identifica o casal como algo próximos a “parceiros no

crime”, sendo que as razões para ambos “não prestarem” parecem relacionadas a comportamento sexual.

Se você crê em Deus
Erga as mãos para os céus
E agradeça
Quando me cobiçou
Sem querer acertou
Na cabeça
Eu sou sua alma gêmea
Sou sua fêmea
Seu par, sua irmã
Eu sou seu incesto
Sou igual a você
Eu nasci pra você
Eu não presto
Eu não presto

Traíçoeira e vulgar
Sou sem nome e sem lar
Sou aquela
Eu sou filha da rua
Eu sou cria da sua
Costela
Sou bandida
Sou solta na vida
E sob medida
Pros carinhos seus
Meu amigo
Se ajeite comigo
E dê graças a Deus

Se você crê em Deus
Encaminhe pros céus
Uma prece
E agradeça ao Senhor
Você tem o amor
Que merece

“Circo Sem Lona”, samba lançado por Alcione, apresenta um eu feminino que, ao analisar um relacionamento insatisfatório, mostra-se capaz de ironia e indisposta ao tradicional papel de esperar.

Feriu, não posso dizer
Que esse amor não feriu
Sabe como é
O homem tem sempre razão
E eu sou a mulher

Você quer salvar as aparências
Mas esquece das minhas carências
Me acusa de impertinência
Quando exponho as minhas Razões

Nosso amor é um circo sem lona
Já faz tempo que entrou em coma
É uma arma que não detona
Só um cego não vê

“Demônio Colorido”, mais marcada pelo seu apelo dançante de *soul* brasileiro, sendo a canção que lançou ao grande público Sandra de Sá (então conhecida como Sandra Sá), traz também uma letra algo enigmática.

Seus olhos ao invés de verdes
Deveriam ser vermelhos incandescentes
Na mão ao invés de uma rosa
Você deveria ter um tridente
Sua voz é tão suave
Quando deveria ser mais arrogante
Vadiando na minha cabeça
Não me deixa um só instante

A primeira parte da canção é entoada de maneira quase declamatória, sem acompanhamento percussivo. A letra traz um eu se declarando vítima de demônio sedutor, donde mais facilmente se consegue imaginar uma mulher se referindo a um homem. A segunda parte da canção confunde, no entanto, essa interpretação de enredo tradicional. A melodia adquire caráter passional, com notas mais longas e agudas, mas o ritmo passa a ser marcado de modo a incitar a dança. A letra apresenta questões por responder.

Mas eu vou lhe guardar
Com a força de uma camisa
Me despir do pavor
Lhe chamar de amiga
Vinte e quatro horas por dia
Tentando o meu juízo
Foi unanimemente eleita
Meu demônio colorido

O que é “guardar com a força de uma camisa”? Seria “camisa”, aqui, forma diminuída de “camisa de força”? O eu da canção está então se propondo a forçar-se a esquecer um amor apavorante, passando a considerar o alvo desse sentimento (que é identificado como “demônio”, um nome masculino) apenas uma “amiga” (nome feminino)? O “foi” relacionado a “unanimemente eleita” se refere a uma segunda pessoa (na forma implícita “você”) ou a uma terceira pessoa (a camisa, talvez)? Além disso, “unanimemente” presume escolhas feitas por mais de uma pessoa, sendo a ideia de “sem dúvida” ou “desse modo” mais próxima ao sentimento que se quer expressar. Seja como for, ao identificar-se a segunda pessoa da canção como uma mulher, o mais recorrente seria pensar no eu da canção como um homem. No caso de “Demônio Colorido”, no entanto, estamos numa posição (e num tempo) em que não se pode desconsiderar a figura da autora e intérprete do tema, uma mulher, além do fato de o eu da canção demonstrar fragilidade e delicadeza muito atípicos literariamente para a imagem de um homem se referindo a uma mulher por quem está apaixonado. Aqui preferimos interpretar a canção, portanto, como com letra a retratar um relacionamento lésbico, só não sendo mais

reconhecida pela virtude dessa ousadia porque seus versos truncados parecem menos relacionados a uma opção estilística do que à falta de destreza poética.

No samba “Feminina”, seguindo a trilha aberta por Rita Lee em “Elvira Pagã”, Joyce coloca o eu feminino de sua canção a refletir sobre a condição da mulher na sociedade contemporânea, com viés crítico em relação à superficialidade dos clichês pelos quais tradicionalmente se define o ser feminino.

— Ô mãe, me explica, me ensina, me diz o que é feminina?
 — Não é no cabelo, no dengo ou no olhar, é ser menina por todo lugar.
 — Então me ilumina, me diz como é que termina?
 — Termina na hora de recomeçar, dobra uma esquina no mesmo lugar.

Costura o fio da vida só pra poder cortar
 Depois se larga no mundo pra nunca mais voltar

Prepara e bota na mesa com todo o paladar
 Depois, acende outro fogo, deixa tudo queimar

E esse mistério estará sempre lá
 Feminina menina no mesmo lugar

No encarte do álbum em que a canção foi lançada (também chamado *Feminina*), a compositora expõe seu trabalho com tons de manifesto: “Pertença a duas classes exploradas tradicionalmente, pois antes de tudo, sou mulher e sou músico. Ambos se soltaram à vontade nesse disco, e o trabalho fluiu livre e alegre, o músico e a mulher, forças emergentes no mundo”.

Em “Mais Uma Boca”, temos uma crítica direta à estrutura social machista: na letra da canção, um eu feminino se dirige a um pai de criança recém-nascida clamando para que ele assuma suas responsabilidades, revelando ao fim sua própria experiência própria.

Quem de vocês se chama João?
 Eu vim avisar, a mulher dele deu a luz
 Sozinha no barracão

E bem antes que a dona adormecesse
 O cansaço do seu menino
 Pediu que avisasse a um João
 Que bebe neste bar
 Me disse que aqui toda noite
 É que ele se embriaga

Quem de vocês se chama esse pai
 Que faz que não me escuta?
 É o pai de mais uma boca
 O pai de mais uma boca

Vai correndo ver como ela está feia
 Vai ver como está cansada
 E teve o seu filho sozinha sem chorar, porque
 A dor maior o futuro é quem vai dar, é

E pode tratar de ir subindo o morro
 Que se ela não teve socorro

Quem sabe a sua presença
Devolve a dona uma ponta de esperança

Reze a Deus pelo bem dessa criança
Pra que ela não acabe como os outros
Para que ela não acabe como todos
Pra que ela não acabe como os meus

“Menino do Rio” rompe “com a tradição de se cantar a beleza feminina nas canções de louvor ao Rio de Janeiro” (SEVERIANO e MELLO, 2015b, p. 300). Tendo sido composta para Baby Consuelo (hoje conhecida como Baby do Brasil) e com um garoto de praia como objeto de louvor, é mais natural pensar a canção como sendo de eu lírico feminino. Nada impede, no entanto, que o tema possa ser tido como apresentando um eu masculino homoafetivo, ainda mais considerando que a provocação sexual é uma constante na arte de Caetano Veloso, que também gravou em disco sua “Menino do Rio” (assim como João Gilberto). A letra integra a admiração da beleza de um rapaz ao apreço pela paisagem que o circunda. Especialmente interessante se mostra a seção do meio.

O Haváí seja aqui
Tudo o que sonhares
Todos os lugares
As ondas dos mares
Pois quando eu te vejo eu desejo o teu desejo

A partir do verso “Tudo o que sonhares”, há uma subida constante na altura melódica, como a emular uma excitação progressiva em relação ao ambiente erótico que envolve o menino do Rio; depois de atingida a nota mais aguda da canção (correspondente ao “ve” de “veja”), segue-se uma escala descendente até chegar-se à nota mais grave do tema (a sílaba final de “desejo”), numa passagem de tessitura de décima maior. O encontro de música e letra no trecho se equipara ao período refratário sucedente ao clímax sexual.

Em “Fanatismo”, Fagner transforma em canção, e interpreta ele próprio, um soneto neorromântico da escritora portuguesa Florbela Espanca (1894-1930), marcado por peculiar erotismo feminino.

Minh'alma, de sonhar-te, anda perdida
Meus olhos andam cegos de te ver!
Não és sequer razão de meu viver,
Pois que tu és já toda a minha vida!

Não vejo nada assim enlouquecida...
Passo no mundo, meu Amor, a ler
No misterioso livro do teu ser
A mesma história tantas vezes lida!

Tudo no mundo é frágil, tudo passa...
Quando me dizem isto, toda a graça
Duma boca divina fala em mim!

E, olhos postos em ti, vivo de rastros:
 "Ah! Podem voar mundos, morrer astros,
 Que tu és como Deus: princípio e fim!..."

A riqueza do resultado conseguido por Fagner é bem-descrita pela pesquisadora Iaranda Barbosa, ao que se pode somar a complexidade trazida ao se ouvir interpretada por um homem a expressão íntima de um eu feminino.

[...] Fagner traz uma criação estética miscigenada, crioula, mestiça, amalgamada, misturada, assim como o Brasil. Ele apresenta uma música cigana, árabe, flamenca, em um ritmo melancólico, intimista, que também remete ao fado (gênero musical português), agradável aos ouvidos e que causa identificação do ouvinte.

[...] O artista entende a fórmula do poema: sofrer por um sentimento passional. E, dentro de suas referências musicológicas, realiza uma criação que até os dias de hoje se faz presente e atual, mostrando-se um verdadeiro alquimista ao associar a cultura ibérica e o nordeste do Brasil, um andarilho que transita em todos os níveis sociais, intelectuais e culturais (BARBOSA, 2019, pp. 60-61).

Em “Charme do Mundo”, Marina apresenta uma característica frequente de sua parceria com o irmão Antônio Cícero: a criação de canções em que certa exposição sensual do eu da mulher se mescla à reflexão sobre a condição feminina no mundo contemporâneo, temáticas que tendem a aparecer em canções separadas na obra de Rita Lee (trazendo a comparação pelo fato de a artista paulistana sempre ser uma referência no âmbito).

Eu tenho febre, eu sei
 É um fogo leve que eu peguei
 Do mar, ou de amar, não sei
 Mas deve ser da idade

Acho que o mundo faz charme
 E que ele sabe como encantar
 Por isso sou levada e vou
 Nessa magia de verdade

O fato é que eu sou sua amiga
 Ele me intriga demais
 É um mundo tão novo
 Que mundo mais louco
 Até mais que eu

É febre, amor
 E eu quero mais
 Tudo o que eu quero
 Sério
 É todo esse mistério

O mesmo procedimento aparece, por exemplo, em “O Lado Quente do Ser” (1980, Marina e Antônio Cícero), lançada com sucesso por Maria Bethânia, embora o título não conste em *A Canção no Tempo*. Também merece destaque, na ampliação das possibilidades de expressão femininas, a ressignificação que Marina fez de “Mesmo Que Seja Eu” (1983, Roberto

Carlos e Erasmo Carlos), ao interpretar, sendo ela mulher, seus versos de coloração machista (“Você precisa de um homem pra chamar de seu/Mesmo que seja eu”).

No contexto da canção brasileira de então, um tema como “Jóia”, composto por Roberto Carlos e Erasmo Carlos especialmente para a cantora Rosemary, soa antiquado em sua representação das necessidades femininas. Como as mudanças comportamentais e sociais não vêm a partir de estalos, sendo mais adequado falar em processos e tendências, sua lírica anacrônica não impediu o sucesso popular da canção; apesar disso, hoje a canção consta como item obscuro do enorme catálogo de êxitos dos dois parceiros, não demonstrando permanência.

Como jóia rara
Que precisa ser lapidada
Como a chama que precisa
Do combustível
E o palhaço de nascer sensível

Como histórias
Que precisam de uma fada
Sou uma mulher
Preciso ser amada
[...]

“Melô do Piripipi”, lançada na voz de Gretchen, fez grande sucesso com uma base dançante de lambada sobre a qual a cantora alterna gemidos e expressões desconexas em francês (“Je suis la 254rês254/Oh, mon amour/Oh, mon chéri/C’est 254rês joli/Après de moi/Merci beaucoup/Revez toi là/Le chapeau noir”). Aqui temos uma amostra de que a liberdade de exposição da sexualidade feminina não necessariamente pode ser tomada como um dado progressista, sendo “Melô do Piripipi” tema composto por homem para exploração do poder excitador de uma mulher sobre outros homens, sob lógica mercantilista. O sucesso da canção não pode ser desvinculado do apelo visual de Gretchen, com sua dança lúbrica e seu título de “rainha do bumbum”.

“Tô que Tô” foi lançada por Simone, mas também foi gravada pelos próprios autores, os irmãos da dupla Kleiton & Kledir. A canção, num ritmo próximo à rumba com instrumentação pop eletrônica, arrola em sua letra uma série de ordens sexuais emitidas por uma mulher a um homem. A parte feminina do casal se mostra no comando do jogo, abrindo espaço também para o humor e o *nonsense* que se verifica de maneira próxima à que Severo Sarduy aponta como um mecanismo típico do barroco implantado na América, presente "em forma de enumeração disparatada, de acumulação de diversos nódulos de significação, de justaposição de unidades heterogêneas, de lista díspar e *collage* (SARDUY, 1979, P.165)".

Vem cá de qualquer maneira
Balança minha r
Me bate de brincadeira

Me chama de traiçoeira
 Me tranca na geladeira
 Apaga minha fogueira
 Promete qualquer besteira
 Que eu fico toda faceira
 Tortura essa brasileira
 Me arranha com a pulseira
 Me enforca na trepadeira
 Pendura minha chuteira
 Menino, mas que zoeira
 Cadê meu advogado?

Eu tô que tô!

Em 1983, ano seguinte à gravação de “Tô que Tô”, Simone teve outro *hit* com canção de eu lírico feminino: “Pequenino Cão” constrata fortemente com o sucesso anterior da cantora, sendo altamente passionalizada no encaixe melódico-lírico, acentuando um tanto antiquadamente o lado maternal do amor de uma mulher por seu parceiro, com quem demonstra uma relação de dependência.

É a qualidade das paixões de quem procura
 Ser maltratado maltratando a criatura
 Adormeceu em minha mão, como um menino
 Só, sem destino, um pequenino cão

[..]
 Eu sei que a cor do teu amor é muito escura
 E sem poder te dar à luz, meu coração, eu durmo cedo
 E só te peço amor: Não me abandones mais

“Como Eu Quero”, uma balada pop, mostra a lírica de Paula Toller, aqui em parceria com Leoni, única figura mulher protagonista do muito masculino movimento chamado de BRock, o conjunto de grupos e artistas que colocaram o rock brasileiro em evidência na década de 1980. A canção exhibe um eu feminino assumidamente dominador, que impõe condições para o relacionamento, exige seriedade e mudanças por parte do homem da relação. O refrão “Uh, eu quero você, como eu quero” soa quase irônico em comparação com o restante da letra.

Diz pra eu ficar muda
 Faz cara de mistério
 Tira essa bermuda
 Que eu quero você sério

Tramas do sucesso
 Mundo particular
 Solos de guitarra
 Não vão me conquistar

[...]

O que você precisa
 É de um retoque total
 Vou transformar o seu rascunho
 Em arte final

Agora não tem jeito
 'Cê tá numa cilada
 É cada um por si
 Você por mim e mais nada

[...]

Longe do meu domínio
 'Cê vai de mal a pior
 Vem que eu te ensino
 Como ser bem melhor

“Do Jeito que A Gente Gosta”, forró de sucesso na voz de Elba Ramalho, reforça os efeitos da dança sobre a libido feminina, com imagens curiosas para o êxtase corporal, como “eu quero ver a paia da cana voar”.

Cai, cai moreno
 No fuá que ainda é cedo
 Sanfoneiro, empurre o dedo
 Bote o fole pra chorar

Nessa pisada
 Eu vou até cair de costa
 O forró tá animado
 Do jeito que a gente gosta

[...]

Castiga de lá, sanfoneiro
 Que eu quero ver a paia da cana voar

Vem amor
 Que hoje eu sou
 Seu denço, seu xodó
 Meu nego, repara
 Que chamego, vamos chamegar

A balada blues “Fogueira” funciona como uma atualização feminina de Ângela Rô Rô para as canções de fossa dos anos 1950. A mulher contemporânea não se ressent publicamente apenas da falta de cuidados e afeto, mas também de não receber estímulos para sua “fogueira”, podendo aparecer termos como “possuir” (em sentido claramente sexual) mesmo numa canção de amor atormentado.

Por que queimar minha fogueira?
 E destruir a companheira
 Por que sangrar o meu amor assim?
 Não penses ter a vida inteira
 Para esconder teu coração
 Mas breve que o tempo passa
 Vem num galope o meu perdão

Porque temer a tua fêmea?
 Se a possuis como ninguém
 A cada bem do mal do amor em mim
 [...]

“Recado” é uma balada folk rock ternária composta por Renato Teixeira especialmente para a cantora Joanna. O retrato de uma moça sonhadora que espera o namorado que ainda não apareceu em sua vida vem com certo olhar compassivo do autor sobre sua personagem feminina. No contexto da época, a canção soa mais como denúncia de estrutura social do que como louvação de pretensas virtudes castas.

Mandei um recado
Pro meu namorado
Nos classificados
De um grande jornal

Pedindo pra ele
Que um dia apareça
Antes que eu me esqueça
E melhore o astral

Meu namorado
É um sujeito ocupado
Não manda notícias
Nem dá um sinal
Eu ando meio com medo
Que um dia ainda ache a tristeza normal

Pensei num caminho
Que fosse seguro
Um bom casamento
Na vida do lar

Eu sou do subúrbio
E sei que o destino
Pra nós, é bem simples
Não vai variar
[...]

Composta por Sullivan e Massadas para Alcione, “Nem Morta” é uma canção romântica de feitiço antigo, na qual um eu feminino submisso se mostra disposta a tudo para continuar com seu homem. Apesar desse teor antiquado, no entanto, a canção se tornou notória por aproveitar a expressão “nem morta”, “muito em evidência na época, principalmente entre as mulheres e os gays [...]”. A canção estourou no final de 1985 e até propiciou aos autores um troféu oferecido pela comunidade gay” (SEVERIANO e MELLO, 2015b, p. 362).

Eu só fico em teus braços
Porque não tenho forças
Pra tentar ir a luta
Eu só sigo os teus passos
Pois não sei te deixar
E esse ideia me assusta

Eu só faço o que mandas
Pelo amor que é cego
Que me castra e domina
Eu só digo o que dizes

Foi assim que aprendi
A ser tua menina

[...]
Eu só deito contigo
Porque quando me abraças
Nada disso me importa
Coração abre a porta
Sempre que eu me pergunto
Quando vou te deixar
Me respondo: nem morta

Em 1985, Simone foi responsável por lançar mais um sucesso de eu feminino, “Um Desejo Só Não Basta”, no qual as aspirações românticas e certa voracidade sexual aparecem fundidas.

De repente você revelou minha cor de rosa
Você pensa que tudo passou, mas você não passa
Você me abraça e eu sou carinhosa
Não vai ser fácil me deixar

Estou fora de mim, por aí com você por dentro
Vou ao centro do que você vê, mas se lê no vento
Nesse momento eu sou venenosa
Você não vai me esquecer agora

Não pense mais, foi a minha intuição
Nunca se desvenda um coração assim
Olhe pra mim, sobram cinco palavras
Um desejo só não basta

Ainda cabe destacar os dois duetos entre homem e mulher do período citados em *A Canção no Tempo*. A balada “Amiga”, de Roberto Carlos e Erasmo Carlos, lançada por Roberto e Maria Bethânia, propicia rara interação em canção na qual personagens de sexos diferentes demonstram um por outro amor fraterno, sem aparente interesse romântico ou sexual. Um amigo diz à amiga para que ela esqueça um antigo amor que não a quer mais, ao passo que a mulher responde que gostaria de levar em conta o conselho, mas não consegue.

“Betty Frígida”, canção do grupo Blitz, trata de um assunto grave, a anorgasmia feminina, com irreverência e comicidade tanto verbal quanto musical, já que o drama da dupla de protagonistas se escora ironicamente em base de rock altamente dançante. Apesar de a personagem Betty demonstrar “culpa” pela falta de gozo, na canção fica evidente a responsabilidade do homem, que se confessa tosco e bruto (“Roni Rústico”). Ao final, uma solução feliz é anunciada (“agora já consegui”), e nesse contexto de canção com estímulos contraditórios ao ouvinte, cabe bem a citação à “Tropicália” de Caetano Veloso. A expressão “calma, Betty, calma” entrou para o léxico nacional, não necessariamente com uso vinculado à sexualidade.

Meu amor, não fique assim
 Não foi sua a minha culpa
 Por favor, não mude de cor
 A gente pode tentar outra vez
 A noite é uma criança
 Um pouco de amor não cansa
 É que eu sou frígida

Frígida, Betty Frígida
 Rígida
 Eu não consigo relaxar
 Eu sei que eu conseguir

Calma, Betty, calma

Você deve fazer de leve
 Assim você me machuca
 O Juca já fez isso uma vez

Meu amor, agora já sei
 Depois de amar como eu te amei
 Ah, eu pensei que sabia tudo
 Mas aprendi tudo esta vez
 O meu beijo te quebrava os dentes
 O meu abraço nunca foi quente
 É que eu sou rústico

Rústico, Roni Rústico
 Só tenho músculos
 Eu sempre quis te namorar

Frígida, Betty Frígida
 Rígida
 Agora eu já consegui

Calma, Betty, calma

Hey, Betty, vamos tomar um grapette?
 Sim, Roni!
 Calma, Betty, calma
 Hey, Roni, você viu o que aquele boçal escreveu no jornal?
 Oh! Eles não sabem de nós
 E os urubus continuam passeando a tarde inteira entre os girassóis

Além dos títulos do período em que há um eu feminino explícito, cabe destacar nesses anos de abertura maior diversidade na apresentação da figura da mulher, mesmo em letras de gênero neutro (ou até de eu masculino). Isso se deu: a) em canções que falam sobre o universo feminino, de forma a louvar a mulher em enquadramentos distintos das desgastadas posições “doméstica”, “piranha” ou “onírica”; b) em canções cujas letras não contêm elementos verbais para impedir a assunção de que pudessem eventualmente também expressar um eu masculino, mas ficaram muito associadas à autoria e/ou à interpretação de uma mulher em particular.

No primeiro caso, podemos citar como exemplo “Maria, Maria” (1978, Milton Nascimento e Fernando Brant), “Super-Homem — A Canção” (1979, Gilberto Gil) e “Masculino e Feminino” (1983, Pepeu Gomes e Baby Consuelo).

À medida que o movimento feminista vai crescendo, a imagem da mulher na MPB — no mesmo diapasão — passa por transformações radicais. É como se uma parcela de homens confessasse sua "culpa e seu pecado", descobrindo, enfim, que todo ser humano é dual. E traz dentro de si porções igualitárias de caracteres que antes eram vistos separados em pessoas dos gêneros feminino e masculino (SANTA CRUZ, 1992, p.85).

De “Maria, Maria”, Maria Áurea Santa Cruz diz especificamente:

Forma-se uma cadeia comunicativa onde o compositor exhibe ao público a nova imagem da mulher Maria, totalmente diversa da tradicional imagem cristã. Mostra a mulher do presente, com posição ativa na sociedade. Denunciando, desagravando, reivindicando melhorias na qualidade de vida e na redefinição das leis, pela igualdade de direitos e deveres [...] (SANTA CRUZ, 1992, p. 89).

Quanto às canções de gênero neutro muito identificadas com mulheres, cabe alguma pormenorização em torno de alguns exemplos. “Começar de novo” (1979, Ivan Lins e Vitor Martins) foi tomada como "o hino das mulheres em movimento" (SANTA CRUZ, 1992, p. 90). Dizem Severiano e Mello (2015b, p.285) que “O assunto liberação, vida nova de uma mulher recém-separada que tenta sair de uma condição de dependência, foi habilmente desenvolvida por Vitor [letrista], podendo ser aplicado a qualquer pessoa, independentemente de sexo”. Ainda que com essa flexibilidade de gênero, “Começar de Novo” foi marcadamente associada, por toda uma geração, com a trama da série *Malu Mulher*, para a qual foi feita, e com a interpretação particular da cantora Simone, estando, portanto, ligada fortemente com a condição feminina. A ligação de música e letra se dá com exemplar eficácia: enquanto os versos, sempre na métrica de redondilha menor, listam as diferentes condições para que tenha sido possível um recomeço, a música desenvolve melódica e harmonicamente uma mesma célula de seis notas musicais, como demonstrando a insistência necessária para a reconstrução interior, sendo cada retomada da mesma célula, sob modificações, uma forma de “começar de novo”.

Começar de novo
E contar comigo
Vai valer a pena
Ter amanhecido

Ter me rebelado
Ter me debatido
Ter me machucado
Ter sobrevivido
Ter virado a mesa
Ter me conhecido
Ter virado o barco
Ter me socorrido
[...]

“Essa Tal Criatura” (1980), samba sexualmente muito descritivo, composto e interpretado por Leci Brandão, pode no limite ser tomado como canção de amor feminina ou masculina, heterossexual ou homossexual de qualquer gênero. A força da marca de autoria e interpretação de Leci, no entanto, faz com que se associe mais facilmente a letra à expressão de um eu mulher. Na penúltima estrofe, há um jogo de reassociação entre verbos e objetos que remete a “Construção”, de Chico Buarque.

Tira essa bota
Pisa na terra
Rasga essa roupa
Mostra teu corpo
Limpa esse rosto
Coma poeira
Suja essa cara
Sinta o meu gosto

Morda uma fruta madura
Lamba esse dedo melado
Transa na mais linda loucura
Deixa a vergonha de lado

Corra no campo
Leva um tombo
Rala o joelho
Mata esta sede
Durma na rede
Sonha com a lua
Grita na praça
Picha as paredes

Ama na maior liberdade
Abra, escancara esse peito
Clama! Só é linda a verdade
Nua, sem ser preconceito

Tira essa fruta
Lamba essa terra
Pisa as paredes
Sinta esse tombo
Rala esse rosto
Transa com a lua
Morda essa cara
Linda, tão nua

Faça da vergonha, loucura
Abra, escancara a verdade
Ama essa tal criatura
Que envergonhou a cidade

“Escrito Nas Estrelas” (1985, de Arnaldo Black e Carlos Rennó) tem uma letra adaptável sem prejuízo para o eu masculino ou feminino, mas ficou marcada pela interpretação de Tetê Espíndola, com a qual foi vencedora do Festival dos Festivais, da TV Globo. A canção acena

ao estilo romântico popularesco, mas mantendo sofisticação na constância das rimas intercaladas e ousadia no pitoresco de misturar o vocativo "tesão" com um singelo "quero casar com você".

Você pra mim foi o sol
De uma noite sem fim
Que acendeu o que sou,
Pra renascer tudo em mim.
Agora eu sei muito bem
Que eu nasci só pra ser
Sua parceira, seu bem,
E só morrer de prazer.

[...]
Você me deu atenção
E tomou conta de mim.
Por isso, minha intenção
É prosseguir sempre assim.
Pois sem você, meu tesão,
Não sei o que eu vou ser;
Agora preste atenção:
Quero casar com você.

Pode ainda destacar-se nas interpretações de Tetê Espíndola, num trabalho que já vinha desenvolvendo anteriormente ao grande sucesso de "Escrito nas Estrelas", experimentações vocais muito próprias inseridas em canções; esse procedimento de Tetê coloca sua força vocal além das palavras, também se distanciando do *scat singing* da herança jazzística, por estar mais próximo da assimilação e reprodução de sons da natureza (muitas vezes sem altura definida) do que da criação improvisada de novas melodias sobre determinada estrutura de acordes. Posteriormente, a musicista Badi Assad seguiria trilha semelhante, embora também dotada de originalidade expressiva. São casos em que a interpretação está ligada ao princípio vocálico feminino, em detrimento do princípio semântico masculino, como relaciona Cavarero (2011).

No período de abertura, coroou-se o processo, iniciado nos anos do AI-5, para que a representação da mulher nas canções brasileiras mostrasse pujança e originalidade à altura de nosso já consagrado repertório.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ainda na primeira metade do século 20, notadamente a partir do período chamado de Época de Ouro (1929-1945), o cancioneiro do Brasil se destacou mundialmente pelo seu poder de invenção e originalidade. No que diz respeito às canções de eu lírico feminino, no entanto, houve um prolongado descompasso qualitativo e quantitativo entre a criação nessa área em particular e o todo da produção cancionista do país. Evidente, o desenvolvimento das canções de eu feminino brasileiras não se deu de repente e sem nuances — esta tese buscou dar conta das sutis transformações paradigmáticas ao longo do século 20, destacando grandes canções que funcionam como importantes fugas a um modelo limitador —, mas um verdadeiro salto transformador no âmbito só se notou nos anos do AI-5.

Como se viu, são marcos: a) a produção de Chico Buarque, notadamente a partir de suas parcerias com Ruy Guerra para a peça *Calabar*, apresentadas previamente no álbum *Caetano e Chico Juntos e ao Vivo*, com teor e performance que se mostrariam revolucionários e de grande influência estética; b) a produção de Rita Lee, já nos anos de abertura política, em parceria com seu companheiro Roberto de Carvalho, na qual a sexualidade feminina passou a ser abordada em primeira pessoa de maneira direta, alegre e “sem culpa nenhuma”.

Assim como, na primeira metade do século 20, a notável produção de canções de eu feminino nos Estados Unidos se beneficiou de um meio que incentivava esse tipo de elaboração — um cenário de muita força do teatro e cinema musicais —, o momento de destaque para as canções de eu feminino brasileiras está relacionado às circunstâncias do tempo. Viveu-se um contexto em que a mescla cultural brasileira incorporou, em sua mestiçagem, a valorização da contracultura no mundo ocidental e, particularmente, a necessidade de contrapor-se ao arbítrio do regime militar no Brasil. Isso resultou em canções retratando mulheres a expressar-se em posição insubmissa e com comportamentos sexuais até então tomados como “chocantes” pela sociedade conservadora, como uma possibilidade de contestação do *status quo*. Embora no caso brasileiro o meio musical dramático não tenha sido a propulsão principal das canções de eu feminino, também se pode notá-lo como canal facilitador, haja vista a muito numerosa lista de títulos do gênero compostos por Chico Buarque para teatro e cinema. Num momento posterior, nos anos de abertura, as canções de eu feminino brasileiras muito se relacionaram com a sensação de catarse pelo iminente fim do regime militar, num contexto de celebração da liberdade que abarcou a busca de desfazer-se de pudores e inibições sexuais.

Esse momento feliz em que a máxima criatividade cancionista nacional se encontrou plenamente com a produção particular de canções de eu lírico feminino, com grandes possibilidades de influência social de teor progressista, não durou, contudo, muito tempo. A

partir do muito masculino movimento do BRock — Tárík de Souza atribui a Gilberto Gil o trocadilho “o rock deu uma blitz na MPB” (apud DAPIEVE, 1995) —, os integrantes da chamada MPB, embora nunca tenham perdido seu enorme prestígio artístico, passaram a ocupar parcela cada vez mais diminuta em relação a vendas no mercado fonográfico. Curiosamente, em pouco tempo quase todos os protagonistas do BRock se envolveram em parcerias com medalhões da MPB, mas o mesmo não aconteceu, com a possível exceção da chamada axé music, com representantes dos gêneros que futuramente foram se tornando campeões de veiculação no Brasil: o sertanejo, o pagode, o funk e a música pop eletrônica — o rap é majoritariamente interpretado como um fenômeno à parte na música popular, isolado da canção. Quando há alguma aliança entre nomes consagrados da MPB e algum representante desses gêneros extremamente populares (Caetano Veloso inserindo o verso de funk “um tapinha não dói” em seus shows, Gal Costa gravando canção de Marília Mendonça, Maria Bethânia gravando canção de Zezé di Camargo), o gesto tende a ser visto como provocação ou exotismo, distante da percepção de uma parceria entre iguais como a que se verificou, por exemplo, na canção “Talismã” (2007), de Paulinho da Viola, Marisa Monte e Arnaldo Antunes.

Com a acentuada perda de força comercial da MPB (e os sucessores lógicos do movimento) a partir da segunda metade da década de 1980, ficou muito mais rara no Brasil a possibilidade de conjunção entre um cancionista de grande elaboração artística (sobretudo poética) e divulgação massiva para essa produção. Essa percepção levou Chico Buarque, em entrevista a Fernando de Barros e Silva, em 2004, a discorrer sobre a possibilidade de “a canção, como a conhecemos”, ser “um fenômeno próprio do século passado”, gerando por sua vez um espetáculo musical-reflexivo chamado *O fim da canção*, criado pelos músicos/intelectuais José Miguel Wisnik, Luiz Tatit e Arthur Nestrovski (cf. FERRAZ, 2018).

Certamente não deixaram de ser criadas belas canções — de eu lírico feminino ou de qualquer outro tipo — pelos nomes da MPB ativos desde a década de 1960 ou por compositores mais jovens seus sucessores naturais. No que diz respeito à expressão de um eu mulher em primeira pessoa, há inclusive novidades que reverberaram positivamente em círculos críticos; podemos citar as letras de Ana Cañas em seu álbum *Todxs* (2018) ou as de Fernanda Maia para o musical *Brenda Lee e o Palácio das Princesas* (2021). Mas toda a repercussão dessas canções diretamente herdeiras da MPB, identificadas como de elite cultural, ficam fatalmente restritas a nichos maiores ou menores, sendo muito difícil perceber influência direta desse tipo de produto cultural sobre fatias consideráveis da população do país.

Foi curto o período de auge da expressão de eu feminino no tipo de canção brasileira que se integra à famosa “linha evolutiva da MPB”, anos nos quais um número expressivo de

compositoras mulheres estava contribuindo para a feitura de sucessos populares; desse modo, existe um déficit, quando se visualiza o total do cancioneiro do Brasil, de canções marcantes de eu feminino compostas por autoras mulheres. Tome-se como exemplo o bloco de carnaval *Pagu*, criado “em outubro de 2016 com a missão de exaltar a busca por equidade e respeito à liberdade individual da mulher”, tendo se tornado “um dos mais expressivos blocos de carnaval de São Paulo”, com “uma bateria 100% feminina composta por 130 mulheres”, e um repertório de “clássicos da música popular brasileira e internacional que se tornaram famosos na voz de ícones musicais [femininos]”¹⁵. Ainda que haja essa proposta de valorizar a criação artística de mulheres, salta aos olhos o fato de que títulos compostos por homens formam a quase integralidade das canções escolhidas para interpretação pelo bloco — seria difícil agir de outra maneira e conseguir resposta efusiva do público quanto à interação, dada a predominância masculina na autoria dos maiores sucessos do cancioneiro nacional.

Em relação a dois gêneros de canção tido como popularescos, o sertanejo e o funk, não é difícil encontrar, entre formadores de opinião, entusiastas de algumas letras de eu lírico feminino que estariam, sob certo ponto de vista, contribuindo para o “empoderamento” das mulheres. A despeito do verdadeiro interesse cultural, em sentido amplo, que esses movimentos despertam, parece haver entre esses entusiastas valoração excessiva dos méritos artísticos e da real carga de inovação trazida na seara da canção de eu feminino, em certa ânsia — talvez justa — de contrapor-se ao passadismo na apreciação da canção brasileira. Na ocasião da morte da cantora sertaneja Marília Mendonça, o jornal *Folha de S. Paulo* chegou a publicar texto em que o redator atribuía a ela pioneirismo no Brasil ao expressar em primeira pessoa a voz de uma prostituta em letra de canção¹⁶, não considerando, no mínimo, as famosas canções para as peças *Calabar* e *Ópera do Malandro*. Quanto à sexualidade efusiva expressa por vozes femininas em letras de funk, há alguns pontos a considerar: a) muitos das letras do chamado “funk putaria” (CYMROT, 2021) são compostas por homens, ainda que em eu lírico feminino, o que desafia a noção de autenticidade da expressão feminina como fenômeno social; b) como já vimos em Murgel (2009), um discurso sexista verificado na voz de mulheres não necessariamente presta serviço à causa feminista; c) um verso como “a porra da buceta é minha” (para ficar em exemplo notório), a não ser pelo vocabulário chulo, não representa grande acréscimo às liberdades expressivas conseguidas por Rita Lee no que diz respeito à autodescrição da sexualidade

¹⁵ Citações retiradas do site oficial do bloco: <https://www.blocopagu.com.br/sobre>. Acesso em 21 de setembro de 2022.

¹⁶ Em <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2021/11/marilia-mendonca-rainha-da-sofrendencia-nao-conheceu-o-fracasso.shtml>. Acesso em 21 de setembro de 2022.

feminina. Na verdade, pode-se ter a impressão de passos atrás, já que Rita Lee não precisava *dizer* mensagem similar para transmitir aos seus ouvintes a certeza de tal noção, mostrando por vários outros signos sua autonomia, e de maneira mais eficaz.

No que pesem questões de atual moda artística a atrapalhar a plena realização do potencial que se criou, é fato que um longo e valoroso caminho foi traçado no desenvolvimento do eu feminino no cancionero do país. As possibilidades estão abertas, com amplo espaço para fruição da arte do presente, do passado e do futuro. A melhor canção brasileira pode não chegar tão fácil e obviamente a todos os públicos, mas se sustenta com um patrimônio inabalável.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ADORNO, Theodor W. “O Fetichismo na Música e a Regressão da Audição”. In: *Os Pensadores, Adorno*. São Paulo: Nova Cultural, 1996, pp. 65-108.

_____. “Sobre Música Popular”. In: *Adorno* (Col. Grandes Cientistas Sociais). São Paulo: Ática, 1994, pp. 115-146.

ANDRADE, Mário de. *Ensaio sobre a música brasileira*. São Paulo: Livraria Martins Fontes Ed, 1962.

ANDRADE, Oswald de. *Do Pau-Brasil à Antropofagia e às Utopias*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1970.

ANTUNES, Arnaldo. *40 escritos*. São Paulo: Iluminuras, 2000.

BAKHTIN, Mikhail. *Estética da Criação Verbal*. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

BARBOSA, Iaranda. Fanatismo, de Raimundo Fagner e Florbela Espanca, nos interstícios da canção popular brasileira. In: *Revista Alegre*, v. 19, p. 51-70, 2019.

BECKER, Howard S. American Popular Song. Disponível em <http://howardsbecker.com/articles/wilder.html>. Acesso em: 14 de agosto de 2018.

BERIO, LUCIANO. “Comments on Rock”. In: *The Lennon Companion*. Ed. Elizabeth Thompson e David Gutman. Cambridge: Da Capo Press, 2004.

BERLINCK, Manoel Tosta. Sossega leão! Algumas considerações sobre o samba como forma de cultura popular. In: *Contexto*. São Paulo: novembro de 1976, n.º 1, p. 101-114.

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

CALADO, Carlos. *A divina comédia dos Mutantes*. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1995.

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.

CANDÉ, Roland de. *História Universal da Música — Vol. I*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

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

CARDOSO, A. B.; FERNANDES, A. J.; CARDOSO-FILHO, C. Breve história do Teatro Musical no Brasil, e compilação de seus títulos. In: *Revista Música Hodie*, Goiânia, V.16 - n.1, 2016, p. 29-44.

CASTRO, Ruy. *Chega de Saudade: a história e as histórias da Bossa Nova*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

_____. *A noite do meu bem: a história e as histórias do samba-canção*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

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

COELHO, Carla Araújo. O Estado Novo e a Integração do Samba Como Expressão Cultural da Nacionalidade. In: *Revista Vernáculo*, Curitiba, n. 27, 1o sem./2011.

CONTIER, Arnaldo. O teatro popular: Rio de Janeiro, a cidade polifônica (1930-1945). In: *Cadernos de Pós-graduação em Educação, Arte e História da Cultura (São Paulo)*, São Paulo, v. 3, n.1, 2003.

_____. Mário de Andrade e a Música Brasileira. In: *Revista Música*, São Paulo, v.S, n. 1:33 - 47 maio 1994.

CYMROT, Danilo. *O funk na batida: baile, rua e parlamento*. São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2021.

DAPIEVE, Arthur. *Brock: o rock brasileiro dos anos 80*. Rio de Janeiro, Ed. 34, 1995.

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

EAGLETON, Terry. *Teoria da literatura: uma introdução*. 6ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

FAOUR, Rodrigo. *Dolores Duran: a noite e as canções de uma mulher fascinante*. São Paulo: Record, 2012.

FAUSTO, Boris. *História do Brasil*. 14ª ed. São Paulo: Edusp, 2012.

FAVARETTO, Celso. *Tropicália: alegoria, alegria*. São Paulo: Ateliê Editorial, 1996 (2ª ed.).

FERNANDES, Marcelo J. As neo-cantigas de amigo: o legado trovadoresco na MPB. Artigo para a revista eletrônica *Poiésis – Literatura, Pensamento & Arte*, Saquarema, nº 98, maio de 2004. Disponível em: <http://www.netterra.com.br/poiesis/98/neocantigas01.htm>. Acesso em: 14 de agosto de 2018.

FERRARI, Márcio. A forma exata da canção. In: *Revista Pesquisa Fapesp*, nº 246, agosto de 2016.

FERRAZ, Ivan de Bruyn. Reflexões sobre “O fim da canção”. In: *Paralaxe*. V. 5. Número Especial, 2018.

FERREIRA, Jerusa Pires; PINHEIRO, Amálio. *Jornada Internacional América Latina: conceitos e experiências*. São Paulo: Intermeios; Memorial da América Latina, 2017.

FINNEGAN, Ruth. “O que Vem Primeiro: O Texto, a Música ou a Performance”. In: *Palavra Cantada: Ensaio sobre Poesia, Música e Voz*. Org. Claudia Neiva Matos, Elizabeth Travassos,

Fernanda Teixeira de Medeiros. Trad. Fernanda Teixeira de Medeiros. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2008.

FIORIN, J.L. *Elementos de Análise do Discurso*. São Paulo: Contexto, 2000.

FISCHER, Luís Augusto. Como ensinar o que aprendi sem perceber. In: *O alcance da canção — estudos sobre música popular*. Org. por Luís Augusto Fischer e Carlos Augusto Bonifácio Leite. Porto Alegre: Arquipélago Editorial, 2016.

FRITH, Simon; GOODWIN, Andrew (orgs.) *On Record: Rock, Pop and the Written Word*. London: Routledge, 1990.

FONTES, M.H.S. *Sem Fantasia: masculino-feminino em Chico Buarque*. 2.ed. Rio de Janeiro: Graphia, 2003

FORSTER, Edward Morgan. *Aspectos do Romance*. São Paulo: Globo, 2005.

FILHO, José Fernando Marques de Freitas. “Com os séculos nos olhos”: teatro musical e expressão política no Brasil, 1964-1979. 2006. Tese (Doutorado em Literatura Brasileira) — Universidade de Brasília.

GALVÃO, Walnice Nogueira. MMPB: uma análise ideológica. In: *Saco de gatos: ensaios críticos*. 2ª Ed. São Paulo: Duas Cidades, 1976, p. 93-119.

GARCIA, Othon M. *Comunicação em prosa moderna*. 27ª. ed. Rio de Janeiro: FGV, 2010.

GARCIA, Walter. *Bim Bom: a contradição sem conflitos de João Gilberto*. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1999.

HART, Dorothy e KIMBALL, Robert. *The Complete Lyrics of Lorenz Hart*. New York: Knopf, 1986.

HOMEM, Wagner. *Chico Buarque – Histórias de Canções*. São Paulo: Leya, 2009.

JACKSON, Steven B. *Masculine or Feminine? (And Why It Matters)*. 2012. Disponível em <https://www.psychologytoday.com/blog/culture-conscious/201209/masculine-or-feminine-and-why-it-matters>. Acesso em: 14 de agosto de 2016.

LEE, Rita. *Rita Lee: uma autobiografia*. São Paulo: Globo, 2016.

LIMA, Alberto. *Quem é Essa Mulher?: a alteridade do feminino na obra musical de Chico Buarque de Holanda*. Recife: Cepe, 2017.

JÚNIOR, Gonçalo. *Quem samba tem alegria: a vida e o tempo do compositor Assis Valente*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2015.

LIMA, Cirlei Dutra e SANCHES, Nanci Patrícia Lima. A construção do eu feminino na música popular brasileira. In: *Caderno Espaço Feminino*. Vol.21. Nº 1. Jan-Jul 2009, p. 181-205.

LUNARDI, Rafaela. *Preparando a tinta, enfeitando a praça. O papel da MPB na Abertura política brasileira (1977-1984)*. 2016. Tese (Doutorado em História Social) — Universidade de São Paulo, Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo.

LUBBOCK, Mark. *The Complete Book of Light Opera*. New York: Appleton-Century-Crofts, 1962.

MACHADO, Irene. “Gêneros discursivos”. In: *Bakhtin: Conceitos-chave*. Org. Beth Brait. São Paulo: Contexto, 2005, p. 151-166

MÁXIMO, João e DIDIER, Carlos. *Noel Rosa: uma biografia*. Brasília: Editora Universidade de Brasília: Linha Gráfica Editora, 1990.

MELLO, Jorge. *Gente Humilde: Vida e Música de Garoto*. São Paulo: Edições Sesc SP, 2015.

MELLO, Zuza Homem de. *A Era dos Festivais – Uma Parábola*. São Paulo: Editora 34, 2003.
_____. *Copacabana: a trajetória do samba-canção (1929-1958)*. São Paulo: Editora 34/Edições Sesc São Paulo, 2017.

MENESES, Adélia Bezerra de. *Figuras do Feminino na Canção de Chico Buarque*. 2. Ed. São Paulo: Ateliê Editorial Boitempo Editorial, 2001.

_____. *Desenho Mágico: Poesia e Política em Chico Buarque*. São Paulo: Editora Hucitec, 1982.

MENESES, Ulpiano T. Bezerra de. A história, cativa da memória? Para um mapeamento da memória no campo das Ciências Sociais. In: *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, São Paulo, n.34, p. 9-23, 1992.

MIDDLETON, Richard. *Studying Popular Music*. Milton Keynes: Open University Press, 1990.

MOLINA, Sérgio. *Música de montagem: a composição de música popular no pós-1967*. São Paulo: É Realizações, 2017.

MORAES, José Geraldo Vinci de. História e música: canção popular e conhecimento histórico. *Revista Brasileira de História*. São Paulo: v.20.nº39, p.203-221, 2000.

_____. “História e historiadores da música popular no Brasil”. *Latin American Music Review*. Austin, Texas, EUA, 2007.

MORAES, José Geraldo Vinci; MACHADO, Cacá. *Música em Conserva*. Revista Auditório, Instituto Auditório Ibirapuera, São Paulo, 2011, pp.160-183.p.23.

MORIN, Edgar. *O método 4: as ideias: habitat, vida, costumes, organização*. Porto Alegre: Sulina, 2011.

MURGEL, Ana Carolina Arruda de Toledo. *A canção no feminino, Brasil, século XX*. labrys, études féministes/ estudos feministas juillet / décembre 2010 - julho/dezembro 2010 (Edição em Português. Online), v. 18, p. 1-33, 2010.

_____. *A musa despedaçada: representações do feminino nas canções brasileiras contemporâneas*. labrys, études féministes/ estudos feministas janvier/juin 2010 - janeiro/junho 2010 (Edição em Português. Online), v. 17, p. 1-15, 2009.

_____. *Entre Capitus, Gabrielas, Tigresas e Carolinas: o olhar feminino na canção popular brasileira contemporânea*. labrys, études féministes/ estudos feministas janvier /juin 2007 - janeiro / junho 2007 (Edição em português. Online), v. 11, 2007.

_____. *Pesquisando as compositoras brasileiras no século XXI*. Revista do Instituto de Estudos Brasileiros, Brasil, n. 71, p. 181-192, dez. 2018.

NAPOLITANO, Marcos. *1964 – História do Regime Militar Brasileiro*. São Paulo: Contexto, 2016.

_____. *A síncope das ideias: a questão da tradição na música popular brasileira*. Editora: Perseu Abramo, 2007.

_____. A historiografia da música popular brasileira (1970-1990): síntese bibliográfica e desafios atuais da pesquisa histórica. In: *Uberlândia*, v.8, n.13. p.135-150, jul-dez.2006.

_____. *Coração Civil: arte, resistência e lutas culturais durante o regime militar brasileiro (1964-1980)*. Tese (Livre Docência). USP, São Paulo, 2011.

_____. *História e Música – História Cultural da Música Popular*. Belo Horizonte: Autêntica, 2016.

_____. História e música popular: um mapa de leituras e questões. *Revista de História*. Nº157, 2º semestre de 2007 (2007b), p.153-171.

_____. MPB: a trilha sonora da abertura política (1975/1982). In: *Estudos Avançados* 24 (69), 2010.

_____. *Seguindo a canção: engajamento político e indústria cultural na MPB (1959/69)*. São Paulo: Annablume, Fapesp, 2001

NAPOLITANO, Marcos; WASSERMAN Maria Clara. Desde que o samba é samba: a questão das origens no debate historiográfico sobre a música popular brasileira. *Revista brasileira de História*. vol.20. n.39. São Paulo, 2000.

NAVES, Santuza Cambraia. *Canção popular no Brasil*. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 2010.

NAZARIO, Luiz. (2007). O outro cinema. *Aletria: Revista De Estudos De Literatura*, 16(2), pp. 94–109.

NEGUS, Keith. *Popular Music in Theory: An Introduction*. Cambridge: Polity Press, 1996.

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

PAIANO, Enor. *Berimbau e o som universal: lutas culturais e indústria fonográfica nos anos 60*. Dissertação de mestrado em Comunicação. São Paulo: ECA-USP, 1994.

PEREIRA, Cilene M. De mulheres e malandros: o samba de Geraldo Pereira (e outros sambas). *Recorte*, v.10, nº 2, jun./dez. 2013, p. 1–19, 2013. Disponível em: <<http://periodicos.unincor.br/index.php/recorte/article/view/1117>> Acesso em: 8 dez. 2021.

PINHEIRO, Amálio. *América Latina: Barroco, cidade, jornal*. São Paulo: Intermeios, 2013.

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

_____. A mestiçagem em camadas. In: SILVEIRA, Isabel Orestes; BRITO, Antônio Iraldo de. (orgs). *Cartografias Mestiças e outros Processos*. São Paulo: Editora Paulus, 2021.

RIBEIRO, Manoel P. A formação discursiva sobre a mulata na MPB (1930-1945). Artigo para a Revista da Abrafil, Rio de Janeiro, Revista 06, 2009. Disponível em <http://www.filologia.org.br/abf/rabf/6/6.htm>. Acesso em: 14 de abril de 2022.

_____. Formações discursivas: o malandro e a violência contra a mulher na MPB (1930-1945). Artigo para a Revista da Abrafil, Rio de Janeiro, Revista 08, julho de 2011. Disponível em <http://www.filologia.org.br/abf/rabf/8/122.pdf>. Acesso em: 14 de agosto de 2018.

SAID, Edward W. *Representação do Intelectual: As Conferências Reihit de 1993*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

SANDRONI, Carlos. *Feitiço decente. Transformações do samba no Rio de Janeiro (1917-1933)*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed./Ed.UFRJ, 2001.

SANTA CRUZ, Maria Áurea. *A musa sem máscara — A imagem da mulher na música popular brasileira*. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 1992.

SARDUY, Severo. O barroco e o neobarroco. In: *América Latina em Sua Literatura*. São Paulo, Editora Perspectiva, 1979.

SARTRE, Jean-Paul. *Que é a literatura?* São Paulo: Ática, 1989.

SCHWARTZ, Charles. *Gershwin: uma biografia*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1993.

SEVERIANO, Jairo. *Uma história da música popular brasileira: das origens à modernidade*. São Paulo: Editora 34, 2013.

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 de Freitas. *A canção de eu lírico feminino dos anos 1930 no Brasil e nos Estados Unidos: influência do contexto dramático como elemento motivador*. 2016. Artigo de conclusão de curso (Especialização em Canção Popular) — Faculdade Santa Marcelina. Disponível em <<http://pergamumweb.santamarcelina.edu.br:8080/pergamumweb/vinculos/000042/0000428d.pdf>>. Acesso em: 14 de agosto de 2018.

SONTAG, Susan. *Contra a interpretação: e outros ensaios*. São Paulo: Companhia das Letras, 2020.

TAGG, Phillip. “Analysing Popular Music: Theory, Method and Practice”. In: *Popular Music, Vol.2, Theory and Method (1982)*, pp. 37-67. Cambridge University Press, 1982.

TATIT, Luiz. *O Século da Canção*. São Paulo, Atelier, 2004.

_____. *O Cancionista*. São Paulo: Edusp, 2006.

_____. *Semiótica da canção: melodia e letra*. 3 ed. São Paulo: Editora Escuta, 2007.

TINHORÃO, José Ramos. *História social da música popular brasileira*. São Paulo: Ed. 34, 1998.

_____. *Música Popular: Teatro e Cinema*. Petrópolis: Vozes, 1972.

THOMPSON, Daniella. *Maricota, Borboleta, or O Roceiro? Will we ever know?* Junho de 2002. Disponível em http://daniellathompson.com/Texts/Le_Boeuf/boeuf.pt.11.htm. Acesso em: 14 de abril de 2022.

VARGAS, H.; BRUCK, M.S. Entre ruptura e retomada: crítica à memória dominante da bossa nova. In: *Matrizes* (online), v. 11, p. 221-239, 2017.

VELOSO, Caetano. *Verdade Tropical*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

VENEZIANO, Neyde. *O Teatro de Revista no Brasil: dramaturgia e convenções*. São Paulo: SESI-SP editora, 2013.

VIANY, Alex. *Introdução ao cinema brasileiro*. Rio de Janeiro: Revan, 1993.

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

WILSON, Jeremy. *Love For Sale (1930)*. Disponível em <http://www.jazzstandards.com/compositions-0/loveforsale.htm>. Acesso em: 17 de janeiro de 2022.

WISNIK, José Miguel. *O Som e o Sentido*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

_____. *Sem Receita: Ensaios e Canções*. São Paulo: Publifolha, 2004.

ZUMTHOR, Paul. *Performance, recepção e leitura*. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

ANEXOS

**Lista de canções citadas nos dois volumes de
A Canção no Tempo,
de Jairo Severiano e Zuza Homem de Mello**

CGN — Canção de gênero neutro

ELF — Eu lírico feminino

ELM — Eu lírico masculino

DHM — Duetto entre homem e mulher

1901

1. *Ó Abre Alas* (Chiquinha Gonzaga) — CGN

1902

2. *A Conquista do Ar* (Eduardo das Neves) — CGN
3. *Borboleta Gentil* (autor desconhecido) — ELF
4. *Me Compra Ioiô* (Ernesto de Souza) — letra não identificada
5. *O Arame* (Ernesto de Souza) — letra não identificada
6. *Os Boêmios* (Anacleto de Medeiros e Catulo da Paixão Cearense) — ELM

1903

7. *O Fadário (Medrosa)* (Anacleto de Medeiros e Catulo da Paixão Cearense) — ELM
8. *Quem Inventou a Mulata* (Ernesto de Souza) — letra não identificada

1904

9. *Alvorada das Rosas* (Júlio Reis) — instrumental
10. *Corta-Jaca (Gaúcho)* (Chiquinha Gonzaga/Tito Martins/Bandeira de Gouveia) — CGN
11. *Margarida* (Patápio Silva) — instrumental
12. *Primeiro Amor (Patápio Silva)* — instrumental
13. *Rato Rato* (Casemiro Rocha e Claudino Costa) — ELM
14. *Saudades de Matão (Francana)* (Jorge Galati/Raul Torres) — CGN
15. *Serenata de Amor* (Patápio Silva) — instrumental
16. *Sonho* (Patápio Silva) — instrumental

1905

17. *Escovado* (Ernesto Nazareth) — instrumental
18. *Farrula* (Anacleto de Medeiros) — instrumental
19. *Maxixe Aristocrático* (José Nunes) — CGN
20. *Meu Assobio* (Eustórgio Wanderley) — ELM
21. *Talento e Formosura* (Edmundo Otávio Ferreira e Catulo da Paixão Cearense) — ELM
22. *Terna Saudade (Por um Beijo)* (Anacleto de Medeiros e Catulo da Paixão Cearense) — ELM

1906

23. *Casinha Pequeninina* (autor desconhecido) — ELM
24. *Os Olhos Dela* (Irineu de Almeida e Catulo da Paixão Cearense) — ELM
25. *Sou Teu Escravo* (Manoel Ferreira Capellani) — ELM
26. *Três Estrelinhas (O Que Tu És)* (Anacleto de Medeiros e Catulo da Paixão Cearense) — ELM
27. *Vem Cá Mulata* (Arquimedes de Oliveira e Bastos Tigre) — DHM

1907

28. *A Pequeninina Cruz do Teu Rosário* (Fernando Weyne e Roberto Xavier de Castro) — ELM
29. *Amor Perdido* (Patápio Silva) — instrumental
30. *Choro e Poesia (Ontem ao Luar)* (Pedro de Alcântara e Catulo da Paixão Cearense) — CGN
31. *Clélia (Ao Desfraldar da Vela)* (Luís de Souza e Catulo da Paixão Cearense) — ELM
32. *Favorito* (Ernesto Nazareth) — ELM
33. *Iara (Rasga o Coração)* (Anacleto de Medeiros e Catulo da Paixão Cearense) — ELM
34. *O Vatapá* (Paulinho Sacramento/Bastos Tigre/João Foca) — DHM
35. *Zinha* (Patápio Silva) — instrumental

1908

36. *Constelações* (Cupertino de Menezes e Hermes Fontes) — ELM
37. *Fado Liró* (Nicolino Milano) — ELM

1909

38. *No Bico da Chaleira* (Juca Storoni) — ELM

1910

39. *Estela* (Abdon Lira e Ademar Tavares) — ELM
40. *Meu Casamento (Olhos de Veludo)* (Pedro Galdino e Gutenberg Cruz) — CGN
41. *Monteiro no Sarilho* (Alberto Pimentel) — instrumental
42. *Odeon* (Ernesto Nazareth) — instrumental

1911

43. *Dor Suprema* (J.F. de Almeida) — ELM
44. *Lua Branca* (Chiquinha Gonzaga) — ELM
45. *O Sairá* (José Rebelo da Silva e Antenor de Oliveira) — CGN
46. *Sorrir Dormindo* (Juca Kalut) — CGN

1912

47. *Ameno Resedá* (Ernesto Nazareth) — instrumental
48. *Amor Ingrato (Descrente)* (Manoel Ferreira Capellani) — ELM
49. *Flor do Mal (Saudade Eterna)* (Santos Coelho e Domingos Correia) — ELM
50. *O Forrobodó* (Chiquinha Gonzaga) — CGN

51. *Pudesse Esta Paixão* (Chiquinha Gonzaga e Álvaro Colas) — DHM

1913

52. *Bambino* (Ernesto Nazareth) — instrumental
53. *Cabocla de Caxangá* (Catulo da Paixão Cearense) — ELM
54. *Dengo Dengo* (Emílio Duque Estrada Faria) — CGN
55. *Lágrimas e Risos* (Eustórgio Wanderley e A. Tavares) — CGN
56. *Língua de Preto* (Honorino Lopes) — instrumental
57. *Saudades do Iguape* (João Batista do Nascimento) — instrumental
58. *Subindo ao Céu* (Aristides Borges) — instrumental

1914

59. *Luar do Sertão* (Catulo da Paixão Cearense) — CGN
60. *Moleque Vagabundo* (Lourival de Carvalho) — instrumental
61. *São Paulo Futuro* (Marcelo Tupinambá e Danton Vampré) — ELM
62. *Urubu Malandro* (autor desconhecido) — instrumental

1915

63. *Ai, Filomena* (J. Carvalho Bulhões) — CGN
64. *Apanhei-te Cavaquinho* (Ernesto Nazareth) — instrumental
65. *Flor do Abacate* (Álvaro Sandim) — instrumental
66. *Os Que Sofrem* (Alfredo Gama e Armando Oliveira) — CGN
67. *Pierrô e Colombina* (Oscar de Almeida) — ELM

1916

68. *O Meu Boi Morreu* (autor desconhecido) — CGN

1917

69. *Franqueza Rude* (Belchior da Silveira e João B. Fittipaldi) — ELM
70. *Maricota Sai da Chuva* (Marcelo Tupinambá e Arlindo Leal) — ELF
71. *Pelo Telefone* (Donga e Mauro de Almeida) — CGN
72. *Viola Cantadeira* (Marcelo Tupinambá e Arlindo Leal) — ELM

1918

73. *A Baratinha* (Mário de São João Rabelo) — CGN
74. *Coração Que Implora* (José Ribas) — instrumental
75. *Nhá Maruca Foi S'imbora* (Américo Jacomino) — instrumental
76. *O Boi no Telhado* (José Monteiro) — ELM
77. *O Malhador* (Pixinguinha/Donga/Mauro de Almeida) — ELM
78. *O Matuto* (Marcelo Tupinambá e Cândido Costa) — ELM
79. *Pierrô* (Marcelo Tupinambá) — CGN
80. *Que Sodade* (Marcelo Tupinambá e Arlindo Leal) — DHM
81. *Quem São Eles* (Sinhô) — CGN
82. *Vamo Maruca Vamo* (Juca Castro e Paixão Trindade) — DHM

1919

- 83. *A Rolinha do Sertão* (J. Rezende e Mirandela) — DHM
- 84. *Confessa Meu Bem* (Sinhô) — CGN
- 85. *Já Te Digo* (Pixinguinha e China) — ELM
- 86. *O Despertar da Montanha* (Eduardo Souto) — instrumental
- 87. *Seu Derfim Tem que Vortá* (Eduardo Souto e Norberto Bittencourt) — ELM
- 88. *Tristeza do Caboclo* (Marcelo Tupinambá e Arlindo Leal) — CGN

1920

- 89. *Alivia Esses Olhos (Eu Queria Saber o Que É)* (Sinhô) — CGN
- 90. *Bê-A-Bá* (Careca) — CGN
- 91. *Cangerê* (Francisco Antônio da Rocha) — DHM
- 92. *Fala Meu Louro* (Sinhô) — CGN
- 93. *O Pé de Anjo* (Sinhô) — CGN
- 94. *Pois Não* (Eduardo Souto e Filomeno Ribeiro) — ELM
- 95. *Quem Vem Atrás Fecha a Porta* (Caninha) — ELM
- 96. *Vou Me Benzer* (Sinhô) — CGN

1921

- 97. *Ai Amor* (Freire Júnior) — CGN
- 98. *Do Sorriso da Mulher Nasceram as Flores* (Eduardo Souto) — ELM
- 99. *Esta Nega Qué Me Dá* (Caninha e Lezute) — ELM
- 100. *Mimosa* (Leopoldo Fróes) — ELM
- 101. *Paixão de Artista* (Eduardo Souto) — letra não identificada
- 102. *Pemberê* (Eduardo Souto e Filomeno Ribeiro) — CGN
- 103. *Sá Miquelina* (Antônio Rodrigues de Jesus e Junquilha Lourival) — ELM

1922

- 104. *A Espingarda* (Jararaca) — ELM
- 105. *Ai Seu Mé* (Freire Júnior e Careca) — CGN
- 106. *Alvinitente* (Romeu Silva e D. Paulo) — ELM
- 107. *Coração Divinal* (J. Rezende) — DHM
- 108. *Eu Só Quero é Beliscá* (Eduardo Souto) — ELM
- 109. *Fala Baixo* (Sinhô) — ELM
- 110. *Luar de Paquetá* (Freire Júnior e Hermes Fontes) — CGN
- 111. *Papagaio Come Milho* (Francisco A. Rocha) — ELM
- 112. *Sai da Raia* (Sinhô) — CGN
- 113. *Sete Coroas* (Sinhô) — ELM
- 114. *Sururu na Cidade* (Zequinha de Abreu) — instrumental
- 115. *Triste Carnaval* (Américo Jacomino e Arlindo Leal) — ELM
- 116. *Tristezas do Jeca* (Angelino de Oliveira) — ELM

1923

- 117. *Cabeça Inchada* (Sinhô) — CGN

118. *Caiubi* (Pedro de Sá Pereira) — ELM
119. *Goiabada* (Eduardo Souto) — CGN
120. *Macaco Olha o Teu Rabo* (Francisco A. Santos) — CGN
121. *Macumba Gegê* (Sinhô) — CGN
122. *Não Olhe Assim* (Freire Júnior) — ELM
123. *Só Teu Amor* (Eduardo Souto) — ELM
124. *Tatu Subiu no Pau* (Eduardo Souto) — CGN
125. *Vênus* (José Francisco de Freitas) — ELM
126. *Vida Apertada* (Sinhô) — CGN

1924

127. *A Vida É Um Jardim Onde as Mulheres São Flores* (Zeca Ivo e José Francisco de Freitas) — ELM
128. *Ave Maria* (Erotides de Campos) — CGN
129. *Branca* (Zequinha de Abreu) — instrumental
130. *Fubá* (Romeu Silva) — CGN
131. *Miserê* (José Francisco de Freitas) — CGN
132. *Não Sei Dizê* (Eduardo Souto) — ELM
133. *O Casaco da Mulata* (Careca) — DHM
134. *O Cigano* (Marcelo Tupinambá e João do Sul) — CGN
135. *Pai Adão* (Eduardo Souto) — CGN
136. *Quem Quiser Ver* (Eduardo Souto) — ELF

1925

137. *Abismo de Rosas* (Américo Jacomino) — instrumental
138. *Caneca de Ouro* (Sinhô) — CGN
139. *Chuí, Chuá* (Pedro de Sá Pereira e Ari Pavão) — ELM
140. *Cigana de Catumbi* (J. Rezende) — instrumental
141. *Comidas, Meu Santo* (Costinha) — CGN
142. *De Cartola e Bengalinha* (Freire Júnior) — ELM
143. *Dor de Cabeça* (Sinhô) — ELM
144. *Está na Hora* (Caninha) — ELM
145. *Nosso Ranchinho* (Donga e De Chocolate) — ELM
146. *Os Passarinhos da Carioca* (Careca) — CGN
147. *Quando Me Lembro* (Eduardo Souto e João da Praia) — ELM
148. *Sai Cartola* (Raul Silva) — ELM
149. *Sandália de Couro* (Pedro de Sá Pereira/Ari Pavão/Marques Porto) — CGN
150. *Suspira, Nega Suspira* (Pedro de Sá Pereira) — CGN

1926

151. *Amor Sem Dinheiro* (Sinhô) — CGN
152. *Café com Leite* (Freire Júnior) — CGN
153. *Eu Vi Lili* (José Francisco de Freitas) — CGN
154. *Luar do Sul* (Zeca Ivo e J. Carneiro Ribas) — ELM
155. *Morro de Mangueira* (Manoel Dias) — ELM
156. *Papagaio no Poleiro* (Sinhô) — ELM
157. *Pinta, Pinta Melindrosa* (Freire Júnior) — ELM

158. *Revendo o Passado* (Freire Júnior) — CGN
159. *Rosa Meu Bem* (J. Tomas) — ELM
160. *Zizinha* (José Francisco de Freitas/Carlos Bittencourt/Cardoso de Menezes) — ELF

1927

161. *Braço de Cera* (Nestor Brandão) — ELM
162. *Cristo Nasceu na Bahia* (Sebastião Cirino e Duque) — CGN
163. *Dondoca* (José Francisco de Freitas) — DHM
164. *Helena* (componentes do grupo Turunas da Mauriceia) — ELM
165. *Indurinha de Coqueiro* (componentes do grupo Turunas da Mauriceia) — ELM
166. *Malandrinha* (Freire Júnior) — ELM
167. *O Pequeno Tururu* (Augusto Calheiros e Luperce Miranda) — ELM
168. *Ora Vejam Só* (Sinhô) — ELM
169. *Os Calças Largas* (Lamartine Babo e Gonçalves de Oliveira) — ELM
170. *Passarinho de Má* (Duque) — ELM
171. *Paulista de Macaé* (Pedro de Sá Pereira) — CGN
172. *Pinião* (Augusto Calheiros e Luperce Miranda) — ELM
173. *Rapaziada do Brás* (Alberto Marino) — ELM
174. *Salve Jaú* (Salvador Correia) — CGN
175. *Samba de Caná* (componentes do grupo Turunas da Mauriceia) — instrumental

1928

176. *A Favela Vai Abaixo* (Sinhô) — ELM
177. *A Malandragem* (Alcebiades Barcelos e Francisco Alves) — ELM
178. *A Voz do Violão* (Francisco Alves e Horácio Campos) — CGN
179. *Adios Mis Farras* (Raul Roulien) — ELM
180. *Ai Eu Queira* (Pixinguinha e Augusto do Amaral) — ELM
181. *Amar a Uma Só Mulher* (Sinhô) — ELM
182. *As Manhãs do Galeão* (Freire Júnior) — CGN
183. *Caridade* (Sebastião Santos Neves e Anísio Mota) — ELM
184. *Deus Nos Livre do Castigo das Mulheres* (Sinhô) — ELM
185. *Eu Fui no Mato Crioula* (José Gomes Júnior) — ELM
186. *Eu Quero É Nota* (Artur Faria) — ELM
187. *Lamento* (Pixinguinha) — instrumental
188. *Me Faz Carinhos* (Ismael Silva e Francisco Alves) — ELM
189. *Não Quero Saber Mais Dela* (Sinhô) — DHM
190. *Olhos Japoneses* (Freire Júnior) — ELM
191. *Sabiá* (Sinhô) — ELM
192. *Suçuarana* (Hekel Tavares e Luís Peixoto) — ELF

1929

193. *Amor de Malandro* (Ismael Silva e Francisco Alves) — canção para teatro — ELM
194. *Aurora* (Zequinha de Abreu e Salvador Morais) — publicação independente — ELM
195. *Cansei* (Sinhô) — publicação independente — CGN
196. *Casa de Caboclo* (Hekel Tavares e Luís Peixoto) — publicação independente — CGN
197. *Dorinha, Meu Amor* (José Francisco de Freitas) — publicação independente — ELM
198. *É Sim Senhor* (Eduardo Souto) — publicação independente — CGN

199. *Eu Ouço Falar* (Sinhô) — publicação independente — CGN
 200. *Gavião Calçudo* (Pixinguinha) — publicação independente — ELM
 201. *Gosto Que Me Enrosco* (Sinhô) — publicação independente — ELM
 202. *História Triste de Uma Praieira* (motivo popular, versos de Ademar Tavares) — publicação independente — ELF
 203. *Hula* (Joubert de Carvalho e Olegário Mariano) — canção para teatro — ELM
 204. *Jura* (Sinhô) — canção para teatro — CGN
 205. *Linda Flor (Ai, Ioiô) (Iaiá)* (Henrique Vogeler/Luís Peixoto e Marques Porto) — canção para teatro — ELF
 206. *Lua Nova* (Francisco Alves e Luís Iglesias) — publicação independente — ELM
 207. *Medida do Senhor do Bonfim* (Sinhô) — publicação independente — CGN
 208. *Meu Amor Vou Te Deixar* (Orlando Vieira) — publicação independente — CGN
 209. *Novo Amor* (Ismael Silva) — publicação independente — CGN
 210. *O Destino Deus É Quem Dá* (Nilton Bastos) — publicação independente — ELM
 211. *Seu Doutor* (Eduardo Souto) — canção para teatro — CGN
 212. *Sou da Fuzarca* (Vantuil de Carvalho) — publicação independente — CGN
 213. *Tu Qué Tomá Meu Nome* (Ary Barroso e Olegário Mariano) — canção para teatro — ELF
 214. *Tutu Marambá* (Joubert de Carvalho e Olegário Mariano) — publicação independente — ELM
 215. *Vadiagem* (Francisco Alves) — publicação independente — ELM
 216. *Vamos Deixar de Intimidade* (Ary Barroso) — canção para teatro — ELM
 217. *Vou à Penha* (Ary Barroso) — canção para teatro — ELM
 218. *Zomba* (Francisco Alves e Luís Iglesias) — publicação independente — ELM

1930

219. *Adda* (Mário Ramos e Salvador Morais) — publicação independente — ELM
 220. *Canção dos Infelizes* (Donga/Luís Peixoto/Marques Porto) — publicação independente — ELF
 221. *Coca* (Francisco Mignone) — publicação independente — instrumental
 222. *Dá Nela* (Ary Barroso) — canção para teatro — CGN
 223. *Dolorosa Saudade* (Jararaca e Ratinho) — publicação independente — ELM
 224. *Dona Antonha* (João de Barro) — publicação independente — ELM
 225. *Dor de Recordar* (Joubert de Carvalho e Olegário Mariano) — publicação independente — CGN
 226. *É Sopa* (Eduardo Souto) — publicação independente — CGN
 227. *Eu Sou do Amor* (Ary Barroso) — canção para teatro — ELM
 228. *Guriatã de Coqueiro* (Ratinho) — publicação independente — CGN
 229. *Hino a João Pessoa* (Eduardo Souto e Osvaldo Santiago) — publicação independente — CGN
 230. *Iaiá, Ioiô* (Josué de Barros) — publicação independente — CGN
 231. *Já é Demais* (Sinhô) — publicação independente — ELM
 232. *Na Pavuna* (Homero Dornelas e Almirante) — canção para teatro — CGN
 233. *Pra Você Gostar de Mim* (Joubert de Carvalho) — publicação independente — CGN
 234. *Quebra, Quebra Gabiroba* (Plínio Brito) — publicação independente — CGN
 235. *Samba no Rocha* (Teobaldo Marques da Gama) — publicação independente — CGN
 236. *Sarambá* (J. Tomas e Duque) — publicação independente — CGN
 237. *Saxofone Por Que Choras?* (Ratinho) — publicação independente — instrumental
 238. *Seu Julinho Vem* (Freire Júnior) — canção para teatro — CGN

239. *Tardes de Lindoia* (Zequinha de Abreu e Pinto Martins) — publicação independente — CGN
240. *Trepa no Coqueiro* (Ari Kerner Veiga de Castro) — publicação independente — CGN

1931

241. *Abandonado* (Jonjoca) — publicação independente — ELM
242. *Apanhando Papel* (Getúlio Marinho e Ubiratan Silva) — publicação independente — ELM
243. *Batente* (Almirante) — publicação independente — CGN
244. *Batucada* (Eduardo Souto e João de Barro) — publicação independente — ELM
245. *Cadê Viramundo* (J. B. de Carvalho) — publicação independente — CGN
246. *Canção Para Inglês Ver* (Lamartine Babo) — canção para teatro — CGN
247. *Com Que Roupa* (Noel Rosa) — canção para teatro — ELM
248. *Cor de Prata* (Lamartine Babo) — publicação independente — ELM
249. *De Papo Pro Á* (Joubert de Carvalho e Olegário Mariano) — publicação independente — ELM
250. *Deixa Essa Mulher Chorar* (Brancura) — publicação independente — ELM
251. *Deusa* (Freire Júnior) — publicação independente — ELM
252. *Eu Vou Pra Vila* (Noel Rosa) — publicação independente — CGN
253. *Faceira* (Ary Barroso) — canção para teatro — CGN
254. *Gago Apaixonado* (Noel Rosa) — canção para teatro — ELM
255. *Lágrimas de Virgem* (Luís Americano) — publicação independente — CGN
256. *Mulata Fuzarqueira* (Noel Rosa) — publicação independente — ELM
257. *Nem é Bom Falar* (Ismael Silva/Nilton Bastos/Francisco Alves) — publicação independente — ELM
258. *No Rancho Fundo* (Ary Barroso e Lamartine Babo) — canção para teatro — CGN
259. *O Que Será de Mim* (Ismael Silva/Nilton Bastos/Francisco Alves) — publicação independente — ELM
260. *Se Você Jurar* (Ismael Silva/Nilton Bastos/Francisco Alves) — canção para teatro — ELM
261. *Tico-Tico no Fubá* (Zequinha de Abreu) — publicação independente — instrumental
262. *Tormento* (Francisco Alves e Luís Iglesias) — publicação independente — ELM
263. *Zíngara* (Joubert de Carvalho e Olegário Mariano) — publicação independente — ELM

1932

264. *A Razão Dá-se a Quem Tem* (Ismael Silva/Noel Rosa/Francisco Alves) — publicação independente — CGN
265. *A.E.I.O.U* (Lamartine Babo e Noel Rosa) — publicação independente — CGN
266. *Adeus* (Ismael Silva/Noel Rosa/Francisco Alves) — publicação independente — CGN
267. *Andorinha Preta* (Breno Ferreira) — publicação independente — ELM
268. *Bandonô* (Jonjoca) — publicação independente — CGN
269. *Coisas Nossas* (Noel Rosa) — publicação independente — CGN
270. *É Mentira Oi* (Ary Barroso) — publicação independente — ELM

271. *Gegê* (Eduardo Souto e Getúlio Marinho) — publicação independente — CGN
272. *Gosto, Mas Não É Muito* (Ismael Silva e Francisco Alves) — publicação independente — CGN
273. *Loura ou Morena* (Vinicius de Moraes e Haroldo Tapajós) — publicação independente — ELM
274. *Marchinha do Amor* (Lamartine Babo) — publicação independente — ELM
275. *Maringá* (Joubert de Carvalho) — publicação independente — ELM
276. *Meu Brasil* (Pedro de Sá Pereira e Olegário Mariano) — publicação independente — CGN
277. *Mulato Bamba* (Noel Rosa) — canção para teatro — CGN
278. *Mulher do Malandro* (Heitor dos Prazeres) — publicação independente — CGN
279. *Noite Cheia de Estrelas* (Cândido das Neves) — publicação independente — ELM
280. *O Teu Cabelo Não Nega* (Irmãos Valença e Lamartine Babo) — publicação independente — ELM
281. *Para me Livrar do Mal* (Ismael Silva e Noel Rosa) — publicação independente — CGN
282. *Pierrô* (Joubert de Carvalho e Pascoal Carlos Magno) — canção para teatro — ELM
283. *Se Ela Perguntar* (Sivan Castelo Neto) — publicação independente — ELM
284. *Só Dando com uma Pedra Nela* (Lamartine Babo) — canção para teatro — CGN
285. *Sofrer é da Vida* (Ismael Silva e Francisco Alves) — publicação independente — ELM
286. *Tem Francesa no Morro* (Assis Valente) — publicação independente — CGN
287. *Tristezas Não Pagam Dívidas* (Ismael Silva) — publicação independente — ELM
288. *Um Samba em Piedade* (Ary Barroso) — publicação independente — CGN
289. *Uma Jura Que Fiz* (Ismael Silva/Noel Rosa/Francisco Alves) — publicação independente — ELM
290. *Valsa Verde* (Capiba e Ferreira dos Santos) — publicação independente — CGN

1933

291. *A Tua Vida É um Segredo* (Lamartine Babo) — publicação independente — CGN
292. *Aí, Hein!* (Lamartine Babo e Paulo Valença) — canção para teatro — CGN
293. *Alma de Tupi* (Jararaca) — publicação independente — CGN
294. *Arrasta a Sandália* (Aurélio Gomes e Osvaldo Vasques) — publicação independente — ELM
295. *Até Amanhã* (Noel Rosa) — publicação independente — ELM
296. *Boas Festas* (Assis Valente) — publicação independente — CGN
297. *Chegou a Hora da Fogueira* (Lamartine Babo) — publicação independente — ELM
298. *Desacato* (Wilson Batista/Murilo Caldas/P. Vieira) — publicação independente — ELM
299. *Dileta* (Cândido das Neves) — publicação independente — ELM
300. *Dona da Minha Vontade* (Francisco Alves e Orestes Barbosa) — publicação independente — ELM
301. *Favela* (Hekel Tavares e Joracy Camargo) — publicação independente — ELM
302. *Feitio de Oração* (Noel Rosa e Vadico) — publicação independente — ELM
303. *Fita Amarela* (Noel Rosa) — canção para cinema — ELM

304. *Formosa* (Antônio Nássara e J. Rui) — canção para cinema — ELM
 305. *Good-Bye* (Assis Valente) — canção para cinema — CGN
 306. *Guacira* (Hekel Tavares e Joracy Camargo) — publicação independente — CGN
 307. *Linda Morena* (Lamartine Babo) — canção para cinema — ELM
 308. *Lola* (Lamartine Babo) — publicação independente — ELM
 309. *Maria* (Ary Barroso e Luís Peixoto) — canção para teatro — ELM
 310. *Moleque Indigesto* (Lamartine Babo) — canção para cinema — CGN
 311. *Moreninha da Praia* (João de Barro) — canção para cinema — ELM
 312. *Na Serra da Mantiqueira* (Ari Kerner Veiga de Castro) — publicação independente — CGN
 313. *Nanci* (Bruno Arelli e Luís Lacerda) — publicação independente — ELM
 314. *Não Tem Tradução* (Noel Rosa) — publicação independente — ELM
 315. *Onde Está a Honestidade* (Noel Rosa) — publicação independente — CGN
 316. *Pálida Morena* (Freire Júnior) — publicação independente — ELM
 317. *Quando o Samba Acabou* (Noel Rosa) — publicação independente — CGN
 318. *Segura Esta Mulher* (Ary Barroso) — publicação independente — ELM
 319. *Trem Blindado* (João de Barro) — canção para cinema — ELM
 320. *Vai Haver Barulho no Chatô* (Noel Rosa e Valfrido da Silva) — canção para cinema — ELM
 321. *Vitória* (Noel Rosa e Romualdo Peixoto) — publicação independente — CGN
 322. *Você Só... Mente* (Noel Rosa e Hélio Rosa) — publicação independente — CGN

1934

323. *A Mulher Que Ficou na Taça* (Francisco Alves e Orestes Barbosa) — publicação independente — ELM
 324. *Agora É Cinza* (Alcebíades Barcelos e Armando Marçal) — publicação independente — ELM
 325. *Alô, Alô* (André Filho) — publicação independente — CGN
 326. *Alvorada* (Sinval Silva) — publicação independente — CGN
 327. *Balança Coração* (André Filho) — publicação independente — CGN
 328. *Caco Velho* (Ary Barroso) — publicação independente — CGN
 329. *Carolina* (Bonfiglio de Oliveira e Hervê Cordovil) — publicação independente — ELM
 330. *Cidade Maravilhosa* (André Filho) — publicação independente — CGN
 331. *Folhas ao Vento* (Milton Amaral) — publicação independente — ELM
 332. *Há uma Forte Corrente Contra Você* (Francisco Alves e Orestes Barbosa) — publicação independente — CGN
 333. *História do Brasil* (Lamartine Babo) — publicação independente — CGN
 334. *Isto É Lá com Santo Antônio* (Lamartine Babo) — publicação independente — CGN
 335. *Linda Lourinha* (João de Barro) — publicação independente — ELM
 336. *Mané Fogueteiro* (João de Barro) — publicação independente — CGN
 337. *Maria Rosa* (Antônio Nássara) — publicação independente — ELM
 338. *Mimi* (Uriel Lourival) — publicação independente — ELM
 339. *Na Aldeia* (Silvio Caldas/Carusinho/De Chocolat) — publicação independente — ELM
 340. *Na Batucada da Vida* (Ary Barroso e Luís Peixoto) — canção para teatro — ELF
 341. *O Correio Já Chegou* (Ary Barroso) — publicação independente — CGN

342. *O Orvalho Vem Caindo* (Noel Rosa e Kid Pepe) — publicação independente — ELM
343. *O Sol Nasceu para Todos* (Lamartine Babo) — publicação independente — ELM
344. *Por Teu Amor* (Francisco Alves e Orestes Barbosa) — publicação independente — ELM
345. *Primavera no Rio* (João de Barro) — publicação independente — CGN
346. *Quero Morrer Cantando* (Valfrido Silva) — publicação independente — ELM
347. *Ride Palhaço* (Lamartine Babo) — publicação independente — ELM
348. *Se a Lua Contasse* (Custódio Mesquita) — publicação independente — CGN
349. *Tipo Sete* (Antônio Nássara e Alberto Ribeiro) — publicação independente — ELM
350. *Tu* (Ary Barroso) — publicação independente — ELM
351. *Uma Andorinha Não Faz Verão* (João de Barro e Lamartine Babo) — publicação independente — ELM

1935

352. *A Cuíca Tá Roncando* (Raul Torres) — publicação independente — ELM
353. *A Última Estrofe* (Cândido das Neves) — publicação independente — ELM
354. *Adeus Batucada* (Sinval Silva) — publicação independente — CGN
355. *Arrependimento* (Sílvio Caldas e Cristóvão de Alencar) — canção para cinema — ELM
356. *Boneca* (Benedito Lacerda e Aldo Cabral) — publicação independente — ELM
357. *Conversa de Botequim* (Noel Rosa e Vadico) — publicação independente — CGN
358. *Coração* (Sinval Silva) — publicação independente — CGN
359. *Cortina de Veludo* (Paulo Barbosa e Osvaldo Santiago) — publicação independente — CGN
360. *Deixa a Lua Sossegada* (João de Barro e Alberto Ribeiro) — canção para cinema — CGN
361. *Estão Batendo* (Valfrido Silva e Gadé) — publicação independente — ELM
362. *Eva Querida* (Benedito Lacerda e Luís Vassalo) — publicação independente — ELM
363. *Feitiço da Vila* (Noel Rosa e Vadico) — publicação independente — ELM
364. *Foi Ela* (Ary Barroso) — canção para teatro — ELM
365. *Grau Dez* (Ary Barroso e Lamartine Babo) — publicação independente — ELM
366. *Implorar* (Kid Pepe/Germano Augusto/João da Silva Gaspar) — canção para teatro — ELM
367. *Inquietação* (Ary Barroso) — canção para cinema — ELM
368. *João Ninguém* (Noel Rosa) — publicação independente — CGN
369. *Lágrimas* (Cândido das Neves) — publicação independente — ELM
370. *Lalá* (João de Barro e Alberto Ribeiro) — publicação independente — ELM
371. *Linda Mimi* (João de Barro) — canção para cinema — ELM
372. *Minha Palhoça* (J. Cascata) — publicação independente — CGN
373. *Ouvindo-te* (Vicente Celestino) — publicação independente — ELM
374. *Por Causa Dessa Cabocla* (Ary Barroso e Luís Peixoto) — canção para cinema — CGN
375. *Quase Que Eu Disse* (Sílvio Caldas e Orestes Barbosa) — canção para cinema — ELM

376. *Rasguei a Minha Fantasia* (Lamartine Babo) — canção para cinema — ELM
 377. *Rasguei o Teu Retrato* (Cândido das Neves) — publicação independente — ELM
 378. *Serenata* (Sílvio Caldas e Orestes Barbosa) — publicação independente — ELM
 379. *Sonho de Papel* (Alberto Ribeiro) — canção para cinema — CGN
 380. *Tic-Tac do Meu Coração* (Alcir Pires Vermelho e Valfrido Silva) — publicação independente — CGN
 381. *Torturante Ironia* (Sílvio Caldas e Orestes Barbosa) — canção para cinema — ELM
 382. *Vou Me Casar no Uruguai* (Valfrido Silva e Gadé) — publicação independente — ELM

1936

383. *'X' do Problema* (Noel Rosa) — canção para teatro — ELF
 384. *A-M-E-I* (Antônio Nássara e Eratóstenes Frazão) — canção para cinema — CGN
 385. *Boa Noite Amor* (José Maria de Abreu e Francisco Matoso) — publicação independente — CGN
 386. *Caboclo Apaixonado* (Benedito Lacerda e Herivelto Martins) — publicação independente — CGN
 387. *Cadê Mimi* (João de Barro e Alberto Ribeiro) — canção para cinema — ELM
 388. *Cantores de Rádio* (Lamartine Babo/João de Barro/Alberto Ribeiro) — canção para cinema — CGN
 389. *Cem Mil-Réis* (Noel Rosa e Vadico) — publicação independente — DHM
 390. *Dama do Cabaré* (Noel Rosa) — canção para cinema — ELM
 391. *De Babado* (Noel Rosa e João Mina) — publicação independente — DHM
 392. *É Bom Parar* (Rubens Soares) — publicação independente — CGN
 393. *Favela* (Roberto Martins e Valdemar Silva) — publicação independente — CGN
 394. *História Joanina* (J. Cascata e Leonel Azevedo) — publicação independente — CGN
 395. *Italiana* (José Maria de Abreu/Paulo Barbosa/Oswaldo Santiago) — publicação independente — ELM
 396. *Lembro-me Ainda* (Joubert de Carvalho) — publicação independente — CGN
 397. *Longe dos Olhos* (Djalma Ferreira e Cristóvão de Alencar) — publicação independente — CGN
 398. *Mágoas de Caboclo* (J. Cascata e Leonel Azevedo) — publicação independente — ELM
 399. *Marchinha do Grande Galo* (Lamartine Babo e Paulo Barbosa) — publicação independente — CGN
 400. *Maria Boa* (Assis Valente) — publicação independente — ELM
 401. *Menos Eu* (Roberto Martins e Jorge Faraj) — publicação independente — ELM
 402. *Na Virada da Montanha* (Ary Barroso e Lamartine Babo) — publicação independente — CGN
 403. *No Tabuleiro da Baiana* (Ary Barroso) — canção para teatro — DHM
 404. *O Ébrio* (Vicente Celestino) — publicação independente — ELM
 405. *Palpite Infeliz* (Noel Rosa) — publicação independente — CGN
 406. *Pelo Amor Que Tenho a Ela* (Ataulfo Alves e Antônio Almeida) — publicação independente — ELM
 407. *Pierrô Apaixonado* (Noel Rosa e Heitor dos Prazeres) — canção para cinema — CGN

408. *Pirata* (João de Barro e Alberto Ribeiro) — canção para cinema — CGN
 409. *Querido Adão* (Benedito Lacerda e Osvaldo Santiago) — canção para cinema — CGN
 410. *Reflorir de Minha Vida* (Saint-Clair Sena) — publicação independente — CGN
 411. *Saudade Dela* (Ataulfo Alves) — publicação independente — ELM
 412. *Sonhos Azuis* (João de Barro e Alberto Ribeiro) — publicação independente — CGN
 413. *Teus Ciúmes* (Laci Martins e Aldo Cabral) — publicação independente — CGN

1937

414. *A Você* (Ataulfo Alves e Aldo Cabral) — publicação independente — ELM
 415. *Acorda Escola de Samba* (Benedito Lacerda e Herivelto Martins) — publicação independente — CGN
 416. *Amigo Leal* (Benedito Lacerda e Aldo Cabral) — publicação independente — ELM
 417. *Apanhei um Resfriado* (Leonel Azevedo) — publicação independente — ELM
 418. *Arranha-Céu* (Orestes Barbosa e Sílvio Caldas) — publicação independente — ELM
 419. *Até Breve* (Ataulfo Alves e Cristóvão de Alencar) — publicação independente — CGN
 420. *Bate, Bate Coração* (Roberto Martins e Mário Lago) — publicação independente — CGN
 421. *Boêmio* (Ataulfo Alves e Wilson Falcão) — publicação independente — CGN
 422. *Cachorro Vira-Lata* (Alberto Ribeiro) — publicação independente — CGN
 423. *Carinhoso* (Pixinguinha e João de Barro) — publicação independente — ELM
 424. *Chão de Estrelas* (Orestes Barbosa e Sílvio Caldas) — publicação independente — ELM
 425. *Ciribiribi Quá-Quá* (Ary Barroso e Antônio Nássara) — publicação independente — ELM
 426. *Como 'Vais' Você* (Ary Barroso) — publicação independente — ELF
 427. *Coração Materno* (Vicente Celestino) — publicação independente — CGN
 428. *E o Destino Desfolhou* (Gastão Lamounier) — publicação independente — CGN
 429. *Faustina* (Gadé) — publicação independente — ELM
 430. *Juramento Falso* (J. Cascata e Leonel Azevedo) — publicação independente — ELM
 431. *Lábios Que Beijei* (J. Cascata e Leonel Azevedo) — publicação independente — ELM
 432. *Lágrimas de Rosa* (Dante Sandoro e Kid Pepe) — publicação independente — ELM
 433. *Lig-Lig-Lig-Lé* (Paulo Barbosa e Osvaldo Santiago) — publicação independente — CGN
 434. *Mais uma Valsa... Mais uma Saudade* (José Maria de Abreu e Osvaldo Santiago) — publicação independente — CGN
 435. *Mamãe Eu Quero* (Jararaca e Vicente Paiva) — publicação independente — DHM
 436. *Meu Limão, Meu Limoeiro* (tema popular, arranjo de José Carlos Burle) — publicação independente — ELM
 437. *Misterioso Amor* (Saint-Clair Sena) — publicação independente — ELM

438. *Não Tenho Lágrimas* (Max Bulhões e Milton de Oliveira) — publicação independente — CGN
439. *Patativa* (Vicente Celestino) — publicação independente — ELM
440. *Quero-te Cada Vez Mais* (João de Freitas e Zeca Ivo) — publicação independente — CGN
441. *Risoleta* (Raul Marques e Moacir Bernardino) — publicação independente — ELM
442. *Rosa* (Pixinguinha e Otávio de Souza) — publicação independente — ELM
443. *Sabiá Laranjeira* (Max Bulhões e Milton de Oliveira) — publicação independente — CGN
444. *Serra da Boa Esperança* (Lamartine Babo) — publicação independente — ELM
445. *Só Nós Dois no Salão (e Esta Valsa)* (Lamartine Babo) — publicação independente — CGN
446. *Solidão* (José Maria de Abreu e Francisco Matoso) — publicação independente — CGN
447. *Última Canção* (Guilherme A. Pereira) — publicação independente — CGN
448. *Vou Deixar Meu Ceará* (José de Sá Roris) — publicação independente — CGN

1938

449. *Abre a Janela* (Arlindo Marques Júnior e Roberto Roberti) — publicação independente — ELM
450. *Ainda Uma Vez* (José Maria de Abreu e Francisco Matoso) — publicação independente — CGN
451. *Boneca de Piche* (Ary Barroso e Luís Iglesias) — canção para teatro — DHM
452. *Camisa Listrada* (Assis Valente) — publicação independente — ELF
453. *Caprichos do Destino* (Pedro Caetano e Claudionor Cruz) — publicação independente — ELM
454. *Deusa do Cassino* (Newton Teixeira e Torres Homem) — publicação independente — ELM
455. *E o Mundo Não Se Acabou* (Assis Valente) — publicação independente — ELF
456. *Enquanto Houver Saudade* (Custódio Mesquita e Mário Lago) — canção para teatro — CGN
457. *Errei, Erramos* (Araulfo Alves) — publicação independente — ELM
458. *Eu Sinto Vontade de Chorar* (Valdemar de Abreu) — publicação independente — ELM
459. *História de Amor* (J. Cascata e Humberto Porto) — publicação independente — CGN
460. *Jardim de Flores Raras* (Romualdo Peixoto e Francisco Matoso) — publicação independente — CGN
461. *Juro* (Haroldo Lobo e Milton de Oliveira) — publicação independente — ELM
462. *Linda Borboleta* (João de Barro e Alberto Ribeiro) — publicação independente — CGN
463. *Meu Coração a Teus Pés* (Benedito Lacerda e Jorge Faraj) — publicação independente — ELM
464. *Meu Pranto Ninguém Vê* (Araulfo Alves e Zé da Zilda) — publicação independente — ELM
465. *Meu Romance* (J. Cascata) — publicação independente — ELM
466. *Na Baixa do Sapateiro* (Ary Barroso) — publicação independente — ELM

467. *Nada Além* (Custódio Mesquita e Mário Lago) — canção para teatro — CGN
468. *Não Me Abandone Nunca* (Joubert de Carvalho) — publicação independente — ELM
469. *Neuza* (Antônio Caldas e Celso Figueiredo) — publicação independente — ELM
470. *Página de Dor* (Pixinguinha e Cândido das Neves) — publicação independente — CGN
471. *Pastorinhas* (João de Barro e Noel Rosa) — publicação independente — ELM
472. *Periquitinho Verde* (Antônio Nássara e José de Sá Roris) — publicação independente — ELF
473. *Professora* (Benedito Lacerda e Jorge Faraj) — publicação independente — ELM
474. *Se Acaso Você Chegasse* (Lupicínio Rodrigues e Felisberto Martins) — publicação independente — ELM
475. *Seu Condutor* (Alvarenga/Ranchinho/Herivelto Martins) — publicação independente — CGN
476. *Sorris da Minha Dor* (Paulo Medeiros) — publicação independente — ELM
477. *Tenha Pena de Mim* (Ciro de Souza e Babaú) — publicação independente — CGN
478. *Touradas em Madri* (João de Barro e Alberto Ribeiro) — publicação independente — CGN
479. *Tudo Cabe num Beijo* (Carolina Cardoso de Menezes e Osvaldo Santiago) — publicação independente — CGN
480. *Último Desejo* (Noel Rosa) — publicação independente — CGN
481. *Uma Saudade a Mais... Uma Esperança a Menos* (Silvino Neto e Carlos Morais) — publicação independente — CGN
482. *Yes, Nós Temos Bananas* (João de Barro e Alberto Ribeiro) — canção para teatro — CGN

1939

483. *A Casta Suzana* (Ary Barroso e Alcir Pires Vermelho) — publicação independente — CGN
484. *A Jardineira* (Benedito Lacerda e Humberto Porto) — canção para cinema — CGN
485. *Acorda Estela* (Herivelto Martins e Benedito Lacerda) — publicação independente — ELM
486. *Aquarela do Brasil* (Ary Barroso) — canção para teatro — CGN
487. *Brasil* (Benedito Lacerda e Aldo Cabral) — publicação independente — CGN
488. *Camisa Amarela* (Ary Barroso) — canção para teatro — ELF
489. *Chorei Quando o Dia Clareou* (Nelson Teixeira e David Nasser) — publicação independente — CGN
490. *Da Cor do Pecado* (Bororó) — publicação independente — ELM
491. *Dá-me Tuas Mãos* (Roberto Martins e Mário Lago) — publicação independente — CGN
492. *Deusa da Minha Rua* (Newton Teixeira e Jorge Faraj) — publicação independente — ELM
493. *Era Ela* (Peterpan e Russo do Pandeiro) — publicação independente — ELM
494. *Espelho do Destino* (Benedito Lacerda e Aldo Cabral) — publicação independente — ELM

495. *Florisbela* (Antônio Nássara e Eratóstenes Frazão) — publicação independente — ELM
496. *Hino do Carnaval Brasileiro* (Lamartine Babo) — publicação independente — CGN
497. *Joujoux e Balangandãs* (Lamartine Babo) — canção para teatro — DHM
498. *Meu Consolo É Você* (Roberto Martins e Antônio Nássara) — publicação independente — CGN
499. *Noites de Junho* (João de Barro e Alberto Ribeiro) — publicação independente — CGN
500. *Número Um* (Benedito Lacerda e Mário Lago) — publicação independente — ELM
501. *O Carreté do Coroné* (Manezinho Araújo) — publicação independente — ELM
502. *O Homem Sem Mulher Não Vale Nada* (Arlindo Marques Júnior e Roberto Roberti) — publicação independente — ELM
503. *O Que É Que a Baiana Tem* (Dorival Caymmi) — canção para cinema — CGN
504. *Pedro Viola* (Laurindo de Almeida) — publicação independente — CGN
505. *Pedro, Antônio e João* (Benedito Lacerda e Osvaldo Santiago) — publicação independente — CGN
506. *Pirulito* (João de Barro e Alberto Ribeiro) — canção para cinema — CGN
507. *Por Quanto Tempo Ainda* (Joubert de Carvalho) — publicação independente — CGN
508. *Por Ti* (José de Sá Roris e Leonel Azevedo) — publicação independente — ELM
509. *Pra Que Mentir* (Noel Rosa e Vadico) — publicação independente — ELM
510. *Que Importa para Nós Dois a Despedida* (Silvino Neto) — publicação independente — ELM
511. *Salão Grená* (Paulo Barbosa e Francisco Célio) — publicação independente — CGN
512. *Sei Que É Covardia* (Ataulfo Alves e Claudionor Cruz) — canção para cinema — ELM
513. *Sertaneja* (René Bittencourt) — publicação independente — ELM
514. *Suburbana* (Sílvio Caldas e Orestes Barbosa) — publicação independente — ELM
515. *Tiroleza* (Paulo Barbosa e Osvaldo Santiago) — canção para cinema — CGN
516. *Uva de Caminhão* (Assis Valente) — publicação independente — CGN

1940

517. *A Primeira Vez* (Alcebiades Barcelos e Armando Marçal) — publicação independente — CGN
518. *Acertei no Milhar* (Wilson Batista e Geraldo Pereira) — publicação independente — ELM
519. *Bahia, Oi Bahia!* (Vicente Paiva) — publicação independente — CGN
520. *Briga de Amor* (Lupicínio Rodrigues) — publicação independente — ELM
521. *Cai, Cai* (Roberto Martins) — canção para cinema — CGN
522. *Coqueiro Velho* (Fernando Martinez Filho e José Marcílio) — publicação independente — CGN
523. *Curare* (Bororó) — publicação independente — ELM
524. *Dama das Camélias* (João de Barro e Alcir Pires Vermelho) — canção para cinema — ELM

525. *Despedida de Mangueira* (Benedito Lacerda e Aldo Cabral) — canção para cinema — CGN
526. *Diz Que Tem* (Vicente Paiva e Hanibal Cruz) — publicação independente — ELF
527. *Encontrei Minha Amada* (Arlindo Marques Júnior e Roberto Roberti) — publicação independente — ELM
528. *Eu Gosto de Samba* (Ary Barroso) — publicação independente — ELF
529. *Iaiá Boneca* (Ary Barroso) — canção para teatro — ELM
530. *Inimigo do Batente* (Wilson Batista e Germano Augusto) — publicação independente — ELF
531. *Malmequer* (Newton Teixeira e Cristóvão de Alencar) — publicação independente — ELM
532. *Mulher* (Custódio Mesquita e Sadi Cabral) — publicação independente — ELM
533. *Nana* (Custódio Mesquita e Geysa Bôscoli) — publicação independente — ELM
534. *Não* (Newton Teixeira e Cristóvão de Alencar) — publicação independente — CGN
535. *O Amor É Assim* (Sivan Castelo Neto) — publicação independente — CGN
536. *O Samba da Minha Terra* (Dorival Caymmi) — publicação independente — CGN
537. *Ó Seu Oscar* (Wilson Batista e Ataulfo Alves) — publicação independente — ELM
538. *Ora, Ora* (Almanir Grego e Gomes Filho) — publicação independente — ELM
539. *Passarinho do Relógio* (Haroldo Lobo e Milton de Oliveira) — publicação independente — CGN
540. *Roleta da Vida* (Heriberto Muraro e Osvaldo Santiago) — publicação independente — ELM
541. *Romance de Uma Caveira* (Alvarenga/Ranchinho/Chiquinho Sales) — publicação independente — CGN
542. *Serenata* (Vicente Celestino) — publicação independente — ELM
543. *Solteiro É Melhor* (Rubens Soares e Felisberto Silva) — canção para cinema — ELM
544. *Súplica* (Otávio Gabus Mendes/José Marcílio/Déo) — publicação independente — CGN
545. *Trá-Lá-Lá* (Roberto Martins) — canção para cinema — CGN
546. *Última Inspiração* (Peterpan) — publicação independente — ELM
547. *Upa, Upa (Meu Trolinho)* (Ary Barroso) — canção para teatro — CGN
548. *Velho Realejo* (Custódio Mesquita e Sadi Cabral) — publicação independente — CGN
549. *Voltei pro Morro* (Vicente Paiva e Luís Peixoto) — publicação independente — ELF

1941

550. *A Jangada Voltou Só* (Dorival Caymmi) — publicação independente — CGN
551. *A Mulher Que Eu Gosto* (Wilson Batista e Ciro de Souza) — publicação independente — ELM
552. *Alá-Lá-Ô* (Haroldo Lobo e Antônio Nássara) — publicação independente — CGN
553. *Amigo Urso* (Henrique Gonzalez) — publicação independente — CGN
554. *Aurora* (Mário Lago e Roberto Roberti) — canção para cinema — ELM

555. *Batuque no Morro* (Russo do Pandeiro e José de Sá Roris) — publicação independente — CGN
556. *Brasil Moreno* (Ary Barroso e Luís Peixoto) — canção para teatro — CGN
557. *Brasil Pandeiro* (Assis Valente) — canção para teatro — CGN
558. *Canta Brasil* (Alcir Peres Vermelho e David Nasser) — publicação independente — CGN
559. *Canta Maria* (Ary Barroso) — canção para teatro — ELM
560. *Chô-Chô* (Antônio Almeida e Assis Valente) — publicação independente — ELM
561. *É Doce Morrer no Mar* (Dorival Caymmi e Jorge Amado) — publicação independente — CGN
562. *Esmagando Rosas* (Alcir Pires Vermelho e David Nasser) — publicação independente — ELM
563. *Eu Sonhei Que Tu Estavas Tão Linda* (Lamartine Babo e Francisco Matoso) — publicação independente — ELM
564. *Eu Trabalhei* (Roberto Roberti e Jorge Faraj) — canção para cinema — ELM
565. *Helena, Helena* (Antônio Almeida e Constantino Silva) — canção para cinema — ELM
566. *Juraci* (Antônio Almeida e Ciro de Souza) — publicação independente — ELM
567. *Leva Meu Samba* (Araulfo Alves) — publicação independente — ELM
568. *Morena Boca de Ouro* (Ary Barroso) — publicação independente — ELM
569. *Nós Queremos uma Valsa* (Antônio Nássara e Eratóstenes Frazão) — publicação independente — CGN
570. *O Bonde de São Januário* (Wilson Batista e Araulfo Alves) — publicação independente — ELM
571. *O Mar* (Dorival Caymmi) — publicação independente — CGN
572. *O Pião* (Custódio Mesquita e Sadi Cabral) — publicação independente — ELM
573. *O Trem Atrasou* (Paquito, Estanislau Silva e Artur Vilarinho) — publicação independente — ELM
574. *Onde o Céu Azul É Mais Azul* (Alcir Pires Vermelho/Alberto Ribeiro/João de Barro) — canção para cinema — CGN
575. *Os Quindins de Iaiá* (Ary Barroso) — publicação independente — ELM
576. *Passo do Canguru* (Haroldo Lobo e Milton de Oliveira) — publicação independente — CGN
577. *Perdão Amor* (Lamartine Babo) — publicação independente — ELM
578. *Preconceito* (Wilson Batista e Marino Pinto) — publicação independente — ELM
579. *Requebre Que Eu Dou Um Doce* (Dorival Caymmi) — publicação independente — ELM
580. *Seu Libório* (João de Barro e Alberto Ribeiro) — publicação independente — ELM
581. *Sinhá Maria* (Rene Bittencourt) — publicação independente — ELM
582. *Três Lágrimas* (Ary Barroso) — publicação independente — ELM
583. *Você Já Foi À Bahia* (Dorival Caymmi) — publicação independente — CGN
584. *Você Não Tem Palavra* (Araulfo Alves e Newton Teixeira) — publicação independente — ELM

585. *A Mulher do Leiteiro* (Haroldo Lobo e Milton de Oliveira) — publicação independente — CGN
586. *A Mulher do Padeiro* (J. Piedade/Nicola Bruni/Germano Augusto) — publicação independente — CGN
587. *Ai, Que Saudades da Amélia* (Ataulfo Alves e Mário Lago) — publicação independente — ELM
588. *Algum Dia Te Direi* (Cristóvão de Alencar e Felisberto Martins) — publicação independente — CGN
589. *Alma dos Violinos* (Alcir Pires Vermelho e Lamartine Babo) — publicação independente — CGN
590. *Aos Pés da Cruz* (Zé da Zilda e Marino Pinto) — publicação independente — CGN
591. *Ave Maria no Morro* (Herivelto Martins) — publicação independente — CGN
592. *Bem-Te-Vi Atrevido* (Lina Pesce) — publicação independente — instrumental
593. *Botões de Laranjeira* (Pedro Caetano) — publicação independente — ELM
594. *Deusa do Maracanã* (Jaime Guilherme) — publicação independente — ELM
595. *Dolores* (Alberto Ribeiro/Arlindo Marques Júnior/Marino Pinto) — publicação independente — ELM
596. *Dorme Que Eu Volo por Ti* (Roberto Martins e Mário Rossi) — publicação independente — ELM
597. *E o Juiz Apitou* (Wilson Batista e Antônio Almeida) — publicação independente — ELM
598. *Emília* (Wilson Batista e Haroldo Lobo) — publicação independente — ELM
599. *Essa Mulher Tem Qualquer Coisa na Cabeça* (Wilson Batista e Cristóvão de Alencar) — publicação independente — ELM
600. *Faixa de Cetim* (Ary Barroso) — publicação independente — CGN
601. *Fez Bobagem* (Assis Valente) — publicação independente — ELF
602. *Isto Aqui o Que É* (Ary Barroso) — publicação independente — ELM
603. *Lero-Lero* (Benedito Lacerda e Eratóstenes Frazão) — publicação independente — ELM
604. *Meu Caboclo* (Laurindo de Almeida) — publicação independente — CGN
605. *Meus Vinte Anos* (Wilson Batista e Sílvio Caldas) — publicação independente — ELM
606. *Nega do Cabelo Duro* (Rubens Soares e David Nasser) — publicação independente — CGN
607. *Nós os Cabeleiras* (Roberto Martins e Benedito Lacerda) — publicação independente — ELM
608. *Nós os Carecas* (Roberto Roberti e Arlindo Marques Júnior) — publicação independente — ELM
609. *Pombo Correio* (Benedito Lacerda e Darci de Oliveira) — publicação independente — ELM
610. *Praça Onze* (Herivelto Martins e Grande Otelo) — publicação independente — CGN
611. *Quem Mente Perde a Razão* (Zé da Zilda e Edgar Nunes) — publicação independente — ELM
612. *Quero Dizer-te Adeus* (Ary Barroso) — publicação independente — ELM
613. *Renúncia* (Roberto Martins e Mário Rossi) — publicação independente — CGN
614. *Rosa Morena* (Dorival Caymmi) — publicação independente — CGN
615. *Só Vendo Que Beleza* (Henricão e Rubens Campos) — publicação independente — CGN

616. *Teleco-Teco* (Murilo Caldas e Marino Pinto) — publicação independente — ELF
617. *Vatapá* (Dorival Caymmi) — publicação independente — CGN
618. *Violão Amigo* (Alcebiades Barcelos e Armando Marçal) — publicação independente — CGN

1943

619. *A Dama de Vermelho* (Alcir Pires Vermelho e Pedro Caetano) — publicação independente — ELM
620. *A Saudade É um Compasso Demais* (Roberto Martins e Mário Rossi) — publicação independente — CGN
621. *A Vida em Quatro Tempos* (Custódio Mesquita e Paulo Orlando) — publicação independente — CGN
622. *Adolfito Mata-Mouros* (João de Barro e Alberto Ribeiro) — publicação independente — CGN
623. *Aperto de Mão* (Horondino Silva/Jaime Florence/Augusto Mesquita) — publicação independente — CGN
624. *Beija-me* (Roberto Martins e Mário Rossi) — publicação independente — CGN
625. *China Pau* (João de Barro e Alberto Ribeiro) — canção para cinema — CGN
626. *Cinco Horas da Manhã* (Ary Barroso) — publicação independente — ELM
627. *Da Central a Belém* (Chiquinho Sales) — publicação independente — CGN
628. *Exaltação à Bahia* (Vicente Paiva e Chianca de Garcia) — canção para teatro — CGN
629. *Lá em Mangueira* (Herivelto Martins e Heitor dos Prazeres) — publicação independente — ELM
630. *Laurindo* (Herivelto Martins) — publicação independente — CGN
631. *Lealdade* (Wilson Batista e Haroldo Lobo) — publicação independente — CGN
632. *Mãe Maria* (Custódio Mesquita e David Nasser) — publicação independente — CGN
633. *Marilena* (Geraldo Mendonça) — publicação independente — CGN
634. *Não É Economia* (Wilson Batista e Haroldo Lobo) — publicação independente — ELM
635. *Não Troquemos de Mal* (Rubens Leal Brito e Jorge Faraj) — publicação independente — CGN
636. *Ninotchka* (Georges Moran e Cristóvão de Alencar) — publicação independente — ELM
637. *Noite de Lua* (Antônio Almeida) — publicação independente — ELM
638. *Noutros Tempos Era Eu* (Ataulfo Alves) — publicação independente — ELM
639. *O Sorriso do Paulinho* (Gastão Viana e Mário Rossi) — publicação independente — ELF
640. *Pra Machucar Meu Coração* (Ary Barroso) — publicação independente — CGN
641. *Promessa* (Custódio Mesquita e Evaldo Rui) — publicação independente — ELM
642. *Que É, Que É* (Bororó e Evrágio Lopes) — publicação independente — CGN
643. *Resignação* (Geraldo Pereira e Arno Provenzano) — publicação independente — ELF
644. *Roberta* (Roberto Martins/Roberto Roberti/Mário Rossi) — publicação independente — ELM
645. *Se é Pecado* (Herivelto Martins) — publicação independente — CGN

646. *Solidão* (Roberto Martins e Mário Rossi) — publicação independente — CGN
 647. *Terra Seca* (Ary Barroso) — publicação independente — ELM
 648. *Transformação* (Herivelto Martins) — publicação independente — ELM
 649. *Trem de Ferro* (Lauro Maia) — publicação independente — CGN

1944

650. *Acontece Que Eu Sou Baiano* (Dorival Caymmi) — canção para cinema — ELM
 651. *Algodão* (Custódio Mesquita e David Nasser) — publicação independente — ELM
 652. *Atire a Primeira Pedra* (Araulfo Alves e Mário Lago) — canção para cinema — ELM
 653. *Bom-Dia Avenida* (Herivelto Martins e Grande Otelo) — canção para cinema — CGN
 654. *Canção do Expedicionário* (Spartaco Rossi e Guilherme de Almeida) — publicação independente — ELM
 655. *Cecília* (Roberto Martins e Mário Rossi) — publicação independente — ELM
 656. *Chamego* (Luiz Gonzaga e Miguel Lima) — publicação independente — CGN
 657. *Clube dos Barrigudos* (Haroldo Lobo e Cristóvão de Alencar) — publicação independente — CGN
 658. *Cochichando* (Pixinguinha/João de Barro/Alberto Ribeiro) — publicação independente — ELM
 659. *Como os Rios Que Correm para o Mar* (Custódio Mesquita e Evaldo Rui) — publicação independente — CGN
 660. *Dos Meus Braços Tu Não Sairás* (Roberto Roberti) — publicação independente — CGN
 661. *Ela me Beijou* (Herivelto Martins e Artur Costa) — publicação independente — ELM
 662. *Escadaria* (Pedro Raimundo) — publicação independente — instrumental
 663. *Eu Brinco* (Pedro Caetano e Claudionor Cruz) — publicação independente — ELM
 664. *Falsa Baiana* (Geraldo Pereira) — publicação independente — ELM
 665. *Fiz a Cama na Varanda* (Dilu Melo e Ovídio Chaves) — publicação independente — ELM
 666. *Gira, Gira, Gira* (Custódio Mesquita e Evaldo Rui) — publicação independente — CGN
 667. *Iracema* (Raul Marques e Otolindo Lopes) — publicação independente — ELM
 668. *Morro* (Dunga e Mário Rossi) — publicação independente — CGN
 669. *Murmurando* (Fon-Fon e Mário Rossi) — publicação independente — CGN
 670. *Odete* (Herivelto Martins e Dunga) — canção para cinema — ELM
 671. *Prezinho* (Custódio Mesquita e Evaldo Rui) — publicação independente — ELF
 672. *Primeira Mulher* (Kid Pepe e Téo Magalhães) — publicação independente — ELM
 673. *Rosa de Maio* (Custódio Mesquita e Evaldo Rui) — publicação independente — ELM
 674. *Sabiá de Mangueira* (Benedito Lacerda e Eratóstenes Frazão) — publicação independente — CGN
 675. *Sem Compromisso* (Geraldo Pereira e Nelson Trigueiro) — publicação independente — ELM

676. *Valsa do Meu Subúrbio* (Custódio Mesquita e Evaldo Rui) — publicação independente — ELM
 677. *Verão no Havai* (Benedito Lacerda e Haroldo Lobo) — canção para cinema — ELM
 678. *Vestido de Bolero* (Dorival Caymmi) — canção para cinema — ELM

1945

679. *Aquela Mulher* (Cícero Nunes) — publicação independente — ELM
 680. *Bodas de Prata* (Roberto Martins e Mário Rossi) — publicação independente — ELM
 681. *Bolinha de Papel* (Geraldo Pereira) — publicação independente — ELM
 682. *Boogie-Woogie na Favela* (Denis Brean) — publicação independente — CGN
 683. *Brasa* (Lupicínio Rodrigues) — publicação independente — ELM
 684. *Brigamos Outra Vez* (José Maria de Abreu e Jair Amorim) — publicação independente — CGN
 685. *Cabo Laurindo* (Wilson Batista e Haroldo Lobo) — publicação independente — CGN
 686. *Coitado do Edgar* (Haroldo Lobo e Benedito Lacerda) — publicação independente — CGN
 687. *Disse-Me-Disse* (Pedro Caetano e Claudionor Cruz) — publicação independente — ELM
 688. *Dora* (Dorival Caymmi) — publicação independente — ELM
 689. *Doralice* (Dorival Caymmi e Antônio Almeida) — publicação independente — ELM
 690. *E Não Sou Baiano* (Valdemar Ressureição) — publicação independente — CGN
 691. *Eu Nasci no Morro* (Ary Barroso) — publicação independente — ELM
 692. *Feitiçaria* (Custódio Mesquita e Evaldo Rui) — publicação independente — CGN
 693. *Fica Doido Varrido* (Benedito Lacerda e Eratóstenes Frazão) — publicação independente — ELM
 694. *Haja Carnaval Ou Não* (Pedro Caetano e Claudionor Cruz) — publicação independente — CGN
 695. *Isaura* (Herivelto Martins e Roberto Roberti) — publicação independente — ELM
 696. *Maria Betânia* (Capiba) — canção para teatro — ELM
 697. *Meus Amores* (Antônio Almeida) — publicação independente — ELM
 698. *Minha Linda Salomé* (Denis Brean e Vitor Simon) — publicação independente — ELM
 699. *Não Diga a Minha Residência* (Alcebíades Barcelos e Armando Marçal) — publicação independente — ELM
 700. *Peguei um Ita no Norte* (Dorival Caymmi) — publicação independente — CGN
 701. *Penerô Xerêm* (Luiz Gonzaga e Miguel Lima) — publicação independente — CGN
 702. *Prece à Lua* (Alcebíades Barcelos e Armando Marçal) — publicação independente — ELM
 703. *Que Rei Sou Eu* (Herivelto Martins e Valdemar Ressureição) — publicação independente — ELM
 704. *Rosalina* (Wilson Batista e Haroldo Lobo) — publicação independente — ELM
 705. *Senhor da Floresta* (René Bittencourt) — publicação independente — CGN

706. *Tagarela* (Roberto Martins e Eratóstenes Frazão) — publicação independente — CGN
707. *Voltarás* (Custódio Mesquita e Evaldo Rui) — publicação independente — CGN

1946

708. *A Valsa do Vaqueiro* (Vitor Simon) — CGN
709. *Até Hoje Não Voltou* (Geraldo Pereira e J. Portela) — ELM
710. *Baião* (Luiz Gonzaga e Humberto Teixeira) — CGN
711. *Barqueiro do São Francisco* (Alcir Pires Vermelho e Alberto Ribeiro) — CGN
712. *Boi Barnabé* (Vitor Simon e Bob Nelson) — CGN
713. *Chorando Baixinho* (Abel Ferreira) — instrumental
714. *Copacabana* (João de Barro e Alberto Ribeiro) — CGN
715. *Cordão dos Puxa-Saco* (Roberto Martins e Eratóstenes Frazão) — CGN
716. *Cortando Pano* (Luiz Gonzaga/Miguel Lima/J. Portela) — ELM
717. *Deus Me Perdoe* (Lauro Maia e Humberto Teixeira) — ELM
718. *Edredon Vermelho* (Herivelto Martins) — CGN
719. *Espanhola* (Benedito Lacerda e Haroldo Lobo) — ELM
720. *Fracasso* (Mário Lago) — ELM
721. *Geremoabo* (Joubert de Carvalho) — CGN
722. *Mensagem* (Cícero Nunes e Aldo Cabral) — CGN
723. *Mia Gioconda* (Vicente Celestino) — ELM
724. *Minha Terra* (Valdemar Henrique) — CGN
725. *Não Me Deixe Sozinho* (Roberto Martins e Ari Monteiro) — ELM
726. *No Boteco do José* (Wilson Batista e Augusto Garcez) — CGN
727. *O Que Se Leva Dessa Vida* (Pedro Caetano) — CGN
728. *O Samba Agora Vai* (Pedro Caetano) — CGN
729. *Os Pintinhos do Terreiro* (Zequinha de Abreu) — instrumental
730. *Paraquedista* (José Leocádio) — CGN
731. *Porta Aberta* (Vicente Celestino) — CGN
732. *Promessa* (Jaime de Carvalho) — ELM
733. *Rugas* (Nelson Cavaquinho/Augusto Garcez/Ari Monteiro) — CGN
734. *Saia do Caminho* (Custódio Mesquita e Evaldo Rui) — CGN
735. *Trabalhar Eu Não* (Almeidinha) — CGN
736. *Última Chance* (Roberto Martins e Mário Rossi) — CGN
737. *Vou Sambar em Madureira* (Haroldo Lobo e Milton de Oliveira) — ELM

1947

738. *Adeus, Cinco Letras Que Choram* (Silvino Neto) — CGN
739. *Alô Xerife* (Pedro Paraguaçu e José Batista) — ELM
740. *Anda Luzia* (João de Barro) — CGN
741. *Asa Branca* (Luiz Gonzaga e Humberto Teixeira) — ELM
742. *Boogie-Woogie do Rato* (Denis Brean) — CGN
743. *Cidade do Interior* (Marino Pinto e Mário Rossi) — CGN
744. *Coitadinho do Papai* (Henrique de Almeida e M. Garcez) — CGN
745. *De Conversa em Conversa* (Lúcio Alves e Haroldo Barbosa) — CGN
746. *Dezessete e Setecentos* (Luiz Gonzaga e Miguel Lima) — CGN
747. *Escandalosa* (Moacir Silva e Djalma Esteves) — ELF
748. *Felicidade* (Lupicínio Rodrigues) — CGN

749. *Fim de Semana em Paquetá* (João de Barro e Alberto Ribeiro) — CGN
 750. *Gilda* (Mário Lago e Erasmo Silva) — ELM
 751. *Incêndio* (Pixinguinha e Benedito Lacerda) — instrumental
 752. *Ingênuo* (Pixinguinha e Benedito Lacerda) — instrumental
 753. *Lá Vem a Baiana* (Dorival Caymmi) — ELM
 754. *Marcha dos Gafanhotos* (Roberto Martins e Eratóstenes Frazão) — CGN
 755. *Marina* (Dorival Caymmi) — ELM
 756. *Nervos de Aço* (Lupicínio Rodrigues) — ELM
 757. *No Meu Pé da Serra* (Luiz Gonzaga e Humberto Teixeira) — ELM
 758. *O Periquito da Madame* (Nestor de Holanda/Carvalhinho/Afonso Teixeira) —
 CGN
 759. *Odalisca* (Haroldo Lobo e Geraldo Gomes) — ELM
 760. *Onde Estão os Tamborins* (Pedro Caetano) — CGN
 761. *Palhaço* (Herivelto Martins e Benedito Lacerda) — CGN
 762. *Pecado Original* (Roberto Martins e Ari Monteiro) — ELM
 763. *Pela Décima Vez* (Noel Rosa) — CGN
 764. *Pirata da Perna de Pau* (João de Barro) — ELM
 765. *Prêmio de Consolação* (Jaime Florence e Augusto Mesquita) — CGN
 766. *Quem Foi* (Nestor de Holanda e Jorge Tavares) — CGN
 767. *Recordações de um Romance* (Bartolomeu Silva e Constantino Silva) — CGN
 768. *Sá Mariquinha* (Luís Assunção e Evenor Pontes) — CGN
 769. *Sambolândia* (Pedro Caetano) — ELM
 770. *Se Queres Saber* (Peterpan) — CGN
 771. *Segredo* (Herivelto Martins e Marino Pinto) — CGN
 772. *Senhor do Bonfim* (Herivelto Martins) — CGN
 773. *Tico-Tico na Rumba* (Peterpan e Haroldo Barbosa) — DHM
 774. *Última Barbada* (Alberto Maia) — CGN
 775. *Vou prá Roça* (Luiz Gonzaga e Zé Ferreira) — ELM

1948

776. *A Lenda do Abaeté* (Dorival Caymmi) — CGN
 777. *A Moda da Mula Preta* (Raul Torres) — ELM
 778. *A Mulata É a Tal* (João de Barro e Antônio Almeida) — ELM
 779. *A Saudade Mata a Gente* (João de Barro e Antônio Almeida) — ELM
 780. *Adeus América* (Geraldo Jacques e Haroldo Barbosa) — CGN
 781. *Aquelas Palavras* (Benny Wolkoff e Luís Bittencourt) — CGN
 782. *Bahia com H* (Denis Brean) — ELM
 783. *Cadê Zazá* (Roberto Martins e Ari Monteiro) — ELM
 784. *Caminheiros* (Herivelto Martins) — CGN
 785. *É Com Esse Que Eu Vou* (Pedro Caetano) — ELM
 786. *Enlouqueci* (Luís Soberano/Valdomiro Pereira/João do Vale) — CGN
 787. *Esquece* (Gilberto Milfont) — CGN
 788. *Esses Moços* (Lupicínio Rodrigues) — ELM
 789. *Falta um Zero no Meu Ordenado* (Ary Barroso e Benedito Lacerda) — ELM
 790. *Infidelidade* (Ataulfo Alves e Américo Seixas) — ELM
 791. *Jornal de Ontem* (Romeu Gentil e Elisário Teixeira) — CGN
 792. *Minueto* (Herivelto Martins e Benedito Lacerda) — CGN
 793. *Não Me Diga Adeus* (Paquito/Luís Soberano/J. Correia da Silva) — CGN
 794. *Nova Ilusão* (José Menezes e Luís Bittencourt) — CGN

795. *Pergunte a Ela* (Geraldo Pereira e Fernando Martins) — ELM
 796. *Princesa de Bagdá* (Haroldo Lobo e David Nasser) — ELM
 797. *Quem Há de Dizer* (Lupicínio Rodrigues e Alcides Gonçalves) — ELM
 798. *Rio* (Ary Barroso) — CGN
 799. *Rosa Maria* (Aníbal Silva e Eden Silva) — ELM
 800. *Salve a Princesa* (Paquito e Luís Soberano) — CGN
 801. *Sarita* (Santos Rodrigues e B. Toledo) — ELM
 802. *Saudade* (Dorival Caymmi e Fernando Lobo) — CGN
 803. *Saudade de Itapoã* (Dorival Caymmi) — ELM
 804. *Segue Teu Caminho* (Mário Zan e Arlindo Pinto) — ELM
 805. *Ser ou Não Ser* (José Maria de Abreu e Alberto Ribeiro) — ELM
 806. *Somos Dois* (Klecius Caldas/Armando Cavalcanti/Luís Antônio) — ELM
 807. *Tem Gato na Tuba* (João de Barro e Alberto Ribeiro) — CGN
 808. *Um Cantinho e Você* (José Maria de Abreu e Jair Amorim) — CGN

1949

809. *Brasileirinho* (Waldir Azevedo) — instrumental
 810. *Brumas* (Lúcio Alves) — CGN
 811. *Cabeça Inchada* (Hervê Cordovil) — CGN
 812. *Cabelos Brancos* (Herivelto Martins e Marino Pinto) — ELM
 813. *Canta Vagabundo* (Roberto Martins e Ari Monteiro) — CGN
 814. *Chiquita Bacana* (João de Barro e Alberto Ribeiro) — CGN
 815. *Chuvas de Verão* (Fernando Lobo) — CGN
 816. *Falam de Mim* (Noel Rosa de Oliveira/Eden Silva/Anibal Silva) — ELM
 817. *Inútil* (Evaldo Rui) — CGN
 818. *Jacarepaguá* (Paquito/Romeu Gentil/Marino Pinto) — ELM
 819. *Jamais Te Esquecerei* (Antônio Rago e Juraci Rago) — instrumental
 820. *Juazeiro* (Luiz Gonzaga e Humberto Teixeira) — CGN
 821. *Lorota Boa* (Luiz Gonzaga e Humberto Teixeira) — ELM
 822. *Maior É Deus* (Fernando Martins e Felisberto Martins) — CGN
 823. *Mangaratiba* (Luiz Gonzaga e Humberto Teixeira) — ELM
 824. *Na Glória* (Raul de Barros e Ari dos Santos) — instrumental
 825. *Nega* (Valdemar Gomes e Afonso Teixeira) — ELM
 826. *Normalista* (Benedito Lacerda e David Nasser) — ELM
 827. *Nunca Mais* (Dorival Caymmi) — CGN
 828. *Olhos Tentadores* (Oscar Belandí e Chico Silva) — CGN
 829. *Palavras Amigas* (Klecius Caldas e Armando Cavalcanti) — CGN
 830. *Passarinho da Lagoa* (Fernando Lobo e Evaldo Rui) — CGN
 831. *Pavio da Verdade* (Ataulfo Alves e Américo Seixas) — CGN
 832. *Pedreiro Valdemar* (Roberto Martins e Wilson Batista) — CGN
 833. *Ponto Final* (José Maria de Abreu e Jair Amorim) — ELM
 834. *Qual o Valor da Sanfona* (Dilu Melo e J. Portela) — ELF
 835. *Que Samba Bom* (Geraldo Pereira e Arnaldo Passos) — ELM
 836. *Sempre Teu* (José Maria de Abreu e Jair Amorim) — CGN
 837. *Um Sonho Que Passou* (Geraldo Pereira e Fernando Martins) — ELM
 838. *Velhas Cartas de Amor* (Klecius Caldas e Francisco Alves) — CGN
 839. *Vida de Minha Vida* (Ataulfo Alves) — ELM
 840. *Vidas Mal Traçadas* (Dante Santoro e Scila Gusmão) — CGN
 841. *Violão* (Vitório Júnior e Wilson Ferreira) — ELM

842. *Você É Que Pensa* (Roberto Roberti e Dunga) — ELM

1950

843. *A Coroa do Rei* (Haroldo Lobo e David Nasser) — CGN
844. *Amargura* (Radamés Gnattali/Alberto Ribeiro) — CGN
845. *Antonico* (Ismael Silva) — CGN
846. *Assum Preto* (Luiz Gonzaga e Humberto Teixeira) — CGN
847. *Baião de Dois* (Luiz Gonzaga e Humberto Teixeira) — CGN
848. *Balzaqueana* (Antônio Nássara e Wilson Batista) — ELM
849. *Boneca de Pano* (Assis Valente) — CGN
850. *Cadeira Vazia* (Lupicínio Rodrigues) — CGN
851. *Chofer de Praça* (Fernando Lobo e Evaldo Rui) — ELM
852. *Cintura Fina* (Luiz Gonzaga e Zé Dantas) — ELM
853. *Daqui Não Saio* (Paquito e Romeu Gentil) — CGN
854. *Errei Sim* (Ataulfo Alves) — ELF
855. *Eu Já Vi Tudo* (Peterpan e Amadeu Veloso) — CGN
856. *Forró de Mané Vito* (Luiz Gonzaga e Zé Dantas) — ELM
857. *General da Banda* (Sátiro de Melo/Tancredo Silva/José Alcides) — CGN
858. *Marcha do Gago* (Armando Cavalcanti e Klecius Caldas) — ELM
859. *Maria Rosa* (Lupicínio Rodrigues e Alcides Gonçalves) — ELM
860. *Meu Brotinho* (Luiz Gonzaga e Humberto Teixeira) — ELM
861. *Naná* (Ruy Rey e Rutinaldo) — ELM
862. *Nega Maluca* (Fernando Lobo e Evaldo Rui) — ELM
863. *No Ceará Não Tem Disso Não* (Guio de Moraes) — ELM
864. *Olhos Verdes* (Vicente Paiva) — CGN
865. *Paraíba* (Luiz Gonzaga e Humberto Teixeira) — CGN
866. *Pé de Manacá* (Hervê Cordovil e Marisa P. Coelho) — CGN
867. *Que Será* (Marino Pinto e Mário Rossi) — CGN
868. *Qui Nem Jiló* (Luiz Gonzaga e Humberto Teixeira) — CGN
869. *Rio de Janeiro* (Ary Barroso) — CGN
870. *Sabiá da Gaiola* (Hervê Cordovil e Mário Vieira) — CGN
871. *Se é Pecado Sambar* (João Santana) — CGN
872. *Serpentina* (Haroldo Lobo e David Nasser) — ELM
873. *Trem O-Lá-Lá* (Lauro Maia e Humberto Teixeira) — ELM
874. *Tudo Acabado* (J. Piedade e Osvaldo Martins) — CGN

1951

875. *Adeus Maria Fulô* (Sivuca e Humberto Teixeira) — ELM
876. *Afinal* (Ismael Neto e Luís Bittencourt) — CGN
877. *Ave Maria* (Vicente Paiva e Jaime Redondo) — CGN
878. *Baião de Copacabana* (Lúcio Alves e Haroldo Barbosa) — CGN
879. *Beijinho Doce* (Nhô Pai) — CGN
880. *Bicharada* (Djalma Ferreira) — instrumental
881. *Boiadeiro* (Klecius Caldas e Armando Cavalcanti) — ELM
882. *Calúnia* (Paulo Soledade e Marino Pinto) — CGN
883. *Canção de Amor* (Chocolate e Elano de Paula) — CGN
884. *Cosme e Damião* (Roberto Martins e Ari Monteiro) — CGN
885. *Delicado* (Waldir Azevedo) — instrumental

886. *Esta Noite Serenô* (Hervê Cordovil) — CGN
 887. *Estrada do Canindé* (Luiz Gonzaga e Humberto Teixeira) — ELM
 888. *Madalena* (Ari Macedo e Airton Amorim) — ELM
 889. *Marcha do Caracol* (Peterpan e Afonso Teixeira) — CGN
 890. *Meu Sonho é Você* (Altamiro Carrilho e Átila Nunes) — CGN
 891. *Ministério da Economia* (Geraldo Pereira e Arnaldo Passos) — ELM
 892. *Não Tenho Você* (Paulo Marques e Ari Monteiro) — ELM
 893. *Palhaço* (Nelson Cavaquinho, Osvaldo Martins e Washington) — CGN
 894. *Papai Adão* (Klecius Caldas e Armando Cavalcanti) — CGN
 895. *Pedacinhos do Céu* (Waldir Azevedo) — instrumental
 896. *Pra Seu Governo* (Haroldo Lobo e Milton de Oliveira) — CGN
 897. *Retrato do Velho* (Haroldo Lobo e Marino Pinto) — CGN
 898. *Sabes Mentir* (Oton Russo) — CGN
 899. *Sapato de Pobre* (Luís Antônio e Jota Júnior) — CGN
 900. *Se Você Se Importasse* (Peterpan) — CGN
 901. *Tomara que Chova* (Paquito e Romeu Gentil) — CGN
 902. *Tome Polca* (José Maria de Abreu e Luís Peixoto) — CGN
 903. *Vingança* (Lupicínio Rodrigues) — CGN
 904. *Violões em Funeral* (Sílvio Caldas e Sebastião Fonseca) — CGN
 905. *Zum-Zum* (Paulo Soledade e Fernando Lobo) — CGN

1952

906. *Acauã* (Zé Dantas) — CGN
 907. *Acho-te uma Graça* (Benedito Lacerda, Haroldo Lobo e Carvalhinho) — CGN
 908. *Alguém Como Tu* (José Maria de Abreu e Jair Amorim) — CGN
 909. *Baião Caçula* (Mário Gennari Filho) — instrumental
 910. *Busto Calado* (Rubens Silva) — CGN
 911. *Canção da Criança* (Francisco Alves e René Bittencourt) — CGN
 912. *Confete* (David Nasser e Jota Júnior) — ELM
 913. *E Eu Sem Maria* (Dorival Caymmi e Alcir Pires Vermelho) — ELM
 914. *Estrela do Mar* (Marino Pinto e Paulo Soledade) — CGN
 915. *Fim da Comédia* (Ataulfo Alves) — CGN
 916. *Kalu* (Humberto Teixeira) — CGN
 917. *Lama* (Paulo Marques e Ailce Chaves) — ELF
 918. *Lata d'Água* (Luís Antônio e Jota Júnior) — CGN
 919. *Mambo Caçula* (Getúlio Macedo e Bené Alexandre) — instrumental
 920. *Maria Candelária* (Klecius Caldas e Armando Cavalcanti) — CGN
 921. *Maria Joana* (Luís Bandeira) — CGN
 922. *Me Deixa em Paz* (Monsueto Menezes e Airton Amorim) — CGN
 923. *Menino Grande* (Antônio Maria) — ELF
 924. *Meu Rouxinol* (Pereira Matos e Mário Rossi) — CGN
 925. *Mundo de Zinco* (Wilson Batista e Antônio Nássara) — ELM
 926. *Não Tem Solução* (Dorival Caymmi) — CGN
 927. *Nem Eu* (Dorival Caymmi) — ELM
 928. *Nick Bar* (Garoto e José Vasconcelos) — ELM
 929. *Ninguém me Ama* (Antônio Maria e Fernando Lobo) — CGN
 930. *Nunca* (Lupicínio Rodrigues) — CGN
 931. *Poeira do Chão* (Klecius Caldas e Armando Cavalcanti) — CGN
 932. *Quem Chorou Fui Eu* (Haroldo Lobo e Milton de Oliveira) — CGN
 933. *Sábado em Copacabana* (Dorival Caymmi e Carlos Guinle) — CGN

934. *Sassaricando* (Luís Antônio, Jota Júnior e Oldemar Magalhães) — CGN
935. *Última Seresta* (Adelino Moreira e Sebastião Santana) — ELM

1953

936. *A Camisola do Dia* (Herivelto Martins e David Nasser) — ELM
937. *Bar da Noite* (Bidu Reis e Haroldo Barbosa) — ELF
938. *Barracão* (Luís Antônio e Oldemar Magalhães) — CGN
939. *Cachaça* (Lúcio de Castro, Heber Lobato, Marinósio Filho e Mirabeau) — CGN
940. *Cuco* (Pascoal Melilo e Avaré) — instrumental
941. *De Cigarro em Cigarro* (Luís Bonfá) — CGN
942. *É Tão Gostoso Seu Moço* (Chocolate e Mário Lago) — CGN
943. *Folha Morta* (Ary Barroso) — CGN
944. *Forró em Limoeiro* (Edgar Ferreira) — ELM
945. *Fósforo Queimado* (Paulo Menezes, Milton Legey e Roberto Lamego) — ELF
946. *João Bobo* (Ivon Curi) — CGN
947. *João Valentão* (Dorival Caymmi) — CGN
948. *Máscara da Face* (Klecius Caldas e Armando Cavalcanti) — ELM
949. *Minha Prece* (Haroldo Eiras e Ciro Vieira da Cunha) — ELM
950. *Mulher Rendeira* (tema popular) — ELM
951. *Nosso Mal* (Carolina Cardoso de Menezes) — CGN
952. *O Xote das Meninas* (Luiz Gonzaga e Zé Dantas) — CGN
953. *Onde Anda Você* (Antônio Maria e Reinaldo Dias Leme) — CGN
954. *Orgulho* (Valdir Rocha e Nelson Wederkind) — CGN
955. *Perdido de Amor* (Luís Bonfá) — ELM
956. *Por Que Voltei* (Haroldo Eiras e Vitor Berbara) — CGN
957. *Quando Eu Era Pequenino* (Francisco Alves, David Nasser e Felisberto Martins) — ELM
958. *Risque* (Ary Barroso) — CGN
959. *Se Eu Errei* (Risadinha, Humberto Carvalho e Edu Rocha) — CGN
960. *Se Eu Morresse Amanhã* (Antônio Maria) — CGN
961. *Sebastiana* (Rosil Cavalcanti) — ELM
962. *Sistema Nervoso* (Wilson Batista, Roberto Roberti e Arlindo Marques Júnior) — CGN
963. *Só Vives pra Lua* (Oton Russo e Ricardo Galeno) — ELF
964. *Sodade Meu Bem Sodade* (Zé do Norte) — CGN
965. *Vai na Paz de Deus* (Ataulfo Alves e Antônio Domingos) — CGN
966. *Zé Marmita* (Luís Antônio e Brasinha) — CGN

1954

967. *A Fonte Secou* (Monsueto Menezes, Raul Moreno e Marcléo) — CGN
968. *A Mulher do Aníbal* (Genival Macedo e Nestor de Paula) — CGN
969. *Abre-Alas* (Belém, B. Lobo e Hinha) — CGN
970. *Aves Daninhas* (Lupicínio Rodrigues) — CGN
971. *Carlos Gardel* (Herivelto Martins e David Nasser) — CGN
972. *Encantamento* (Oton Russo e Nazareno de Brito) — CGN
973. *Estatutos da Gafieira* (Billy Blanco) — CGN
974. *Francisco Alves* (Herivelto Martins e David Nasser) — CGN
975. *História da Maçã* (Haroldo Lobo e Milton de Oliveira) — CGN

976. *Jura* (Zé da Zilda, Marcelino Ramos e Adolfo Macedo) — CGN
 977. *Mãe Solteira* (Wilson Batista e Jorge de Castro) — CGN
 978. *Não Diga Não* (Tito Madi e Georges Henry) — ELM
 979. *Neurastênico* (Betinho e Nazareno de Brito) — ELM
 980. *O Menino de Braçanã* (Luís Vieira e Arnaldo Passos) — ELM
 981. *Piada de Salão* (Klecius Caldas e Armando Cavalcanti) — CGN
 982. *Quase* (Mirabeau e Jorge Gonçalves) — CGN
 983. *Quatro Amores* (Roberto Martins e Nóbrega de Macedo) — ELM
 984. *Quem Vem Pra Beira do Mar* (Dorival Caymmi) — CGN
 985. *Recusa* (Herivelto Martins) — CGN
 986. *Rio Antigo* (Altamiro Carrilho e Augusto Mesquita) — instrumental
 987. *Rio é Amor* (Bruno Marnet) — CGN
 988. *Rua sem Sol* (Mário Lago e Henrique Gandelman) — CGN
 989. *Saca-Rolha* (Zé da Zilda, Zilda do Zé e Valdir Machado) — CGN
 990. *São Paulo Quatrocentão* (Garoto, Chiquinho do Acordeom e Avarê) — CGN
 991. *Teresa da Praia* (Antônio Carlos Jobim e Billy Blanco) — ELM
 992. *Um a Um* (Edgar Ferreira) — CGN
 993. *Vagalume* (Vitor Simon e Fernando Martins) — CGN
 994. *Valsa de Uma Cidade* (Ismael Neto e Antônio Maria) — CGN
 995. *Vida de Bailarina* (Chocolate e Américo Seixas) — CGN

1955

996. *Abandono* (Nazareno de Brito e Priscila Barros) — CGN
 997. *Adeus Querido* (Eduardo Patané e Floriano Faissal) — ELF
 998. *Amendoim Torradinho* (Henrique Beltrão) — CGN
 999. *Beijo nos Olhos* (Portinho e Wilson Falcão) — CGN
 1000. *Café Soçaito* (Miguel Gustavo) — ELM
 1001. *Canção da Volta* (Ismael Neto e Antônio Maria) — CGN
 1002. *Dó-Ré-Mi* (Fernando César) — ELM
 1003. *Duas Contas* (Garoto) — CGN
 1004. *Escurinho* (Geraldo Pereira) — CGN
 1005. *Escuta* (Ivon Curi) — CGN
 1006. *Farinhada* (Zé Dantas) — ELM
 1007. *Hoje Quem Paga Sou Eu* (Herivelto Martins e David Nasser) — ELM
 1008. *Império do Samba* (Zé da Zilda e Zilda do Zé) — CGN
 1009. *Lábios de Mel* (Valdir Rocha) — CGN
 1010. *Manias* (Flávio Cavalcanti e Celso Cavalcanti) — CGN
 1011. *Maria Escandalosa* (Klecius Caldas e Armando Cavalcanti) — ELM
 1012. *Mora na Filosofia* (Monsueto Menezes e Arnaldo Passos) — CGN
 1013. *O Menino da Porteira* (Luisinho e Teddy Vieira) — ELM
 1014. *Obsessão* (Mirabeau e Milton de Oliveira) — CGN
 1015. *Pois É* (Ataulfo Alves) — ELM
 1016. *Recordar* (Aldacir Louro, Aloisio Martins e Adolfo Macedo) — CGN
 1017. *Ressaca* (Zé da Zilda e Zilda do Zé) — CGN
 1018. *Samba do Arnesto* (Adoniran Barbosa e Alocin) — CGN
 1019. *Samba Fantástico* (José Toledo, Jean Manzon, Leônidas Autuori e Paulo Mendes Campos) — CGN
 1020. *Saudosa Maloca* (Adoniran Barbosa) — CGN
 1021. *Sorriu pra Mim* (Garoto e Luís Cláudio) — CGN

1022. *Tarde Fria* (Poly e Henrique Lobo) — CGN
 1023. *Tem Nego Bebo Ai* (Mirabeau e Airton Amorim) — ELM
 1024. *Tiradentes* (Mano Décio da Viola, Estanislau Silva e Penteado) — CGN
 1025. *Vício* (José Braga e Linda Rodrigues) — ELF

1956

1026. *A Voz do Morro* (Zé Kéti) — CGN
 1027. *Blim, Blem, Blam* (Luís Cláudio e Nazareno de Brito) — CGN
 1028. *Comida de Pensão* (Miguel Miranda e F. A. Balbi) — ELM
 1029. *Conceição* (Dunga e Jair Amorim) — CGN
 1030. *Dolores Sierra* (Wilson Batista e Jorge de Castro) — ELM
 1031. *Exaltação à Mangueira* (Enéas Brites da Silva e Aloisio Augusto da Costa) —
 CGN
 1032. *Fala Mangueira* (Mirabeau e Milton de Oliveira) — CGN
 1033. *Foi a Noite* (Antônio Carlos Jobim e Newton Mendonça) — CGN
 1034. *Iracema* (Adoniran Barbosa) — ELM
 1035. *Maracangalha* (Dorival Caymmi) — ELM
 1036. *Mentindo* (Eduardo Patané e Lourival Faissal) — CGN
 1037. *Meu Vício É Você* (Adelino Moreira) — ELM
 1038. *Meus Tempos de Criança* (Araulfo Alves) — ELM
 1039. *Molambo* (Jaime Florence e Augusto Mesquita) — ELM
 1040. *Mulata Assanhada* (Araulfo Alves) — ELM
 1041. *Neste Mesmo Lugar* (Klecio Caldas e Armando Cavalcanti) — CGN
 1042. *O "Chero" da Carolina* (Amorim Rego e Zé Gonzaga) — ELM
 1043. *O Canto da Ema* (Alventino Cavalcanti, Aires Viana e João do Vale) — ELM
 1044. *O Lamento da Lavadeira* (Monsueto Menezes, Nilo Chagas e João Violão) —
 ELF
 1045. *Para Que Recordar* (Fernando César e Carlos César) — ELM
 1046. *Prece* (Vadico e Marino Pinto) — CGN
 1047. *Quem Sabe, Sabe* (Carvalhinho e Joel de Almeida) — ELM
 1048. *Rapaz de Bem* (Johnny Alf) — ELM
 1049. *Siga* (Fernando Lobo e Hélio Guimarães) — ELM
 1050. *Só Louco* (Dorival Caymmi) — CGN
 1051. *Tudo Foi Ilusão* (Laert Santos e Arcilino Tavares) — CGN
 1052. *Turma do Funil* (Mirabeau, Milton de Oliveira e Urgel de Castro) — CGN
 1053. *Vai Que Depois Eu Vou* (Zé da Zilda, Zilda do Zé, Adolfo Macedo e Airton
 Borges) — CGN
 1054. *Vermelho Vinte e Sete* (Herivelto Martins e David Nasser) — CGN

1957

1055. *A Flor e o Espinho* (Nelson Cavaquinho, Guilherme de Brito e Alcides Caminha)
 — CGN
 1056. *A Volta do Boêmio* (Adelino Moreira) — ELM
 1057. *Bom Dia Tristeza* (Adoniran Barbosa e Vinicius de Moraes) — CGN
 1058. *Boneca Cobiçada* (Biá e Bolinha) — ELM
 1059. *Chove Lá Fora* (Tito Madi) — CGN
 1060. *Contrassenso* (Antônio Bruno) — CGN
 1061. *É Luxo Só* (Ary Barroso e Luís Peixoto) — ELM

1062. *Evocação* (Nelson Ferreira) — CGN
 1063. *Franqueza* (Denis Brean e Osvaldo Guilherme) — CGN
 1064. *Gaúchinha Bem Querer* (Tito Madi) — ELM
 1065. *Graças a Deus* (Fernando César) — CGN
 1066. *Intenção* (Getúlio Macedo e Lourival Faissal) — CGN
 1067. *Jarro da Saudade* (Mirabeau, Daniel Barbosa e Geraldo Blota) — DHM
 1068. *Laura* (João de Barro e Alcir Pires Vermelho) — ELM
 1069. *Maria dos Meus Pecados* (Dunga e Jair Amorim) — ELM
 1070. *Mocinho Bonito* (Billy Blanco) — CGN
 1071. *Não Vou pra Brasília* (Billy Blanco) — CGN
 1072. *Noites Cariocas* (Jacob do Bandolim) — instrumental
 1073. *Ouçã* (Maysa) — CGN
 1074. *Peba na Pimenta* (João do Vale, José Batista e Adelino Rivera) — CGN
 1075. *Pensando em Ti* (Herivelto Martins e David Nasser) — CGN
 1076. *Pisa no Fulô* (João do Vale, Ernesto Pires e Silveira Júnior) — CGN
 1077. *Por Causa de Você* (Antônio Carlos Jobim e Dolores Duran) — CGN
 1078. *Porque Brilham os Teus Olhos* (Fernando César) — CGN
 1079. *Pranto de Poeta* (Nelson Cavaquinho e Guilherme de Brito) — ELM
 1080. *Prece de Amor* (René Bittencourt) — CGN
 1081. *Quero-te Assim* (Tito Madi) — CGN
 1082. *Saudade da Bahia* (Dorival Caymmi) — ELM
 1083. *Se Alguém Telefonar* (Alcir Pires Vermelho e Jair Amorim) — CGN
 1084. *Se Todos Fossem Iguais a Você* (Antônio Carlos Jobim e Vinicius de Moraes) —
 CGN
 1085. *Sonhando Contigo* (Anísio Silva e Fausto Guimarães) — CGN
 1086. *Sucedeu Assim* (Antônio Carlos Jobim e Marino Pinto) — CGN
 1087. *Vai com Jeito* (João de Barro) — CGN

1958

1088. *A Taça do Mundo É Nossa* (Wagner Maugeri, Maugeri Sobrinho, Victor Dagô e
 Lauro Müller) — CGN
 1089. *Atiraste Uma Pedra* (Herivelto Martins e David Nasser) — ELM
 1090. *Balada Triste* (Dalton Vogeler e Esdras Silva) — CGN
 1091. *Cabecinha no Ombro* (Paulo Borges) — ELM
 1092. *Castigo* (Dolores Duran) — CGN
 1093. *Chega de Saudade* (Antônio Carlos Jobim e Vinicius de Moraes) — CGN
 1094. *Covarde* (Getúlio Marinho e Lourival Faissal) — ELM
 1095. *Deixe que Ela se Vá* (Evaldo Gouveia e Gilberto Ferraz) — ELM
 1096. *Engole Ele Paletó* (J. Audi) — CGN
 1097. *Escultura* (Adelino Moreira e Nelson Gonçalves) — ELM
 1098. *Estrada do Sol* (Antônio Carlos Jobim e Dolores Duran) — CGN
 1099. *Eu Chorarei Amanhã* (Raul Sampaio e Ivo Santos) — CGN
 1100. *Eu Não Existo Sem Você* (Antônio Carlos Jobim e Vinicius de Moraes) — CGN
 1101. *Fanzoca de Rádio* (Miguel Gustavo) — ELM
 1102. *Incerteza* (Eduardo Patané e Di Veras) — CGN
 1103. *Interesseira* (Bidu Reis e Murilo Latini) — ELM
 1104. *Madureira Chorou* (Carvalhinho e Júlio Monteiro) — CGN
 1105. *Meu Mundo Caiu* (Maysa) — CGN

- 1106. *Nono Mandamento* (Raul Sampaio e René Bittencourt) — ELM
- 1107. *O Apito no Samba* (Luís Bandeira e Luís Antônio) — CGN
- 1108. *Olhe-me, Diga-me* (Tito Madi) — CGN
- 1109. *Os Rouxinóis* (Lamartine Babo) — CGN
- 1110. *Serenata do Adeus* (Vinicius de Moraes) — ELM
- 1111. *Suas Mãos* (Pernambuco e Antônio Maria) — CGN
- 1112. *Tudo ou Nada* (Fernando César) — CGN
- 1113. *Vendedor de Caranguejo* (Gordurinha) — ELM
- 1114. *Vitrine* (Adelino Moreira) — ELM
- 1115. *Viva Meu Samba* (Billy Blanco) — CGN

1959

- 1116. *A Felicidade* (Antônio Carlos Jobim e Vinicius de Moraes) — ELM
- 1117. *A Noite do Meu Bem* (Dolores Duran) — CGN
- 1118. *Baiano Burro Nasce Morto* (Gordurinha) — ELM
- 1119. *Brigas Nunca Mais* (Antônio Carlos Jobim e Vinicius de Moraes) — CGN
- 1120. *Chiclete com Banana* (Gordurinha e Almira Castilho) — CGN
- 1121. *Chora Doutor* (J. Piedade, Orlando Gazzaneo e J. Campos) — CGN
- 1122. *Desafinado* (Antônio Carlos Jobim e Newton Mendonça) — CGN
- 1123. *Deusa do Asfalto* (Adelino Moreira) — ELM
- 1124. *Dindi* (Antônio Carlos Jobim e Aloisio de Oliveira) — CGN
- 1125. *E Daí* (Miguel Gustavo) — CGN
- 1126. *Ela Disse-me Assim* (Lupicínio Rodrigues) — ELM
- 1127. *Este Seu Olhar* (Antônio Carlos Jobim) — CGN
- 1128. *Eu Sei que Vou Te Amar* (Antônio Carlos Jobim e Vinicius de Moraes) — CGN
- 1129. *Êxtase* (Adelino Moreira e Nelson Gonçalves) — ELM
- 1130. *Fim de Caso* (Dolores Duran) — CGN
- 1131. *Ho-Ba-La-Lá* (João Gilberto) — CGN
- 1132. *Ideias Erradas* (Ribamar e Dolores Duran) — CGN
- 1133. *Lamento* (Djalma Ferreira e Luís Antônio) — CGN
- 1134. *Levanta Mangueira* (Luís Antônio) — CGN
- 1135. *Lobo Bobo* (Carlos Lyra e Ronaldo Bôscoli) — CGN
- 1136. *Manhã de Carnaval* (Luís Bonfá e Antônio Maria) — CGN
- 1137. *Maria Ninguém* (Carlos Lyra) — ELM
- 1138. *Minha Saudade* (João Donato e João Gilberto) — CGN
- 1139. *O Milagre de Volta* (Fernando César e Armando Cavalcanti) — CGN
- 1140. *O Nosso Olhar* (Sérgio Ricardo) — CGN
- 1141. *O Samba É Bom Assim* (Norival Reis e Hélio Nascimento) — CGN
- 1142. *Pela Rua* (Dolores Duran) — CGN
- 1143. *Quem É* (Osmar Navarro e Oldemar Magalhães) — CGN
- 1144. *Quero Beijar-te as Mãos* (Arsênio de Carvalho e Lourival Faissal) — ELM
- 1145. *Recado* (Luís Antônio e Djalma Ferreira) — CGN
- 1146. *Samba de Orfeu* (Luís Bonfá e Antônio Maria) — CGN
- 1147. *Vai Ver Que É* (Carvalhinho e Paulo Gracindo) — CGN
- 1148. *Vai, Mas Vai Mesmo* (Araulfo Alves) — CGN

1960

- 1149. *A Canção dos Seus Olhos* (Pernambuco e Antônio Maria) — CGN

1150. *Alguém Me Disse* (Evaldo Gouveia e Jair Amorim) — CGN
 1151. *Caixinha, Obrigado* (Juca Chaves) — CGN
 1152. *Carinho e Amor* (Tito Madi) — CGN
 1153. *Cheiro de Saudade* (Djalma Ferreira e Luís Antônio) — CGN
 1154. *Chora Tua Tristeza* (Oscar Castro Neves e Luverci Fiorini) — CGN
 1155. *Coração de Luto* (Teixeirinha) — ELM
 1156. *Corcovado* (Antônio Carlos Jobim) — CGN
 1157. *Doidivana* (Adelino Moreira) — ELM
 1158. *Esmeralda* (Filadélfio Nunes e Fernando Barreto) — ELM
 1159. *Estou Pensando em Ti* (Raul Sampaio e Benil Santos) — CGN
 1160. *Fantochê* (Adelino Moreira) — CGN
 1161. *Fechei a Porta* (Sebastião Mota e Ferreira dos Santos) — ELM
 1162. *Fim de Noite* (Chico Feitosa e Ronaldo Bôscoli) — CGN
 1163. *Inteirinha* (Luiz Vieira) — ELM
 1164. *Leva-me Contigo* (Dolores Duran) — CGN
 1165. *Mambo da Cantareira* (Barbosa da Silva e Eloíde Warthon) — ELM
 1166. *Me Dá um Dinheiro Ai* (Homero Ferreira, Glauco Ferreira e Ivan Ferreira) —
 CGN
 1167. *Meditação* (Antônio Carlos Jobim e Newton Mendonça) — CGN
 1168. *Menina Moça* (Luís Antônio) — CGN
 1169. *Mulher de Trinta* (Luís Antônio) — ELM
 1170. *Negue* (Adelino Moreira e Enzo de Almeida Passos) — CGN
 1171. *Ninguém é de Ninguém* (Umberto Silva, Toso Gomes e Luís Mergulhão) — CGN
 1172. *O Amor e a Rosa* (Pernambuco e Antônio Maria) — CGN
 1173. *O Pato* (Jaime Silva e Neuza Teixeira) — CGN
 1174. *Por Quem Sonha Ana Maria* (Juca Chaves) — CGN
 1175. *Presidente Bossa Nova* (Juca Chaves) — CGN
 1176. *Samba de Uma Nota Só* (Antônio Carlos Jobim e Newton Mendonça) — CGN
 1177. *Samba Triste* (Baden Powell e Billy Blanco) — CGN
 1178. *Se é Tarde, Me Perdoa* (Carlos Lyra e Ronaldo Bôscoli) — CGN
 1179. *Serenata Suburbana* (Capiba) — CGN
 1180. *Sua Majestade o Neném* (Klecius Caldas e Armando Cavalcanti) — CGN
 1181. *Súplica Cearense* (Gordurinha) — ELM
 1182. *Tome Continha de Você* (Dolores Duran e Edson Borges) — ELF
 1183. *Zelão* (Sérgio Ricardo) — CGN

1961

1184. *A Lua é dos Namorados* (Klecius Caldas, Armando Cavalcanti e Brasinha) —
 CGN
 1185. *Água de Beber* (Antônio Carlos Jobim e Vinicius de Moraes) — CGN
 1186. *Boato* (João Roberto Kelly) — CGN
 1187. *Brigitte Bardot* (Miguel Gustavo) — ELM
 1188. *Coisa Mais Linda* (Carlos Lyra/Vinicius de Moraes) — ELM
 1189. *Eu Já Fiz Tudo* (Romeu Nunes e Almeida Serra) — ELM
 1190. *Fica Comigo Esta Noite* (Adelino Moreira e Nelson Gonçalves) — CGN
 1191. *Fiz o Bobão* (Luís Reis e Haroldo Barbosa) — ELM
 1192. *Índio Quer Apito* (Haroldo Lobo e Milton de Oliveira) — CGN
 1193. *Insensatez* (Antônio Carlos Jobim e Vinicius de Moraes) — CGN
 1194. *Maria Chiquinha* (Guilherme Figueiredo e Geysa Bôscoli) — DHM
 1195. *Ninguém Chora por Mim* (Evaldo Gouveia e Jair Amorim) — CGN

1196. *Nossos Momentos* (Luís Reis e Haroldo Barbosa) — CGN
 1197. *O Amor em Paz* (Antônio Carlos Jobim e Vinicius de Moraes) — CGN
 1198. *O Barquinho* (Roberto Menescal e Ronaldo Bôscoli) — CGN
 1199. *Onde Estarás* (Evaldo Gouveia e Jair Amorim) — CGN
 1200. *Palhaçada* (Luís Reis e Haroldo Barbosa) — ELM
 1201. *Perdão para Dois* (Palmeira e Alfredo Corletto) — ELM
 1202. *Perdoa-me pelo Bem que te Quero* (Waldir Machado) — ELM
 1203. *Poema das Mãos* (Luís Antônio) — CGN
 1204. *Poema do Adeus* (Luís Antônio) — CGN
 1205. *Quem Quiser Encontrar o Amor* (Carlos Lyra e Geraldo Vandré) — CGN
 1206. *Quero Morrer no Carnaval* (Luís Antônio e Eurico Campos) — ELM
 1207. *Rancho das Flores* (Vinicius de Moraes, arranjo sobre melodia de J. S. Bach) —
 CGN
 1208. *Seria Tão Diferente* (Adelino Moreira e Tônio Luna) — CGN
 1209. *Só Vou de Mulher* (Luís Reis e Haroldo Barbosa) — ELM
 1210. *Solidão* (Adelino Moreira) — ELF
 1211. *Tenho Ciúme de Tudo* (Waldir Machado) — CGN
 1212. *Ternura Antiga* (Dolores Duran e Ribamar) — CGN
 1213. *Você e Eu* (Carlos Lyra e Vinicius de Moraes) — CGN

1962

1214. *A Mesma Rosa Amarela* (Capiba e Carlos Pena Filho) — ELM
 1215. *Amor* (Antenógenes Silva e Ernâni Campos) — CGN
 1216. *Amor em Chá-Chá-Chá* (Fernando Costa e Rossini Pinto) — CGN
 1217. *E a Vida Continua* (Evaldo Gouveia e Jair Amorim) — CGN
 1218. *Esta Noite ou Nunca* (Adelino Moreira) — CGN
 1219. *Estão Voltando as Flores* (Paulo Soledade) — CGN
 1220. *Garota de Saint-Tropez* (João de Barro e Jota Júnior) — ELM
 1221. *Garota Solitária* (Adelino Moreira) — ELF
 1222. *Influência do Jazz* (Carlos Lyra) — CGN
 1223. *Lembranças* (Raul Sampaio e Benil Santos) — CGN
 1224. *Leva Eu Sodade* (Tito Neto e Alventino Cavalcanti) — CGN
 1225. *Malena* (Fernando Costa e Rossini Pinto) — ELM
 1226. *Meu Nome é Ninguém* (Luís Reis e Haroldo Barbosa) — CGN
 1227. *Meu Querido Lindo* (Moacyr Franco e Canarinho) — ELM
 1228. *Na Cadência do Samba* (Araulfo Alves e Paulo Gesta) — ELM
 1229. *Não Me Perguntes* (Adelino Moreira) — CGN
 1230. *Ninguém Gostou de Alguém Como Eu Gosto de Ti* (Waldir Machado) — CGN
 1231. *O Que é Que Eu Faço* (Dolores Duran e Ribamar) — CGN
 1232. *Oba* (Osvaldo Nunes) — ELM
 1233. *Palavras de Amor* (Paulo Borges) — CGN
 1234. *Poema* (Fernando Dias) — CGN
 1235. *Poema do Olhar* (Evaldo Gouveia e Jair Amorim) — CGN
 1236. *Pouca Duração* (Pacífico Mascarenhas) — CGN
 1237. *Prelúdio para Ninar Gente Grande* (Luiz Vieira) — ELM
 1238. *Quem É* (Silvinho e Maurílio Lopes) — CGN
 1239. *Quem Eu Quero Não me Quer* (Raul Sampaio e Ivo Santos) — CGN
 1240. *Se a Vida Parasse* (Romeu Nunes e Milton Nunes) — CGN
 1241. *Tamanco no Samba* (Orlann Divo e Helton Menezes) — CGN
 1242. *Tu És o Maior Amor da Minha Vida* (Silvinho e De Carvalho) — ELM

1243. *Volta por Cima* (Paulo Vanzolini) — ELM
 1244. *Vou Ter um Troço* (Arnô Provenzano, Otolindo Lopes e Jackson do Pandeiro) — ELM

1963

1245. *A Lua é Camarada* (Klecius Caldas e Armando Cavalcanti) — CGN
 1246. *Amor Sincero* (Silvinho e Roberto Muniz) — CGN
 1247. *Ave-Maria dos Namorados* (Evaldo Gouveia e Jair Amorim) — CGN
 1248. *Baby, Meu Bem* (Hélio Justo e Tito Santos) — CGN
 1249. *Balanço Zona Sul* (Tito Madi) — ELM
 1250. *Bolinha de Sabão* (Adilson Azevedo e Orlann Divo) — CGN
 1251. *Chica da Silva* (Anescar e Noel Rosa de Oliveira) — CGN
 1252. *Chove Chuva* (Jorge Ben) — CGN
 1253. *Deixa* (Baden Powell e Vinicius de Moraes) — CGN
 1254. *Ela é Carioca* (Antônio Carlos Jobim e Vinicius de Moraes) — ELM
 1255. *Enigma* (Adelino Moreira) — CGN
 1256. *Esta Noite Eu Queria Que o Mundo Acabasse* (Silvinho) — CGN
 1257. *Eu Agora Sou Feliz* (Mestre Gato e Jamelão) — CGN
 1258. *Foi Assim* (Lupicínio Rodrigues) — CGN
 1259. *Garota de Ipanema* (Antônio Carlos Jobim e Vinicius de Moraes) — ELM
 1260. *Marcha da Quarta-Feira de Cinzas* (Carlos Lyra e Vinicius de Moraes) — CGN
 1261. *Mas Que Nada* (Jorge Ben) — CGN
 1262. *Mulher Governanta* (Getúlio Macedo) — CGN
 1263. *O Morro Não Tem Vez* (Antônio Carlos Jobim e Vinicius de Moraes) — CGN
 1264. *O Que Eu Gosto de Você* (Sílvio César) — ELM
 1265. *O Uirapuru* (Murilo Latini e Jacobina) — CGN
 1266. *Parei na Contramão* (Roberto Carlos e Erasmo Carlos) — CGN
 1267. *Piedosa Mentira* (Adelino Moreira) — ELM
 1268. *Por Causa de Você Menina* (Jorge Ben) — ELM
 1269. *Quem Tudo Quer Nada Tem* (Evaldo Gouveia e Jair Amorim) — CGN
 1270. *Rio* (Roberto Menescal e Ronaldo Bôscoli) — CGN
 1271. *Samba do Avião* (Antônio Carlos Jobim) — CGN
 1272. *Samba em Prelúdio* (Baden Powell e Vinicius de Moraes) — ELM
 1273. *Só Danço Samba* (Antônio Carlos Jobim e Vinicius de Moraes) — CGN
 1274. *Sonhar Contigo* (Adilson Ramos e Armelindo Leandro) — ELM
 1275. *Tem Bobo pra Tudo* (Manoel Brigadeiro e João Correia da Silva) — ELM
 1276. *Triste e Abandonado* (Hélio Justo e Erly Muniz) — ELM
 1277. *Tudo de Mim* (Evaldo Gouveia e Jair Amorim) — CGN
 1278. *Zé da Conceição* (João Roberto Kelly) — CGN

1964

1279. *Amigo, Palavra Fácil* (Jorge de Castro e Verinha Falcão) — CGN
 1280. *Aquarela Brasileira* (Silas de Oliveira) — CGN
 1281. *Beijo Gelado* (Rubens Machado) — CGN
 1282. *Berimbau* (Baden Powell e Vinicius de Moraes) — CGN
 1283. *Bicho do Mato* (Jorge Ben) — CGN
 1284. *Bigorrilho* (Paquito, Romeu Gentil e Sebastião Gomes) — CGN
 1285. *Cabeleira do Zezé* (João Roberto Kelly e Roberto Faissal) — CGN
 1286. *Cansei de Pedir* (Nuno Soares) — CGN
 1287. *Consolação* (Baden Powell e Vinicius de Moraes) — CGN
 1288. *Deixa Isso pra Lá* (Alberto Paz e Edson Menezes) — CGN

1289. *Diz Que Fui Por Aí* (Zé Kéti e Hortênsio Rocha) — ELM
 1290. *É Fácil Ser Feliz* (Fernando César e Aloisio Silva Araújo) — CGN
 1291. *É Proibido Fumar* (Roberto Carlos e Erasmo Carlos) — ELM
 1292. *Formosa* (Baden Powell e Vinicius de Moraes) — ELM
 1293. *Inútil Paisagem* (Antônio Carlos Jobim e Aloisio de Oliveira) — ELM
 1294. *Lado a Lado* (Jerônimo Bragança e Nóbrega de Souza) — CGN
 1295. *Leda* (Adilson Ramos e Gentil Ramon) — ELM
 1296. *Louco, Ela é Seu Mundo* (Wilson Batista e Henrique de Almeida) — CGN
 1297. *Luz Negra* (Nelson Cavaquinho e Amâncio Cardoso) — ELM
 1298. *Marcha da Cegonha* (José Messias) — CGN
 1299. *Marcha do Remador* (Antônio Almeida e Oldemar Magalhães) — ELM
 1300. *Matriz ou Filial* (Lúcio Cardim) — ELM
 1301. *Minha História de Amor* (José Messias) — CGN
 1302. *Nanã* (Moacir Santos e Mário Telles) — CGN
 1303. *O Menino das Laranjas* (Theo de Barros) — CGN
 1304. *O Sol Nascerá* (Cartola e Elton Medeiros) — CGN
 1305. *Que Queres Tu de Mim* (Evaldo Gouveia e Jair Amorim) — CGN
 1306. *Rua Augusta* (Hervê Cordovil) — ELM
 1307. *Serenata da Chuva* (Evaldo Gouveia e Jair Amorim) — ELM
 1308. *Somente uma Saudade* (Hélio Justo e Daisy Justo) — CGN
 1309. *Telefone* (Roberto Menescal e Ronaldo Bôscoli) — CGN

1965

1310. *A Garota do Baile* (Roberto Carlos e Erasmo Carlos) — ELM
 1311. *Acender as Velas* (Zé Kéti) — CGN
 1312. *Arrastão* (Edu Lobo e Vinicius de Moraes) — ELM
 1313. *Carcará* (João do Vale e José Cândido) — CGN
 1314. *Das Rosas* (Dorival Caymmi) — ELM
 1315. *Festa de Arromba* (Roberto Carlos e Erasmo Carlos) — CGN
 1316. *Festa do Bolinha* (Roberto Carlos e Erasmo Carlos) — ELF
 1317. *Folhas no Ar* (Elton Medeiros e Hermínio Bello de Carvalho) — CGN
 1318. *Garota Moderna* (Evaldo Gouveia e Jair Amorim) — ELM
 1319. *Gatinha Manhosa* (Roberto Carlos e Erasmo Carlos) — ELM
 1320. *Joga a Chave, Meu Amor* (João Roberto Kelly e J. Rui) — CGN
 1321. *Malvadeza Durão* (Zé Kéti) — CGN
 1322. *Mascarada* (Zé Kéti e Elton Medeiros) — ELM
 1323. *Mexericos da Candinha* (Roberto Carlos e Erasmo Carlos) — ELM
 1324. *Minha Namorada* (Carlos Lyra e Vinicius de Moraes) — ELM
 1325. *Minhas Madrugadas* (Paulinho da Viola e Candeia) — CGN
 1326. *Mulata Iê-Iê-Iê* (João Roberto Kelly) — CGN
 1327. *Não me Esquecerás* (Oto Borges) — CGN
 1328. *Não Quero Ver Você Triste* (Roberto Carlos e Erasmo Carlos) — CGN
 1329. *Nunca Mais Brigarei Contigo* (Elias Soares e Sebastião Rodrigues) — CGN
 1330. *O Neguinho e a Senhorita* (Noel Rosa de Oliveira e Abelardo Silva) — CGN
 1331. *Opinião* (Zé Kéti) — CGN
 1332. *Os Cinco Bailes da História do Rio* (Silas de Oliveira, Bacalhau e Dona Ivone Lara) — CGN
 1333. *Parei, Olhei* (Rossini Pinto) — ELM
 1334. *Pau de Arara* (Carlos Lyra e Vinicius de Moraes) — ELM
 1335. *Pedro Pedreiro* (Chico Buarque) — CGN

1336. *Preciso Aprender a Ser Só* (Marcos Valle e Paulo Sérgio Valle) — CGN
 1337. *Primavera* (Carlos Lyra e Vinicius de Moraes) — CGN
 1338. *Quero que Vá Tudo pro Inferno* (Roberto Carlos e Erasmo Carlos) — ELM
 1339. *Rancho da Praça Onze* (João Roberto Kelly e Chico Anysio) — CGN
 1340. *Reza* (Edu Lobo e Ruy Guerra) — CGN
 1341. *Rosa de Ouro* (Elton Medeiros, Paulinho da Viola e Hermínio Bello de Carvalho)
 — ELM
 1342. *Samba de Verão* (Marcos Valle e Paulo Sérgio Valle) — ELM
 1343. *Saravá* (Carvalhinho, Jorge Silva e Zilda do Zê) — CGN
 1344. *Sentimental Demais* (Evaldo Gouveia e Jair Amorim) — CGN
 1345. *Sinfonia da Mata* (Adelino Moreira) — CGN
 1346. *Terra de Ninguém* (Marcos Valle e Paulo Sérgio Valle) — CGN
 1347. *Trem das Onze* (Adoniran Barbosa) — ELM
 1348. *Trovador* (Evaldo Gouveia e Jair Amorim) — ELM
 1349. *Um Par de Alianças* (Leonel Cruz e Gentil Gilberto) — ELM

1966

1350. *A Banda* (Chico Buarque) — CGN
 1351. *A Rita* (Chico Buarque) — ELM
 1352. *A Volta* (Roberto Carlos e Erasmo Carlos) — CGN
 1353. *Apelo* (Baden Powell e Vinicius de Moraes) — CGN
 1354. *Brigas* (Evaldo Gouveia e Jair Amorim) — CGN
 1355. *Canto de Ossanha* (Baden Powell e Vinicius de Moraes) — CGN
 1356. *Cinderela* (Adelino Moreira) — ELF
 1357. *Coruja* (Deny e Dino) — CGN
 1358. *Devo Tudo a Você* (Renato Barros) — ELM
 1359. *Devolva-me* (Renato Barros e Lilian Knapp) — ELM
 1360. *Dia das Rosas* (Luís Bonfá e Maria Helena Toledo) — CGN
 1361. *Disparada* (Theo de Barros e Geraldo Vandré) — ELM
 1362. *É Papo Firme* (Renato Corrêa e Donaldson Gonçalves) — ELM
 1363. *Eu te Agradeço* (Sílvio César) — CGN
 1364. *Eu te Darei o Céu* (Roberto Carlos e Erasmo Carlos) — ELM
 1365. *Guarânia da Saudade* (Luiz Vieira) — CGN
 1366. *Louvação* (Gilberto Gil e Torquato Neto) — ELM
 1367. *Mamãe Passou Açúcar em Mim* (Carlos Imperial) — CGN
 1368. *Morena dos Olhos D'Água* (Chico Buarque) — ELM
 1369. *Namoradinha de um Amigo Meu* (Roberto Carlos) — ELM
 1370. *Negro Gato* (Getúlio Côrtes) — ELM
 1371. *No Balanço do Jequibau* (Mário Albanese e Ciro Pereira) — instrumental
 1372. *Nossa Canção* (Luiz Ayrão) — CGN
 1373. *O Carango* (Nonato Buzar e Carlos Imperial) — ELM
 1374. *O Cavaleiro* (Geraldo Vandré e Tuca) — ELM
 1375. *Olê Olá* (Chico Buarque) — CGN
 1376. *Pede Passagem* (Sidney Miller) — CGN
 1377. *Porta Estandarte* (Geraldo Vandré e Fernando Lona) — ELF
 1378. *Pra Dizer Adeus* (Edu Lobo e Torquato Neto) — ELM
 1379. *Procissão* (Gilberto Gil) — CGN
 1380. *Roda* (Gilberto Gil e João Augusto) — CGN
 1381. *Saveiros* (Dori Caymmi e Nelson Motta) — CGN
 1382. *Tempo Feliz* (Baden Powell e Vinicius de Moraes) — CGN

1383. *Tristeza* (Haroldo Lobo e Niltinho) — CGN
 1384. *Upa Neguinho* (Edu Lobo e Gianfrancesco Guarnieri) — CGN
 1385. *Vem Chegando a Madrugada* (Zuzuca e Noel Rosa de Oliveira) — CGN

1967

1386. *A Praça* (Carlos Imperial) — ELM
 1387. *Acorda Maria Bonita* (Volta Seca) — CGN
 1388. *Alegria, Alegria* (Caetano Veloso) — CGN
 1389. *Carolina* (Chico Buarque) — ELM
 1390. *Com Açúcar, com Afeto* (Chico Buarque) — ELF
 1391. *Como é Grande o Meu Amor por Você* (Roberto Carlos) — CGN
 1392. *Coração de Papel* (Sérgio Reis) — CGN
 1393. *Coração Vagabundo* (Caetano Veloso) — CGN
 1394. *Doce de Coco* (Cláudio Fontana e Wanderley Cardoso) — CGN
 1395. *Domingo no Parque* (Gilberto Gil) — CGN
 1396. *Eu e a Brisa* (Johnny Alf) — CGN
 1397. *Eu Sou Terrível* (Roberto Carlos e Erasmo Carlos) — ELM
 1398. *Eu Te Amo Mesmo Assim* (Martinha) — ELF
 1399. *Linda Mascarada* (João Roberto Kelly e David Nasser) — ELM
 1400. *Lunik 9* (Gilberto Gil) — CGN
 1401. *Mancada* (Gilberto Gil) — ELM
 1402. *Margarida* (Gutemberg Guarabira) — ELM
 1403. *Maria, Carnaval e Cinzas* (Luís Carlos Paraná) — CGN
 1404. *Máscara Negra* (Zé Kéti e Hildebrando Pereira Matos) — ELM
 1405. *Meu Grito* (Roberto Carlos) — CGN
 1406. *Não Presto Mas Eu Te Amo* (Roberto Carlos) — ELM
 1407. *Noite dos Mascarados* (Chico Buarque) — DHM
 1408. *O Bom Rapaz* (Geraldo Nunes) — ELM
 1409. *O Caderninho* (Olmir Stocker) — ELM
 1410. *O Mundo Encantado de Monteiro Lobato* (Darci, Luís e Batista da Mangueira) — CGN
 1411. *Palmas no Portão* (Valter Dionísio e D'Acri Luiz) — CGN
 1412. *Para Pedro* (João Mendes e José Portela Delavy) — CGN
 1413. *Ponteio* (Edu Lobo e Capinan) — ELM
 1414. *Prova de Fogo* (Erasmo Carlos) — ELF
 1415. *Quando* (Roberto Carlos) — CGN
 1416. *Quem te Viu, Quem te Vê* (Chico Buarque) — ELM
 1417. *Roda Viva* (Chico Buarque) — ELM
 1418. *Ronda* (Paulo Vanzolini) — ELF
 1419. *Só Vou Gostar de Quem Gosta de Mim* (Rossini Pinto) — CGN
 1420. *Tijolinho* (Wagner Benatti) — ELM
 1421. *Travessia* (Milton Nascimento e Fernando Brant) — CGN
 1422. *Triste Madrugada* (Jorge Costa) — ELM
 1423. *Vem Quente que Eu Estou Fervendo* (Carlos Imperial e Eduardo Araújo) — CGN

1968

1424. *A Pobreza* (Renato Barros) — ELM
 1425. *A Rã* (João Donato e Caetano Veloso) — CGN
 1426. *Alvorada* (Cartola, Carlos Cachça e Hermínio Bello de Carvalho) — CGN
 1427. *Amor de Carnaval* (Zé Kéti) — ELM
 1428. *Andança* (Danilo Caymmi, Edmundo Souto e Paulinho Tapajós) — DHM

1429. *As Canções que Você Fez pra Mim* (Roberto Carlos e Erasmo Carlos) — CGN
1430. *Até Quarta-Feira* (Paulo Sette e Humberto Silva) — CGN
1431. *Baby* (Caetano Veloso) — CGN
1432. *Bom Tempo* (Chico Buarque) — ELM
1433. *Ciúme de Você* (Luís Ayrão) — ELM
1434. *Coisas do Mundo Minha Nega* (Paulinho da Viola) — ELM
1435. *Dá Nela, Saudade* (Carlos Imperial e Adilson Silva) — ELM
1436. *Divino, Maravilhoso* (Caetano Veloso e Gilberto Gil) — CGN
1437. *Eu Daria a Minha Vida* (Martinha) — CGN
1438. *Eu te Amo, Eu te Amo, Eu te Amo* (Roberto Carlos) — CGN
1439. *Eu Tenho um Amor Melhor que o Seu* (Roberto Carlos) — CGN
1440. *Geleia Geral* (Gilberto Gil e Torquato Neto) — CGN
1441. *Helena, Helena, Helena* (Alberto Land) — ELM
1442. *Januária* (Chico Buarque) — CGN
1443. *Lapinha* (Baden Powell e Paulo César Pinheiro) — ELM
1444. *Lindoneia* (Caetano Veloso) — CGN
1445. *Modinha* (Sérgio Bittencourt) — ELM
1446. *Mudando de Conversa* (Maurício Tapajós e Hermínio Bello de Carvalho) — CGN
1447. *Nem Vem que Não Tem* (Carlos Imperial) — ELM
1448. *Parabéns, Querida* (Roberto Corrêa e Sílvio Son) — ELM
1449. *Perto dos Olhos, Longe do Coração* (Dori Edson e Marcos Roberto) — ELM
1450. *Pra Não Dizer que Não Falei das Flores* (Geraldo Vandré) — CGN
1451. *Pra Nunca Mais Chorar* (Carlos Imperial e Eduardo Araújo) — CGN
1452. *Pressentimento* (Elton Medeiros e Hermínio Bello de Carvalho) — CGN
1453. *Quero lhe Dizer Cantando* (Reinaldo Rayol e Renato Corrêa) — CGN
1454. *Retrato em Branco e Preto* (Antônio Carlos Jobim e Chico Buarque) — ELM
1455. *Sá Marina* (Antônio Adolfo e Tibério Gaspar) — CGN
1456. *Sabiá* (Antônio Carlos Jobim e Chico Buarque) — CGN
1457. *Samba do Crioulo Doido* (Sérgio Porto) — CGN
1458. *Se Você Pensa* (Roberto Carlos e Erasmo Carlos) — CGN
1459. *Se Você Voltar* (Nenéo) — CGN
1460. *Segura Este Samba Ogumê* (Osvaldo Nunes) — CGN
1461. *Sei Lá Mangueira* (Paulinho da Viola e Hermínio Bello de Carvalho) — CGN
1462. *Só o Ôme* (Edenal Rodrigues) — CGN
1463. *Soy Loco por Ti América* (Gilberto Gil e Capinan) — ELM
1464. *Superbacana* (Caetano Veloso) — ELM
1465. *Tempos Idos* (Cartola e Carlos Cachça) — CGN
1466. *Tive Sim* (Cartola) — CGN
1467. *Tropicália* (Caetano Veloso) — ELM
1468. *Última Canção* (Carlos Roberto) — CGN
1469. *Vesti Azul* (Nonato Buzar) — CGN
1470. *Viola Enluarada* (Marcos Valle e Paulo Sérgio Valle) — CGN
1471. *Você Passa Eu Acho Graça* (Araulfo Alves e Carlos Imperial) — ELM
1472. *Voltei* (Osvaldo Nunes, Denis Lobo e Celso de Castro) — CGN
1473. *Wave* (Antônio Carlos Jobim) — CGN

1969

1474. *Ando Meio Desligado* (Arnaldo Baptista, Rita Lee e Sérgio Dias) — CGN
1475. *Aquele Abraço* (Gilberto Gil) — CGN

1476. *As Curvas da Estrada de Santos* (Roberto Carlos e Erasmo Carlos) — ELM
 1477. *As Flores do Jardim de Nossa Casa* (Roberto Carlos e Erasmo Carlos) — CGN
 1478. *Atrás do Trio Elétrico* (Caetano Veloso) — CGN
 1479. *Avenida Iluminada* (Newton Teixeira e Brasinha) — CGN
 1480. *Bahia de Todos os Deuses* (Bala e Manoel Rosa) — CGN
 1481. *Bloco de Sujo* (Luís Reis e Luís Antônio) — CGN
 1482. *Cadê Teresa* (Jorge Ben) — ELM
 1483. *Cantiga por Luciana* (Edmundo Souto e Paulinho Tapajós) — ELM
 1484. *Casa de Bamba* (Martinho da Vila) — CGN
 1485. *Casaco Marrom* (Renato Corrêa, Danilo Caymmi e Gutemberg Guarabira) — CGN
 1486. *Charles, Anjo 45* (Jorge Ben) — CGN
 1487. *Eu Disse Adeus* (Roberto Carlos e Erasmo Carlos) — CGN
 1488. *Hoje* (Taiguara) — CGN
 1489. *Iaiá do Cais Dourado* (Martinho da Vila e Rodolfo de Souza) — CGN
 1490. *Irene* (Caetano Veloso) — CGN
 1491. *Juliana* (Antônio Adolfo e Tibério Gaspar) — CGN
 1492. *Levanta a Cabeça* (Oswaldo Nunes e Ivan Nascimento) — CGN
 1493. *Meia-Volta* (Antônio Adolfo e Tibério Gaspar) — CGN
 1494. *Mustang Cor de Sangue* (Marcos Valle e Paulo Sérgio Valle) — ELM
 1495. *Não Identificado* (Caetano Veloso) — ELM
 1496. *Não Vou Ficar* (Tim Maia) — CGN
 1497. *O Conde* (Evaldo Gouveia e Jair Amorim) — ELM
 1498. *O Pequeno Burguês* (Martinho da Vila) — ELM
 1499. *Oh! Meu Imenso Amor* (Roberto Carlos e Erasmo Carlos) — ELM
 1500. *País Tropical* (Jorge Ben) — ELM
 1501. *Pra Que Dinheiro* (Martinho da Vila) — ELM
 1502. *Que Maravilha* (Jorge Ben e Toquinho) — ELM
 1503. *Que Pena* (Jorge Ben) — ELM
 1504. *Sentado à Beira do Caminho* (Roberto Carlos e Erasmo Carlos) — ELM
 1505. *Sentinela* (Milton Nascimento e Fernando Brant) — CGN
 1506. *Será Será* (Nelson Ned) — CGN
 1507. *Sinal Fechado* (Paulinho da Viola) — CGN
 1508. *Socorro, Nosso Amor Está Morrendo* (Fábio) — CGN
 1509. *Sua Estupidez* (Roberto Carlos e Erasmo Carlos) — CGN
 1510. *Tudo Passará* (Nelson Ned) — CGN
 1511. *Zazueira* (Jorge Ben) — ELM

1970

1512. *Apesar de Você* (Chico Buarque) — CGN
 1513. *Assim na Terra como no Céu* (Roberto Menescal e Paulinho Tapajós) — CGN
 1514. *Azul da Cor do Mar* (Tim Maia) — CGN
 1515. *Bandeira Branca* (Max Nunes e Laércio Alves) — CGN
 1516. *BR-3* (Antônio Adolfo e Tibério Gaspar) — CGN
 1517. *Cento e Vinte, Cento e Cinquenta, Duzentos Quilômetros por Hora* (Roberto Carlos e Erasmo Carlos) — CGN
 1518. *Coqueiro Verde* (Roberto Carlos e Erasmo Carlos) — ELM
 1519. *É de Lei* (Baden Powell e Paulo César Pinheiro) — ELM
 1520. *Eu Amo Você* (Cassiano e Sílvio Rochael) — CGN
 1521. *Eu Te Amo Meu Brasil* (Dom) — ELM

1522. *Foi um Rio Que Passou em Minha Vida* (Paulinho da Viola) — CGN
 1523. *Gente Humilde* (Garoto, Vinicius de Moraes e Chico Buarque) — CGN
 1524. *Hotel das Estrelas* (Jards Macalé e Duda Machado) — CGN
 1525. *Irmãos Coragem* (Nonato Buzar e Paulinho Tapajós) — CGN
 1526. *Jesus Cristo* (Roberto Carlos e Erasmo Carlos) — CGN
 1527. *London, London* (Caetano Veloso) — CGN
 1528. *Madalena* (Ivan Lins e Ronaldo Monteiro de Souza) — ELM
 1529. *Menina* (Paulinho Nogueira) — ELM
 1530. *Meu Laiá-Raiá* (Martinho da Vila) — ELM
 1531. *Meu Pequeno Cachoeiro* (Raul Sampaio) — CGN
 1532. *O Amor é o Meu País* (Ivan Lins e Ronaldo Monteiro de Souza) — CGN
 1533. *O Cabeção* (Roberto Corrêa e Sílvio Son) — ELM
 1534. *Paixão de um Homem* (Waldick Soriano) — ELM
 1535. *Pra Frente Brasil* (Miguel Gustavo) — CGN
 1536. *Pra Você* (Sílvio César) — CGN
 1537. *Primavera* (Cassiano e Sílvio Rochael) — CGN
 1538. *Primeiro Clarim* (Klecius Caldas e Rutinaldo) — CGN
 1539. *Procurando Tu* (Antônio Barros e J. Luna) — ELM
 1540. *Quero Voltar pra Bahia* (Paulo Diniz) — CGN
 1541. *Se Eu Pudesse Conversar com Deus* (Nelson Ned) — CGN
 1542. *Teletema* (Antônio Adolfo e Tibério Gaspar) — CGN
 1543. *Tudo se Transformou* (Paulinho da Viola) — CGN
 1544. *Universo no Teu Corpo* (Taiguara) — CGN
 1545. *Vai Ser Assim* (Martinha) — ELF
 1546. *Verão Vermelho* (Nonato Buzar) — instrumental
 1547. *Vista a Roupas Meu Bem* (Roberto Carlos e Erasmo Carlos) — CGN
 1548. *Vou Deitar e Rolar* (Baden Powell e Paulo César Pinheiro) — ELM

1971

1549. *A Tonga da Mironga do Cabuletê* (Toquinho e Vinicius de Moraes) — CGN
 1550. *Amada Amante* (Roberto Carlos e Erasmo Carlos) — ELM
 1551. *Amanda* (Taiguara) — ELM
 1552. *Balada N° 7* (Alberto Luís) — CGN
 1553. *Bloco da Solidão* (Evaldo Gouveia e Jair Amorim) — CGN
 1554. *Boêmio Demodê* (Adelino Moreira) — ELM
 1555. *Carta de Amor* (Waldick Soriano) — ELM
 1556. *Como Dois e Dois* (Caetano Veloso) — ELM
 1557. *Construção* (Chico Buarque) — CGN
 1558. *Cotidiano* (Chico Buarque) — ELM
 1559. *Cravo e Canela* (Milton Nascimento) — CGN
 1560. *De Noite na Cama* (Caetano Veloso) — CGN
 1561. *De Tanto Amor* (Roberto Carlos e Erasmo Carlos) — CGN
 1562. *Debaixo dos Caracóis dos Seus Cabelos* (Roberto Carlos e Erasmo Carlos) —
 CGN
 1563. *Desacato* (Antônio Carlos e Jofafi) — CGN
 1564. *Detalhes* (Roberto Carlos e Erasmo Carlos) — ELM
 1565. *Deus lhe Pague* (Chico Buarque) — ELM
 1566. *Ê Baiana* (Fabrício Silva, Baianinho, Ênio Santos Ribeiro e Miguel Pancrácio)
 — CGN
 1567. *Festa para um Rei Negro* (Zuzuca) — CGN

1568. *Impossível Acreditar que Perdi Você* (Márcio Greyck e Cobel) — CGN
 1569. *Independência ou Morte* (Zédi) — CGN
 1570. *Lapa em Três Tempos* (Ary do Cavaco e Rubens) — CGN
 1571. *Menina da Ladeira* (João Só) — CGN
 1572. *Minha Gente Amiga* (Ronnie Von e Antônio Pedro Costa) — ELM
 1573. *Mudei de Ideia* (Antônio Carlos e Jocaí) — CGN
 1574. *O Cafona* (Marcos Valle e Paulo Sérgio Valle) — CGN
 1575. *Pra Começo de Assunto* (Elizabeth) — CGN
 1576. *Quem Mandou Você Errar* (Cláudia Barroso) — CGN
 1577. *Salve, Salve Brasileiro* (Eduardo Araújo e Marcos Durães) — ELM
 1578. *Tarde em Itapoã* (Toquinho e Vinicius de Moraes) — CGN
 1579. *Traumas* (Roberto Carlos e Erasmo Carlos) — ELM
 1580. *Valsinha* (Chico Buarque e Vinicius de Moraes) — CGN
 1581. *Você* (Tim Maia) — CGN
 1582. *Você Abusou* (Antônio Carlos e Jocaí) — CGN
 1583. *Você Mudou Demais* (Dik Júnior) — CGN

1972

1584. *A Dança da Solidão* (Paulinho da Viola) — ELM
 1585. *A Montanha* (Roberto Carlos e Erasmo Carlos) — CGN
 1586. *Acabou Chorare* (Moraes Moreira e Luiz Galvão) — CGN
 1587. *Acontece* (Cartola) — CGN
 1588. *Agora Eu Sei* (Edson Roberto e Helena dos Santos) — CGN
 1589. *Águas de Março* (Antônio Carlos Jobim) — CGN
 1590. *Alô Fevereiro* (Sidney Miller) — CGN
 1591. *Alô, Alô, Tá Carmen Miranda* (Wilson Diabo, Heitor Rocha e Maneco) — CGN
 1592. *Atrás da Porta* (Francis Hime e Chico Buarque) — ELF
 1593. *Bala com Bala* (João Bosco e Aldir Blanc) — ELM
 1594. *Balada do Louco* (Arnaldo Baptista e Rita Lee) — ELM
 1595. *Besta é Tu* (Pepeu Gomes, Luiz Galvão e Moraes Moreira) — ELM
 1596. *Boêmio 72* (Adelino Moreira) — ELM
 1597. *Cais* (Milton Nascimento e Ronaldo Bastos) — ELM
 1598. *Casa e Comida* (Rossini Pinto) — ELF
 1599. *Casa no Campo* (Zé Rodrix e Tavito) — CGN
 1600. *Chuva, Suor e Cerveja* (Caetano Veloso) — ELM
 1601. *Como Vai Você* (Antônio Marcos) — CGN
 1602. *Das Duzentas pra Lá* (João Nogueira) — CGN
 1603. *Esperança Perdida* (Adeilton Alves e Délcio Carvalho) — CGN
 1604. *Eu Não Sou Cachorro Não* (Waldick Soriano) — ELM
 1605. *Eu Quero É Botar Meu Bloco na Rua* (Sérgio Sampaio) — CGN
 1606. *Expresso 2222* (Gilberto Gil) — CGN
 1607. *Fio Maravilha* (Jorge Ben) — CGN
 1608. *Ilu Ayê* (Cabana e Norival Reis) — CGN
 1609. *Mangueira, Minha Madrinha Querida* (Zuzuca) — CGN
 1610. *Mon Amour, Meu Bem, Ma Femme* (Cleide de Lima) — ELM
 1611. *Mucuripe* (Fagner e Belchior) — ELM
 1612. *Nada Será Como Antes* (Milton Nascimento e Ronaldo Bastos) — CGN
 1613. *Oração de Mãe Menininha* (Dorival Caymmi) — CGN
 1614. *Oração de um Jovem Triste* (Alberto Luís) — ELM

1615. *Oriente* (Gilberto Gil) — CGN
 1616. *Partido Alto* (Chico Buarque) — ELM
 1617. *Pérola Negra* (Luiz Melodia) — CGN
 1618. *Por Amor* (Roberto Carlos e Erasmo Carlos) — ELM
 1619. *Por Deus Eu Juro* (Cláudia Barroso) — CGN
 1620. *Preta Pretinha* (Moraes Moreira e Luiz Galvão) — ELM
 1621. *Quando as Crianças Saírem de Férias* (Roberto Carlos e Erasmo Carlos) —
 ELM
 1622. *Regra Três* (Toquinho e Vinicius de Moraes) — CGN
 1623. *Taj Mahal* (Jorge Ben) — CGN
 1624. *Vapor Barato* (Jards Macalé e Waly Salomão) — ELM
 1625. *Você É Linda* (Roberto Carlos e Erasmo Carlos) — CGN
 1626. *Você Não Entende Nada* (Caetano Veloso) — ELM
 1627. *Vou Tirar Você Desse Lugar* (Odair José) — ELM

1973

1628. *A Cigana* (Roberto Carlos e Erasmo Carlos) — ELM
 1629. *A Desconhecida* (Fernando Mendes e Banana) — CGN
 1630. *A Proposta* (Roberto Carlos e Erasmo Carlos) — ELM
 1631. *Cavalo Ferro* (Fagner e Ricardo Bezerra) — CGN
 1632. *Cristo, Quem é Você?* (Odair José e Silva Santos) — CGN
 1633. *Drama* (Caetano Veloso) — CGN
 1634. *Esse Cara* (Caetano Veloso) — ELF
 1635. *Estácio Holy Estácio* (Luiz Melodia) — ELM
 1636. *Eu Bebo Sim* (Luís Antônio e João Violão) — CGN
 1637. *Eu, Você e a Praça* (Odair José) — CGN
 1638. *Folhas Secas* (Nelson Cavaquinho e Guilherme de Brito) — CGN
 1639. *Gostava Tanto de Você* (Edson Trindade) — CGN
 1640. *Matita Perê* (Antônio Carlos Jobim e Paulo César Pinheiro) — CGN
 1641. *Metamorfose Ambulante* (Raul Seixas) — ELM
 1642. *Mosca na Sopa* (Raul Seixas) — CGN
 1643. *Não Tenho Culpa de Ser Triste* (Nelson Ned) — ELM
 1644. *Naquela Mesa* (Sérgio Bittencourt) — ELM
 1645. *Ninguém Tasca* (Marinho da Muda e João Quadrado) — ELM
 1646. *Nunca Mais, Nunca Mais* (Evaldo Braga e César Saraiva da Silva) — CGN
 1647. *O Homem de Nazaré* (Cláudio Fontana) — CGN
 1648. *O Vira* (João Ricardo e Luli) — CGN
 1649. *Orgulho de um Sambista* (Gilson de Souza) — ELM
 1650. *Ouro de Tolo* (Raul Seixas) — ELM
 1651. *Porta Aberta* (Luís Ayrão) — CGN
 1652. *Quando Eu me Chamar Saudade* (Nelson Cavaquinho e Guilherme de Brito) —
 CGN
 1653. *Retalhos de Cetim* (Benito de Paula) — ELM
 1654. *Réu Confesso* (Tim Maia) — ELM
 1655. *Rosa de Hiroshima* (Gerson Conrad e Vinicius de Moraes) — CGN
 1656. *Sangue Latino* (João Ricardo e Paulo Mendonça) — ELM
 1657. *Só Quero um Xodó* (Dominguinhos e Anastácia) — CGN
 1658. *Sorria, Sorria* (Evaldo Braga e Carmen Lúcia) — CGN
 1659. *Tristeza Pé no Chão* (Armando Fernandes) — CGN

1660. *Uma Vida Só* (Odair José e Ana Maria) — ELM
1661. *Viagem* (João de Aquino e Paulo César Pinheiro) — CGN

1974

1662. *A Festa do Divino* (Tatu, Nozinho e Campo) — CGN
1663. *A Noite Mais Linda do Mundo* (Odair José) — CGN
1664. *Abre Alas* (Ivan Lins e Vitor Martins) — CGN
1665. *Acorda Amor* (Julinho da Adelaide) — CGN
1666. *Alvorecer* (Délcio Carvalho e Dona Ivone Lara) — CGN
1667. *Boi da Cara Preta* (Zuzuca) — CGN
1668. *Cadê Você* (Odair José) — CGN
1669. *Canta, Canta Minha Gente* (Martinho da Vila) — CGN
1670. *Como Vovó Já Dizia* (Raul Seixas e Paulo Coelho) — CGN
1671. *Conto de Areia* (Toninho e Romildo) — CGN
1672. *Disfarça e Chora* (Cartola e Dalmo Castelo) — CGN
1673. *Disritmia* (Martinho da Vila) — ELM
1674. *E Lá Vou Eu* (João Nogueira e Paulo César Pinheiro) — CGN
1675. *Errare Humanum Est* (Jorge Ben) — CGN
1676. *Eu Quero Apenas* (Roberto Carlos e Erasmo Carlos) — ELM
1677. *Eu Quero Apenas Carinho* (José Augusto, Miguel, Marcelo e Salim) — ELM
1678. *Feelings* (Morris Albert) — CGN
1679. *Gita* (Raul Seixas e Paulo Coelho) — ELM
1680. *Manhãs de Setembro* (Vanusa e Mário Campanha) — CGN
1681. *Maracatu Atômico* (Jorge Mautner e Nelson Jacobina) — CGN
1682. *Menino Deus* (Mauro Duarte e César Pinheiro) — CGN
1683. *Na Rua, na Chuva, na Fazenda* (Hyldon) — ELM
1684. *No Silêncio da Madrugada* (Luis Ayrão) — ELM
1685. *O Mundo Melhor de Pixinguinha* (Evaldo Gouveia e Jair Amorim) — CGN
1686. *O Portão* (Roberto Carlos) — CGN
1687. *O Trem das Sete* (Raul Seixas) — CGN
1688. *Os Alquimistas Estão Chegando os Alquimistas* (Jorge Ben) — CGN
1689. *Porque te Amo* (Celso Ricardi e José Roberto) — ELM
1690. *Quantas Lágrimas* (Manaceia) — CGN
1691. *Samba da Volta* (Toquinho e Vinicius de Moraes) — CGN
1692. *Se Não For Amor* (Benito di Paula) — CGN
1693. *Teimosa* (Antônio Carlos e Jocaifi) — ELM
1694. *Toró de Lágrimas* (Antônio Carlos, Jocaifi e Zé do Maranhão) — CGN

1975

1695. *Além do Horizonte* (Roberto Carlos e Erasmo Carlos) — CGN
1696. *Amor com Amor se Paga* (Luís Wanderley e Katia) — CGN
1697. *Argumento* (Paulinho da Viola) — CGN
1698. *As Dores do Mundo* (Hyldon) — CGN
1699. *Beijo Partido* (Toninho Horta) — CGN
1700. *Beleza que é Você Mulher* (Benito di Paula) — ELM
1701. *Bilu Teteia* (Mauro Celso) — ELM
1702. *Charlie Brown* (Benito di Paula) — CGN
1703. *Conversando no Bar* (Milton Nascimento e Fernando Brant) — ELM

1704. *De Frente pro Crime* (João Bosco e Aldir Blanc) — CGN
 1705. *Deixe Meu Marido em Paz* (Cláudia Barroso) — ELF
 1706. *Dois pra Lá, Dois pra Cá* (João Bosco e Aldir Blanc) — ELM
 1707. *Estrela da Madureira* (Assis Pimentel e Cardoso) — CGN
 1708. *Fato Consumado* (Djavan) — ELM
 1709. *Fé Cega, Faca Amolada* (Milton Nascimento e Ronaldo Bastos) — CGN
 1710. *Filho da Veia* (Luís Américo e Braguinha) — ELM
 1711. *Foi Tudo Culpa do Amor* (Diana) — CGN
 1712. *Kid Cavaquinho* (João Bosco e Aldir Blanc) — CGN
 1713. *Macunaíma* (Norival Reis e David Correia) — CGN
 1714. *Mil e Oitocentas Colinas* (Gracia do Salgueiro) — CGN
 1715. *Moça* (Wando) — ELM
 1716. *Modinha para Gabriela* (Dorival Caymmi) — ELF
 1717. *Moro Onde Não Mora Ninguém* (Agepê e Canário) — CGN
 1718. *Mulher Brasileira* (Benito di Paula) — ELM
 1719. *Na Beira do Mar* (Gracia do Salgueiro) — CGN
 1720. *Na Sombra de uma Árvore* (Hyldon) — CGN
 1721. *Nó na Madeira* (João Nogueira e Eugênio Monteiro) — CGN
 1722. *O Mar Serenou* (Candeia) — CGN
 1723. *O Mestre-Sala dos Mares* (João Bosco e Aldir Blanc) — CGN
 1724. *Ovelha Negra* (Rita Lee) — ELF
 1725. *Paralelas* (Belchior) — ELM
 1726. *Ponta de Areia* (Milton Nascimento e Fernando Brant) — CGN
 1727. *Refazenda* (Gilberto Gil) — CGN
 1728. *Salve a Mocidade* (Luís Reis) — CGN
 1729. *Sem Açúcar* (Chico Buarque) — ELF
 1730. *Severina Xique Xique* (Genival Lacerda e João Gonçalves) — CGN
 1731. *Tango pra Teresa* (Evaldo Gouveia e Jair Amorim) — CGN
 1732. *Turbilhão* (Toquinho e Mutinho) — ELM
 1733. *Vai Levando* (Caetano Veloso e Chico Buarque) — CGN

1976

1734. *A Lua e Eu* (Cassiano e Paulo Zdanowski) — CGN
 1735. *À Palo Seco* (Belchior) — CGN
 1736. *A Paz que Nasceu para Mim* (Jorge Veloso e Andó) — CGN
 1737. *Acreditar* (Dona Ivone Lara e Délcio Carvalho) — CGN
 1738. *Apenas um Rapaz Latino-Americano* (Belchior) — ELM
 1739. *As Rosas Não Falam* (Cartola) — CGN
 1740. *Canto das Três Raças* (Mauro Duarte e Paulo César Pinheiro) — CGN
 1741. *Como Nossos Pais* (Belchior) — CGN
 1742. *Eu Nasci Há Dez Mil Anos Atrás* (Raul Seixas e Paulo Coelho) — CGN
 1743. *Gota d'Água* (Chico Buarque) — CGN
 1744. *Illegal, Imoral ou Engorda* (Roberto Carlos e Erasmo Carlos) — CGN
 1745. *Incompatibilidade de Gênios* (João Bosco e Aldir Blanc) — ELM
 1746. *Juventude Transviada* (Luiz Melodia) — CGN
 1747. *Meu Caro Amigo* (Francis Hime e Chico Buarque) — CGN
 1748. *Meu Mundo e Nada Mais* (Guilherme Arantes) — CGN
 1749. *Mineira* (João Nogueira e Paulo César Pinheiro) — CGN
 1750. *Moça Bonita* (Evaldo Gouveia e Jair Amorim) — CGN

1751. *Moça Criança* (Agepê e Canário) — ELM
 1752. *Mulheres de Atenas* (Chico Buarque e Augusto Boal) — CGN
 1753. *Não Deixe o Samba Morrer* (Edson e Aloisio) — CGN
 1754. *Nem Ouro Nem Prata* (Rui Maurity e José Jorge) — ELF
 1755. *Nuvem Passageira* (Hermes de Aquino) — CGN
 1756. *O Mundo é um Moinho* (Cartola) — CGN
 1757. *O Progresso* (Roberto Carlos e Erasmo Carlos) — CGN
 1758. *O Que Será (À Flor da Pele)* (Chico Buarque) — ELF
 1759. *O Que Será (À Flor da Terra)* (Chico Buarque) — CGN
 1760. *O Rancho da Goiabada* (João Bosco e Aldir Blanc) — CGN
 1761. *O Surdo* (Totonho e Paulo Resende) — CGN
 1762. *Olhos nos Olhos* (Chico Buarque) — ELF
 1763. *Os Meninos da Mangueira* (Rildo Hora e Sérgio Cabral) — CGN
 1764. *Os Seus Botões* (Roberto Carlos e Erasmo Carlos) — ELM
 1765. *Pavão Misterioso* (Ednardo) — ELM
 1766. *Pecado Capital* (Paulinho da Viola) — CGN
 1767. *Peito Vazio* (Cartola e Elton Medeiros) — CGN
 1768. *Promessa ao Gantois* (Mateus e Dadinho) — CGN
 1769. *Serafim e Seus Filhos* (Rui Maurity e Jose Jorge) — CGN
 1770. *Sonhar com Rei Dá Leão* (Neguinho da Beija-Flor) — CGN
 1771. *Vai Ficar na Saudade* (Benito Di Paula) — ELM
 1772. *Velha Roupas Coloridas* (Belchior) — ELM
 1773. *Você Não Passa de uma Mulher* (Martinho da Vila) — ELM
 1774. *Xica da Silva* (Jorge Ben) — CGN

1977

1775. *Amigo* (Roberto Carlos e Erasmo Carlos) — ELM
 1776. *Arrombou a Festa* (Rita Lee e Paulo Coelho) — ELF
 1777. *Barra Pesada* (Dicró e José Paulo) — CGN
 1778. *Carro de Boi* (Maurício Tapajós e Cacaso) — CGN
 1779. *Cavalgada* (Roberto Carlos e Erasmo Carlos) — ELM
 1780. *Coleção* (Cassiano e Paulo Zdanowski) — CGN
 1781. *Começaria Tudo Outra Vez* (Luiz Gonzaga Júnior) — ELM
 1782. *Conto Até Dez* (Luiz Ayrão) — ELM
 1783. *Coração Selvagem* (Belchior) — CGN
 1784. *Desencontro de Primavera* (Hermes de Aquino) — CGN
 1785. *Falando Sério* (Maurício Duboc e Carlos Colla) — CGN
 1786. *Filho Único* (Roberto Carlos e Erasmo Carlos) — ELM
 1787. *Flor de Lis* (Djavan) — ELM
 1788. *Foi Assim* (Paulo André e Rui Barata) — ELF
 1789. *Ilha de Maré* (Valmir Lima e Lupa) — CGN
 1790. *Jura Secreta* (Sueli Costa e Abel Silva) — CGN
 1791. *Liberdade* (Dona Ivone Lara e Délcio Carvalho) — CGN
 1792. *Maluco Beleza* (Raul Seixas e Cláudio Roberto) — ELM
 1793. *Maninha* (Chico Buarque) — CGN
 1794. *Menina dos Cabelos Longos* (Agepê e Canário) — ELM
 1795. *Meu Velho Pai* (Léo Canhoto) — ELM
 1796. *Morte de um Poeta* (Totonho e Paulo Resende) — CGN
 1797. *O Dia em que a Terra Parou* (Raul Seixas e Cláudio Roberto) — ELM

1798. *Oi, Compadre* (Martinho da Vila) — CGN
 1799. *Perdido na Noite* (Agnaldo Timóteo) — CGN
 1800. *Perdoa* (Paulinho da Viola) — ELM
 1801. *Pombo Correio* (Dodô, Osmar e Moraes Moreira) — CGN
 1802. *Refavela* (Gilberto Gil) — CGN
 1803. *Romaria* (Renato Teixeira) — ELM
 1804. *Saco de Feijão* (Francisco Santana) — CGN
 1805. *Somos Todos Iguais Nesta Noite* (Ivan Lins e Vitor Martins) — CGN
 1806. *Sonhos* (Peninha) — ELM
 1807. *Sorte Tem Quem Acredita Nela* (Mário Marcos e Maxcilliano) — CGN
 1808. *Tigresa* (Caetano Veloso) — ELM
 1809. *Tranquei a Vida* (Ronnie Von e Tony Osanah) — ELM

1978

1810. *A Noite Vai Chegar* (Paulinho Camargo) — ELF
 1811. *A Primeira Vez* (Roberto Carlos e Erasmo Carlos) — CGN
 1812. *Ai Que Vontade* (Beto Sem Braço e Dão) — CGN
 1813. *Amor Perfeito* (Vicente Dias) — ELM
 1814. *Aprenda a Amar* (Valter D'Ávila Filho e Cláudia Telles) — CGN
 1815. *Assobiar e Chupar Cana* (Benito Di Paula) — CGN
 1816. *Bandeira do Divino* (Ivan Lins e Vitor Martins) — CGN
 1817. *Café da Manhã* (Roberto Carlos e Erasmo Carlos) — CGN
 1818. *Cálice* (Chico Buarque e Gilberto Gil) — ELM
 1819. *Dancin' Days* (Nelson Motta e Rubens Queiroz) — CGN
 1820. *Ela Não Vai Gostar de Mim* (Toninho e Romildo) — letra não identificada
 1821. *Eu Pecador* (Agnaldo Timóteo) — ELM
 1822. *Folhetim* (Chico Buarque) — ELF
 1823. *Força Estranha* (Caetano Veloso) — CGN
 1824. *Gosto de Maçã* (Wando) — CGN
 1825. *Guerreira* (João Nogueira e Paulo César Pinheiro) — ELF
 1826. *Homenagem ao Malandro* (Chico Buarque) — CGN
 1827. *João e Maria* (Sivuca e Chico Buarque) — ELM
 1828. *Lady Laura* (Roberto Carlos e Erasmo Carlos) — ELM
 1829. *Mais Uma Vez* (Mariozinho Rocha, Renato Corrêa e Paulo Sérgio Valle) — ELF
 1830. *Maria, Maria* (Milton Nascimento e Fernando Brant) — CGN
 1831. *Meu Primeiro Amor* (José Augusto, Miguel e Paulo Coelho) — ELM
 1832. *Mundo Bom* (Agepê e Canário) — CGN
 1833. *Não Existe Pecado ao Sul do Equador* (Chico Buarque e Ruy Guerra) — ELF
 1834. *O Amor Não é Brinquedo* (Martinho da Vila e Candeia) — ELF
 1835. *O Meu Amor* (Chico Buarque) — ELF
 1836. *Os Amantes* (Sidney da Conceição, Lourenço e Augusto César) — CGN
 1837. *Outra Vez* (Isolda) — CGN
 1838. *Perigosa* (Rita Lee, Roberto de Carvalho e Nelson Motta) — ELF
 1839. *Proposta Amorosa* (Monarco) — ELM
 1840. *Que Pena* (Peninha e Roberto Livi) — CGN
 1841. *Quem Dá Mais* (Beto Suryan) — ELM
 1842. *Querelas do Brasil* (Maurício Tapajós e Aldir Blanc) — CGN
 1843. *Sampa* (Caetano Veloso) — CGN
 1844. *Sandra Rosa Madalena* (Roberto Livi e Miguel Cidras) — ELM

1845. *Sossego* (Tim Maia) — CGN
 1846. *Sufoco* (Chico da Silva e Antônio José) — CGN
 1847. *Teresinha* (Chico Buarque) — ELF
 1848. *Terra* (Caetano Veloso) — ELM
 1849. *Todo Menino é Um Rei* (Nelson Rufino e Zé Luís) — ELM
 1850. *Trocando em Miúdos* (Francis Hime e Chico Buarque) — ELM

1979

1851. *Álibi* (Djavan) — ELM
 1852. *Amor, Meu Grande Amor* (Ângela Ro Ro e Ana Terra) — ELF
 1853. *As Aparências Enganam* (Tunai e Sérgio Natureza) — CGN
 1854. *Até Parece Que Foi Sonho* (Fábio, Paulo Sérgio Valle e Diogo) — CGN
 1855. *Beleza Pura* (Caetano Veloso) — CGN
 1856. *Bye Bye, Brasil* (Roberto Menescal e Chico Buarque) — ELM
 1857. *Casinha Branca* (Gilson e Joran) — CGN
 1858. *Coisinha do Pai* (Jorge Aragão e Luís Carlos) — ELM
 1859. *Começar de Novo* (Ivan Lins e Vitor Martins) — CGN
 1860. *Desabafo* (Roberto Carlos e Erasmo Carlos) — CGN
 1861. *Descaminhos* (Joanna e Sarah Benchimol) — ELF
 1862. *Desesperar Jamais* (Ivan Lins e Vitor Martins) — CGN
 1863. *Emoções* (Wando) — ELM
 1864. *Explode Coração* (Luiz Gonzaga Júnior) — CGN
 1865. *Fique Mais um Pouco* (Rosana e Paulo Coelho) — CGN
 1866. *Gostoso Veneno* (Wilson Moreira e Nei Lopes) — CGN
 1867. *Lembranças* (Roberto Carlos e Erasmo Carlos) — CGN
 1868. *Linha de Passe* (João Bosco, Aldir Blanc e Paulo Emílio) — CGN
 1869. *Lua de São Jorge* (Caetano Veloso) — CGN
 1870. *Medo de Avião* (Belchior) — ELM
 1871. *Meu Drama* (Silas de Oliveira e J. Ilarindo) — CGN
 1872. *Meu Querido, Meu Velho, Meu Amigo* (Roberto Carlos e Erasmo Carlos) —
 CGN
 1873. *Na Linha do Mar* (Paulinho da Viola) — CGN
 1874. *Na Paz do Seu Sorriso* (Roberto Carlos e Erasmo Carlos) — CGN
 1875. *O Barrigudo* (Dicró e Elias do Parque) — CGN
 1876. *O Bêbado e a Equilibrista* (João Bosco e Aldir Blanc) — CGN
 1877. *Pai* (Fábio Jr.) — ELM
 1878. *Pega Eu* (Criolo Doido) — ELM
 1879. *Preto Que Satisfaz* (Luiz Gonzaga Júnior) — CGN
 1880. *Realce* (Gilberto Gil) — CGN
 1881. *Revelação* (Clodô e Clésio) — CGN
 1882. *Rua Ramallete* (Tavito e Nei Azambuja) — ELM
 1883. *Senhora Liberdade* (Wilson Moreira e Nei Lopes) — CGN
 1884. *Sob Medida* (Chico Buarque) — ELF
 1885. *Sonho Meu* (Dona Ivone Lara e Délcio Carvalho) — CGN
 1886. *Super-Homem — A Canção* (Gilberto Gil) — ELM
 1887. *Tô Voltando* (Maurício Tapajós e Paulo César Pinheiro) — ELM
 1888. *Toda Menina Baiana* (Gilberto Gil) — CGN
 1889. *Vazio* (Nelson Rufino) — CGN
 1890. *Vou Festejar* (Jorge Aragão, Dida e Neoci) — CGN

1980

1891. *A Guerra dos Meninos* (Roberto Carlos e Erasmo Carlos) — CGN
 1892. *A Ilha* (Djavan) — CGN
 1893. *A Massa* (Raimundo Sodré e Antônio Jorge Portugal) — ELM
 1894. *A Saudade que Ficou* (Joãozinho da Rocinha e Elzo Augusto) — CGN
 1895. *Admirável Gado Novo* (Zé Ramalho) — CGN
 1896. *Alô, Alô Marciano* (Roberto de Carvalho e Rita Lee) — CGN
 1897. *Amante à Moda Antiga* (Roberto Carlos e Erasmo Carlos) — ELM
 1898. *Balancê* (João de Barro e Alberto Ribeiro) — CGN
 1899. *Bandolins* (Oswaldo Montenegro) — CGN
 1900. *Bicho Homem* (Milton Nascimento e Fernando Brant) — CGN
 1901. *Canção da América* (Milton Nascimento e Fernando Brant) — CGN
 1902. *Chega Mais* (Roberto de Carvalho e Rita Lee) — ELF
 1903. *Cheiro de Mato* (Fátima Guedes) — CGN
 1904. *Circo sem Lona* (Antônio Carlos e Jocaifi) — ELF
 1905. *Clareana* (Joyce) — CGN
 1906. *Coração Bobo* (Alceu Valença) — CGN
 1907. *Demônio Colorido* (Sandra Sá) — ELF
 1908. *Doce Vampiro* (Rita Lee) — ELF
 1909. *Essa Tal Criatura* (Leci Brandão) — CGN
 1910. *Estrela Guia* (Joanna e Sarah Benchimol) — CGN
 1911. *Eu Te Amo* (Antônio Carlos Jobim e Chico Buarque) — CGN
 1912. *Feira de Mangaio* (Sivuca e Glorinha Gadelha) — CGN
 1913. *Feminina* (Joyce) — ELF
 1914. *Foi Deus Quem Fez Você* (Luís Ramalho) — CGN
 1915. *Frevo Mulher* (Zé Ramalho) — CGN
 1916. *Grito de Alerta* (Luiz Gonzaga Júnior) — CGN
 1917. *Lá Vem o Brasil Descendo a Ladeira* (Moraes Moreira e Pepeu Gomes) — CGN
 1918. *Lambada de Serpente* (Djavan) — ELM
 1919. *Mais Uma Boca* (Fátima Guedes) — ELF
 1920. *Mania de Você* (Roberto de Carvalho e Rita Lee) — ELF
 1921. *Mel* (Caetano Veloso e Waly Salomão) — ELM
 1922. *Menino do Rio* (Caetano Veloso) — ELF
 1923. *Meu Bem Querer* (Djavan) — CGN
 1924. *Momentos* (Joanna e Sarah Benchimol) — CGN
 1925. *Nosso Estranho Amor* (Caetano Veloso) — ELM
 1926. *Noturno* (Graco e Caio Sílvio) — CGN
 1927. *Ponto de Interrogação* (Luiz Gonzaga Júnior) — CGN
 1928. *Porto Solidão* (Zeca Bahia e Gincko) — CGN
 1929. *Quero Colo* (Fábio Jr.) — ELM
 1930. *Só Chora Quem Ama* (Wilson Moreira e Nei Lopes) — ELM
 1931. *Só Nos Resta Viver* (Ângela Ro Ro) — CGN
 1932. *Sol de Primavera* (Beto Guedes e Ronaldo Bastos) — CGN
 1933. *Sonho de um Sonho* (Martinho da Vila, Rodolfo e Graúna) — ELM
 1934. *Toada* (Zé Renato, Cláudio Nucci e Juca Filho) — CGN
 1935. *Vinte e Poucos Anos* (Fábio Jr.) — CGN
 1936. *Vira Virou* (Kleiton Ramil) — CGN

1981

1937. *A Chuva Cai* (Argemiro e Casquinha) — CGN
1938. *A Terceira Lâmina* (Zé Ramalho) — CGN
1939. *Alguém Me Avisou* (Dona Ivone Lara) — ELM
1940. *Aprendendo a Jogar* (Guilherme Arantes) — CGN
1941. *As Baleias* (Roberto Carlos e Erasmo Carlos) — CGN
1942. *Baila Comigo* (Rita Lee) — ELF
1943. *Bem-Te-Vi* (Dalto e Cláudio Ferreira) — CGN
1944. *Caçador de Mim* (Sérgio Magrão e Luiz Carlos Sá) — ELM
1945. *Cama e Mesa* (Roberto Carlos e Erasmo Carlos) — ELM
1946. *Canção Brasileira* (Sueli Costa e Abel Silva) — CGN
1947. *Canção de Verão* (Luís Guedes e Thomas Roth) — CGN
1948. *Cartas Sobre a Mesa* (Ney Manoel e Sebastião Ferreira da Silva) — ELM
1949. *Cedo Para Mim* (Roberto Carlos e Erasmo Carlos) — CGN
1950. *Clarear* (Otávio Burnier e Mariozinho Rocha) — CGN
1951. *Conga, Conga, Conga* (Mister Sam) — CGN
1952. *Decisão* (Joanna, Sarah Benchimol e Tony Bahia) — CGN
1953. *Deixa Chover* (Guilherme Arantes) — CGN
1954. *Dia Branco* (Geraldo Azevedo e Renato Rocha) — CGN
1955. *Emoções* (Roberto Carlos e Erasmo Carlos) — CGN
1956. *Eternas Ondas* (Zé Ramalho) — CGN
1957. *Eu Me Rendo* (Sérgio Sá) — ELM
1958. *Eu Também Quero Beijar* (Moraes Moreira, Pepeu Gomes e Fausto Nilo) —
CGN
1959. *Fanatismo* (Fagner, sobre poema de Florbela Espanca) — ELF
1960. *Folia no Matagal* (Eduardo Dusek e Luís Carlos Góes) — CGN
1961. *Homem com H* (Antônio Barros) — ELM
1962. *Lança-Perfume* (Roberto de Carvalho e Rita Lee) — ELM
1963. *Lua e Estrela* (Vinícius Cantuária) — CGN
1964. *Luiza* (Antônio Carlos Jobim) — ELM
1965. *Minha Superstar* (Roberto Carlos e Erasmo Carlos) — ELM
1966. *Mulher* (Erasmo Carlos e Narinha) — ELM
1967. *Neném* (Maurício Maestro) — ELM
1968. *Nos Bailes da Vida* (Milton Nascimento e Fernando Brant) — CGN
1969. *Nova Manhã* (Flávio Venturini, Vermelho e Tavinho Moura) — CGN
1970. *O Sal da Terra* (Beto Guedes e Ronaldo Bastos) — CGN
1971. *Outras Palavras* (Caetano Veloso) — ELM
1972. *Palco* (Gilberto Gil) — CGN
1973. *Pega na Mentira* (Roberto Carlos e Erasmo Carlos) — ELM
1974. *Quarto de Hotel* (Luiz Gonzaga Júnior) — CGN
1975. *Quero Quero* (Cláudio Nucci e Mauro Assunção) — CGN
1976. *Sapato Velho* (Mu, Cláudio Nucci e Paulinho Tapajós) — ELM
1977. *Se Eu Quiser Falar com Deus* (Gilberto Gil) — ELM
1978. *Viajante* (Teresa Tinoco) — ELM
1979. *Vou Sofrer* (Dedé da Portela e Dida) — CGN

1982

1980. *Açaí* (Djavan) — CGN

1981. *Alma* (Sueli Costa e Abel Silva) — CGN
1982. *Amiga* (Roberto Carlos e Erasmo Carlos) — DHM
1983. *Amor com Café* (Cecéu) — CGN
1984. *Andar com Fé* (Gilberto Gil) — CGN
1985. *Asa Morena* (Zé Caradipia) — CGN
1986. *Banho de Espuma* (Roberto de Carvalho e Rita Lee) — CGN
1987. *Barrados no Baile* (Eduardo Dusek e Luís Carlos Góes) — CGN
1988. *Bate Coração* (Cecéu) — CGN
1989. *Bilhete* (Ivan Lins e Vitor Martins) — CGN
1990. *Bum Bum Paticumbum Prugurundum* (Beto Sem Braço e Aluizio Machado) — CGN
1991. *Cavalo de Pau* (Alceu Valença) — ELM
1992. *Charme do Mundo* (Marina e Antônio Cícero) — ELF
1993. *Coisa Linda* (Vinícius Cantuária) — CGN
1994. *Como Dois Animais* (Alceu Valença) — ELM
1995. *Do Leme ao Pontal* (Tim Maia) — CGN
1996. *Drão* (Gilberto Gil) — CGN
1997. *Faltando um Pedaco* (Djavan) — CGN
1998. *Fera Ferida* (Roberto Carlos e Erasmo Carlos) — ELM
1999. *Festa do Interior* (Moraes Moreira e Abel Silva) — CGN
2000. *Fim de Semana* (Roberto Carlos e Erasmo Carlos) — ELM
2001. *Flagra* (Roberto de Carvalho e Rita Lee) — ELM
2002. *Fusão Preto* (Atílio Versutti e Jeca Mineiro) — ELM
2003. *Jeito de Amar* (Pisca e Mauro Kwito) — ELM
2004. *Joia* (Roberto Carlos e Erasmo Carlos) — ELF
2005. *Leão Ferido* (Dalto e Biafra) — ELM
2006. *Melô do Piripipi* (Mister Sam) — ELF
2007. *Meu Bem, Meu Mal* (Caetano Veloso) — CGN
2008. *Muito Estranho* (Dalto e Cláudio Rabello) — ELM
2009. *Mulher Nova Bonita e Carinhosa Faz o Homem Gemer Sem Sentir Dor* (Zé Ramalho e Otacílio Batista) — CGN
2010. *O Dia em que o Sol Declarou Seu Amor pela Terra* (Jorge Ben) — ELM
2011. *O Que É o Que É?* (Luiz Gonzaga Júnior) — CGN
2012. *Olhos Coloridos* (Macau) — CGN
2013. *Periga Ser* (Robertinho do Recife e Fausto Nilo) — CGN
2014. *Pétala* (Djavan) — CGN
2015. *Por Debaixo dos Panos* (Cecéu) — CGN
2016. *Portela na Avenida* (Mauro Duarte e Paulo César Pinheiro) — CGN
2017. *Reluz* (Marcos Sabino) — CGN
2018. *Rock da Cachorra* (Léo Jaime) — CGN
2019. *Samurai* (Djavan) — CGN
2020. *Saúde* (Roberto de Carvalho e Rita Lee) — ELF
2021. *Sou Boy* (Aguinaldo e Ted Gaz) — ELM
2022. *Tô que Tô* (Kleiton e Kledir) — ELF
2023. *Todo Amor Que Houver Nessa Vida* (Frejat e Cazuza) — CGN
2024. *Tropicana* (Alceu Valença e Vicente Barreto) — ELM
2025. *Virada* (Noca da Portela e Gilpert) — CGN
2026. *Você Não Soube Me Amar* (Evandro Mesquita, Ricardo Barreto, Zeca Mendigo e Guto Barros) — ELM
2027. *Zanzibar* (Armandinho e Fausto Nilo) — ELM

1983

2028. *A Dois Passos do Paraíso* (Evandro Mesquita e Ricardo Barreto) — ELM
 2029. *A Vida Tem Dessas Coisas* (Ritchie e Bernardo Vilhena) — ELM
 2030. *Aconteceu Você* (Guilherme Arantes) — CGN
 2031. *Adivinha O Quê* (Lulu Santos) — ELM
 2032. *Ai Que Saudade de Ocê* (Vital Farias) — CGN
 2033. *Anjo* (Renato Corrêa, Dalto e Cláudio Rabello) — CGN
 2034. *Anúnciação* (Alceu Valença) — CGN
 2035. *Banho de Cheiro* (Carlos Fernando) — CGN
 2036. *Beatriz* (Edu Lobo e Chico Buarque) — ELM
 2037. *Betty Frígida* (Patrícia Travassos, Antônio Pedro, Ricardo Barreto e Evandro Mesquita) — DHM
 2038. *Brincar de Viver* (Guilherme Arantes) — CGN
 2039. *Caminhos do Coração* (Luiz Gonzaga Júnior) — CGN
 2040. *Carimbador Maluco* (Raul Seixas) — CGN
 2041. *Casanova* (Ritchie e Bernardo Vilhena) — ELM
 2042. *Cena de Cinema* (Lobão, Bernardo Vilhena e Marina) — CGN
 2043. *Como uma Onda* (Lulu Santos e Nelson Motta) — CGN
 2044. *Coração de Estudante* (Milton Nascimento e Wagner Tiso) — CGN
 2045. *Desculpe o Auê* (Roberto de Carvalho e Rita Lee) — CGN
 2046. *Fio de Cabelo* (Darci Rossi e Marciano) — ELM
 2047. *Firme e Forte* (Efsen e Nei Lopes) — CGN
 2048. *Guerreiro Menino* (Luiz Gonzaga Júnior) — CGN
 2049. *Masculino e Feminino* (Pepeu Gomes e Baby Consuelo) — ELM
 2050. *Me Dê Motivo* (Michael Sullivan e Paulo Massadas) — ELM
 2051. *Menestrel das Alagoas* (Milton Nascimento e Fernando Brant) — CGN
 2052. *Menina Veneno* (Ritchie e Bernardo Vilhena) — ELM
 2053. *Mesmo Que Seja Eu* (Roberto Carlos e Erasmo Carlos) — ELM
 2054. *Nem Pensar* (Kleiton e Kledir) — CGN
 2055. *O Amanhã* (João Sérgio) — ELM
 2056. *O Amor é a Moda* (Roberto Carlos e Erasmo Carlos) — ELM
 2057. *O Côncavo e o Convexo* (Roberto Carlos e Erasmo Carlos) — CGN
 2058. *O Descobridor dos Sete Mares* (Michel e Gilson Mendonça) — ELM
 2059. *O Que é Que Há* (Fábio Jr. e Sérgio Sá) — CGN
 2060. *On the Rocks* (Roberto de Carvalho e Rita Lee) — CGN
 2061. *Palavra de Amor* (Manassés e Fausto Nilo) — CGN
 2062. *Pedacinhos* (Guilherme Arantes) — CGN
 2063. *Pequenino Cão* (Caio Sílvio e Fausto Nilo) — ELF
 2064. *Pintura Íntima* (Leoni e Paula Toller) — ELM
 2065. *Pouco a Pouco* (Martinha e César Augusto) — CGN
 2066. *Pro Dia Nascer Feliz* (Cazuza e Frejat) — CGN
 2067. *Quem Me Dera* (Gilliard e Celso Ferreira) — CGN
 2068. *Simples Carinho* (João Donato e Abel Silva) — CGN
 2069. *Um Certo Alguém* (Lulu Santos e Ronaldo Bastos) — CGN
 2070. *Vale Tudo* (Tim Maia) — CGN
 2071. *Você é Linda* (Caetano Veloso) — ELM
 2072. *Weekend* (Evandro Mesquita e Ricardo Barreto) — ELM

1984

2073. *Alice* (Leoni, Paula Toller e Bruno Fortunato) — ELM
2074. *Bete Balanço* (Frejat e Cazuzza) — ELM
2075. *Bons Momentos* (Marquinhos e Michel) — CGN
2076. *Brega-Chique* (Eduardo Dusek e Luís Carlos Góes) — CGN
2077. *Brejo da Cruz* (Chico Buarque) — CGN
2078. *Caminhoneiro* (Roberto Carlos e Erasmo Carlos) — ELM
2079. *Caprichoso* (Nelson Ned) — ELM
2080. *Cartaz* (Francisco Casaverde e Fausto Nilo) — CGN
2081. *Close* (Roberto Carlos e Erasmo Carlos) — ELM
2082. *Como Eu Quero* (Leoni e Paula Toller) — ELF
2083. *Corações Psicodélicos* (Lobão, Júlio Barroso e Bernardo Vilhena) — ELM
2084. *Deixa Eu Te Amar* (Agepê, Ismael Camillo e Mauro Silva) — ELM
2085. *Do Jeito Que a Gente Gosta* (Severo e Jaguar) — ELF
2086. *Egotrip* (Evandro Mesquita, Antônio Pedro, Ricardo Barreto e Patrícia Travassos) — CGN
2087. *Eu Sou Free* (Patrícia Travassos e Ruban) — CGN
2088. *Fixação* (Beni, Leoni e Paula Toller) — CGN
2089. *Fogueira* (Ângela Ro Ro) — ELF
2090. *Fullgás* (Marina e Antônio Cícero) — CGN
2091. *Inútil* (Roger) — CGN
2092. *Lilás* (Djavan) — CGN
2093. *Linda Juventude* (Flávio Venturini e Márcio Borges) — CGN
2094. *Lindo Lago do Amor* (Luiz Gonzaga Júnior) — CGN
2095. *Maior Abandonado* (Frejat e Cazuzza) — ELM
2096. *Me Chama* (Lobão) — CGN
2097. *Meu Erro* (Herbert Vianna) — CGN
2098. *Na Aba* (Nei Silva, Paulo Correia e Trambique) — ELM
2099. *Nem Tanto Assim* (Leoni e Bruno Fortunato) — CGN
2100. *O Quereres* (Caetano Veloso) — ELM
2101. *Óculos* (Herbert Vianna) — ELM
2102. *Podres Poderes* (Caetano Veloso) — CGN
2103. *Recado* (Renato Teixeira) — ELF
2104. *Só Você* (Vinícius Cantuária) — CGN
2105. *Sonho de Ícaro* (Piska e Cláudio Rabello) — CGN
2106. *Sonífera Ilha* (Branco Mello, Marcelo Fromer, Tony Bellotto, Ciro Pessoa e Carlos Barmak) — CGN
2107. *Tempos Modernos* (Lulu Santos) — CGN
2108. *Transas e Careta* (Michael Sullivan, Miguel e Paulo Massadas) — CGN
2109. *Vai Passar* (Francis Hime e Chico Buarque) — CGN
2110. *Vamos Fugir* (Gilberto Gil e Liminha) — CGN
2111. *Voo de Coração* (Ritchie e Bernardo Vilhena) — CGN

1985

2112. *A Cruz e a Espada* (Paulo Ricardo e Luiz Schiavon) — ELM
2113. *A Fórmula do Amor* (Leoni e Léo Jaime) — CGN
2114. *Ainda é Cedo* (Ico Ouro Preto, Dado Villa-Lobos, Renato Russo e Marcelo Bonfá) — ELM

2115. *Amante Profissional* (Roberto Ley) — ELM
2116. *Amigo do Sol, Amigo da Lua* (Benito Di Paula e Márcio Brandão Carneiro)
2117. *Cheia de Charme* (Guilherme Arantes) — ELM
2118. *Chora Coração* (Wando e Pedrinho Medeiros) — CGN
2119. *Chuva de Prata* (Ed Wilson e Ronaldo Bastos) — CGN
2120. *Ciúme* (Roger Moreira) — ELM
2121. *De Volta pro Aconchego* (Dominguinhos e Nando Cordel) — CGN
2122. *Dona* (Luiz Carlos Sá e Gutemberg Guarabira) — ELM
2123. *Escrito nas Estrelas* (Arnaldo Black e Carlos Rennó) — CGN
2124. *Eu Te Amo Você* (Kiko Zambianchi) — CGN
2125. *Exagerado* (Leoni, Cazuzza e Ezequiel Neves) — ELM
2126. *Geração Coca-Cola* (Renato Russo) — CGN
2127. *Insensível* (Sérgio Britto) — CGN
2128. *Isso Aqui Tá Bom Demais* (Dominguinhos e Nando Cordel) — CGN
2129. *Lágrimas e Chuva* (Leoni, Bruno Fortunato e George Israel) — CGN
2130. *Leva* (Michael Sullivan e Paulo Massadas) — ELM
2131. *Louras Geladas* (Paulo Ricardo e Luiz Schiavon) — ELM
2132. *Malandro Rife* (Otacílio da Mangueira e Ary do Cavaco) — CGN
2133. *Malandro Sou Eu* (Arlindo Cruz, Sombrinha e Franco) — ELM
2134. *Nem Morta* (Michael Sullivan e Paulo Massadas) — ELF
2135. *O Pobre* (Léo Jaime e Herbert Vianna) — ELM
2136. *Olhar 43* (Paulo Ricardo e Luiz Schiavon) — ELM
2137. *Papel Machê* (João Bosco e Capinan) — CGN
2138. *Rádio Pirata* (Paulo Ricardo e Luiz Schiavon) — CGN
2139. *Revoluções por Minuto* (Paulo Ricardo e Luiz Schiavon) — ELM
2140. *Sem Pecado e Sem Juízo* (Pepeu Gomes e Baby Consuelo) — CGN
2141. *Será* (Dado Villa-Lobos, Renato Russo e Marcelo Bonfá) — CGN
2142. *Seu Nome* (Piska e Biafra) — CGN
2143. *Televisão* (Arnaldo Antunes, Marcelo Fromer e Tony Bellotto) — ELM
2144. *Teorema* (Dado Villa-Lobos, Renato Russo e Marcelo Bonfá) — CGN
2145. *Tudo Pode Mudar* (Ronaldo Santos e Joe Euthanázia) — ELM
2146. *Um Desejo Só Não Basta* (Francisco Casaverde e Fausto Nilo) — ELF
2147. *Um Dia de Domingo* (Michael Sullivan e Paulo Massadas) — CGN
2148. *Uni, Duni, Tê* (Michael Sullivan e Paulo Massadas) — CGN
2149. *Vaca Profana* (Caetano Veloso) — ELM
2150. *Verde* (Eduardo Gudín e Costa Netto) — ELM
2151. *Verde e Amarelo* (Roberto Carlos e Erasmo Carlos) — CGN
2152. *Whisky a Go Go* (Michael Sullivan e Paulo Massadas) — CGN

Lista de canções citadas em *American Popular Song*, de Alec Wilder

CGN — Canção de gênero neutro

ELF — Eu lírico feminino

ELM — Eu lírico masculino

DHM — Duetto entre homem e mulher

1929

1. *A Cottage for Sale* (Willard Robison/Larry Conley) — publicação independente — CGN
2. *A Ship Without a Sail* (Richard Rodgers/Lorenz Hart) — canção para teatro — ELF
3. *Ain't Misbehavin'* (Fats Waller/Harry Brooks/Andy Razaf) — canção para teatro — CGN
4. *Am I Blue?* (Harry Akst/Grant Clarke) — canção para teatro — ELF
5. *Can't We Be Friends?* (Kay Swift/Paul Janes) — canção para teatro — ELF
6. *Don't Ever Leave Me* (Jerome Kern/Oscar Hammerstein II) — canção para teatro — ELF
7. *Doo Dah Dey* (Vincent Youmans/Billy Rose/Edward Eliscu) — canção para teatro — letra não encontrada
8. *Feeling Sentimental* (George Gershwin/Ira Gershwin/Gus Kahn) — canção para teatro — ELM
9. *Great Day* (Vincent Youmans/Edward Eliscu/Billy Rose) — canção para teatro — CGN
10. *Hangin' Around With You* (George Gershwin/Ira Gershwin) — canção para teatro — DHM
11. *Here Am I* (Jerome Kern/Oscar Hammerstein) — canção para teatro — ELF
12. *I Guess I'll Have to Change My Plans* (Arthur Schwartz/Howard Dietz) — canção para teatro — ELM
13. *I'm a Gigolo* (Cole Porter) — canção para teatro — ELM
14. *Let Me Give All My Love to Thee* (Vincent Youmans/Oscar Hammerstein II) — canção para teatro — CGN
15. *Liza* (George Gershwin/Ira Gershwin/Gus Kahn) — canção para teatro — ELM
16. *Looking at You* (Cole Porter) — canção para teatro — ELM
17. *Mean to Me* (Fred E. Ahlert/Roy Turk) — publicação independente — CGN
18. *My Kinda Love* (Jo Trent/Louis Alter) — canção para teatro — CGN
19. *My Man Is On the Make* (Richard Rodgers/Lorenz Hart) — canção para teatro — ELF
20. *Puttin' On the Ritz* (Irving Berlin) — canção para cinema — CGN
21. *Rockin' Chair* (Hoagy Carmichael) — publicação independente — ELM
22. *S'posin'* (Andy Razaf/Paul Denniker) — publicação independente — CGN
23. *Star Dust* (Hoagy Carmichael/Mitchell Parish) — publicação independente — CGN
24. *We'll Build a New Church In the Morning* (*We'll Have a New Home In the Morning*) (Willard Robison) — publicação independente — CGN
25. *What Is This Thing Called Love?* (Cole Porter) — canção para teatro — CGN
26. *Why Was I Born?* (Jerome Kern/Oscar Hammerstein II) — canção para teatro — CGN
27. *With a Song In My Heart* (Richard Rodgers/Lorenz Hart) — canção para teatro — CGN
28. *Without a Song* (Vincent Youmans/Billy Rose/Edward Eliscu) — canção para teatro — CGN
29. *You Do Something to Me* (Cole Porter) — canção para teatro — CGN
30. *You Were Meant for Me* (Nacio Herb Brown/Arthur Freed) — canção para cinema — CGN
31. *Yours Sincerely* (Richard Rodgers/Lorenz Hart) — canção para teatro — DHM

1930

32. *Bidin' My Time* (George Gershwin/Ira Gershwin) — canção para teatro — CGN
33. *Blue Again* (Jimmy McHugh/Dorothy Fields) — canção para teatro — CGN
34. *Body and Soul* (Johnny Green/Edward Heyman/Robert Sour/Frank Eyton) — canção para teatro — CGN
35. *Boy! What Love Has Done to Me!* (George Gershwin/Ira Gershwin) — canção para teatro — ELF
36. *But Not for Me* (George Gershwin/Ira Gershwin) — canção para teatro — CGN
37. *Dancing on the Ceiling* (Richard Rodgers/Lorenz Hart) — canção para teatro — ELF
38. *Embraceable You* (George Gershwin/Ira Gershwin) — canção para teatro — CGN
39. *Exactly Like You* (Jimmy McHugh/Dorothy Fields) — canção para teatro — CGN
40. *Fine and Dandy* (Kay Swift/James P. Warburg) — canção para teatro — CGN
41. *Georgia On My Mind* (Hoagy Carmichael/Stuart Gorrell) — publicação independente — CGN
42. *He Was Too Good to Me* (Richard Rodgers/Lorenz Hart) — canção para teatro — CGN
43. *High and Low* (Arthur Schwartz/Howard Dietz/Desmond Carter) — canção para teatro — DHM
44. *I Got Rhythm* (George Gershwin/Ira Gershwin) — canção para teatro — CGN
45. *I Still Believe In You* (Richard Rodgers/Lorenz Hart) — canção para teatro — CGN
46. *I'm Yours* (Johnny Green/E. Y. Harburg) — publicação independente — CGN
47. *It Must Be True* (Gus Arnheim/Gordon Clifford/Harry Barris) — publicação independente — CGN
48. *Lady, Play Your Mandolin* (Oscar Levant/Irving Caesar) — publicação independente — ELM
49. *Linda* (Harold Arlen/Ted Koehler) — canção para teatro — ELM
50. *Love For Sale* (Cole Porter) — canção para teatro — ELF
51. *My Future Just Passed* (Richard A. Whiting/George Marion Jr.) — canção para cinema — CGN
52. *My Ideal* (Richard A. Whiting/Leo Robin/Newell Chase) — canção para cinema — CGN
53. *On The Sunny Side of the Street* (Jimmy McHugh/Dorothy Fields) — canção para teatro — CGN
54. *One Love* (Harold Arlen/Ted Koehler) — canção para teatro — letra não encontrada
55. *Something to Remember You By* (Arthur Schwartz/Howard Dietz) — canção para teatro — CGN
56. *Soon* (George Gershwin/Ira Gershwin) — canção para teatro — CGN
57. *Sweet and Hot* (Harold Arlen/Jack Yellen) — canção para teatro — CGN
58. *Ten Cents a Dance* (Richard Rodgers/Lorenz Hart) — canção para teatro — ELF
59. *Them There Eyes* (Maceo Pinkard/Doris Tauber/William Tracy) — publicação independente — CGN
60. *Time On My Hands* (Vincent Youmans/Mack Gordon/Harold Adamson) — canção para teatro — CGN
61. *Walkin' My Baby Back Home* (Fred E. Ahert/Roy Turk) — publicação independente — ELM
62. *West Wind* (Vincent Youmans/J. Russell Robinson) — canção para cinema — CGN
63. *Would You Like to Take a Walk* (Harry Warren/Mort Dixon/Billy Rose) — canção para teatro — ELF
64. *You're Driving Me Crazy* (Walter Donaldson) — publicação independente — CGN

1931

65. *Between the Devil and the Deep Blue Sea* (Harold Arlen/Ted Koehler) — canção para teatro — CGN
66. *Blah-Blah-Blah* (George Gershwin/Ira Gershwin) — canção para cinema — CGN
67. *Confession* (Arthur Schwartz/Howard Dietz) — canção para teatro — DHM
68. *Dancing in the Dark* (Arthur Schwartz/Howard Dietz) — canção para teatro — CGN
69. *Goodnight, Sweetheart* (Ray Noble/Jimmy Campbell/Reg Connelly) — publicação independente — CGN
70. *Hello, My Lover, Good-Bye* (John Green/Edward Heyman) — canção para teatro — CGN
71. *How About It* (Richard Rodgers/Lorenz Hart) — canção para teatro — DHM
72. *I Found a Million Dollar Baby* (Harry Warren/Mort Dixon/Billy Rose) — canção para teatro — ELM
73. *I Love Louisa* (Arthur Schwartz/Howard Dietz) — canção para teatro — ELM
74. *I've Got Five Dollars* (Richard Rodgers/Lorenz Hart) — canção para teatro — DHM
75. *Just Friends* (Sam M. Lewis/John Klenner) — publicação independente — CGN
76. *Love Is Sweeping the Country* (George Gershwin/Ira Gershwin) — canção para teatro — CGN
77. *New Sun In the Sky* (Arthur Schwartz/Howard Dietz) — canção para teatro — CGN
78. *Of Thee I Sing* (George Gershwin/Ira Gershwin) — canção para teatro — CGN
79. *Out of Nowhere* (John Green/Edward Heyman) — publicação independente — CGN
80. *Penthouse Serenade* (Will Jason/Val Burton) — publicação independente — CGN
81. *Say the Word* (Burton Lane/Harold Adamson) — canção para teatro — letra não encontrada
82. *She Didn't Say "Yes"* (Jerome Kern/Otto Harbach) — canção para teatro — CGN
83. *Sweet and Lovely* (Gus Arnheim/Harry Tobias/Jules Lemare) — publicação independente — CGN
84. *Try to Forget* (Jerome Kern/Otto Harbach) — canção para teatro — CGN
85. *We'll Be the Same* (Richard Rodgers/Lorenz Hart) — canção para teatro — CGN
86. *When It's Sleepy Time Down South* (Clarence Muse/Leon René/Otis René) — canção para cinema — CGN
87. *When Your Lover Has Gone* (E. A. Swan) — publicação independente — CGN
88. *You Forgot Your Gloves* (Edward Eliscu/Ned Lehae) — canção para teatro — CGN
89. *You're Blasé* (Bruce Sievier/Ord Hamilton) — canção para teatro — CGN

1932

90. *A Ghost of a Chance* (Victor Young/Ned Washington/Bing Crosby) — publicação independente — CGN
91. *After You, Who?* (Cole Porter) — canção para teatro — CGN
92. *Alone Together* (Arthur Schwartz/Howard Dietz) — canção para teatro — CGN
93. *Another Night Alone* (Harold Arlen/Ted Koehler) — publicação independente — letra não encontrada
94. *April In Paris* (Vernon Duke/E. Y. Harburg) — canção para teatro — CGN
95. *Don't Blame Me* (Jimmy McHugh/Dorothy Fields) — canção para teatro — CGN
96. *Drums In My Heart* (Vincent Youmans/Edward Heyman) — canção para teatro — CGN
97. *Here Lies Love* (Ralph Rainger/Leo Robin) — canção para cinema — CGN
98. *How Deep Is the Ocean?* (Irving Berlin) — publicação independente — CGN
99. *I Gotta Right to Sing the Blues* (Harold Arlen/Ted Koehler) — canção para teatro — CGN
100. *I Want to Be With You* (Vincent Youmans/B. G. De Sylva) — canção para teatro — CGN

101. *I'm Getting Sentimental Over You* (George Bassman/Ned Washington) — publicação independente — CGN
102. *I'm Playing With Fire* (Irving Berlin) — publicação independente — CGN
103. *I've Got the World on a String* (Harold Arlen/Ted Koehler) — canção para teatro — CGN
104. *I've Got You On My Mind* (Cole Porter) — canção para teatro — CGN
105. *I've Told Ev'ry Little Star* (Jerome Kern/Oscar Hammerstein II) — canção para teatro — CGN
106. *If There Is Someone Lovelier Than You* (Arthur Schwartz/Howard Dietz) — canção para teatro — ELM
107. *Isn't It a Pity?* (George Gershwin/Ira Gershwin) — canção para teatro — CGN
108. *Isn't It Romantic?* (Richard Rodgers/Lorenz Hart) — canção para cinema — CGN
109. *It Was So Beautiful* (Arthur Freed/Harry Barris) — canção para cinema — CGN
110. *It's Only a Paper Moon (If You Believe In Me)* (Harold Arlen/E. Y. Harburg/Billy Rose) — canção para teatro — CGN
111. *Louisiana Hayride* (Arthur Schwartz/Howard Dietz) — canção para teatro — CGN
112. *Love Is the Sweetest Thing* (Ray Noble) — publicação independente — CGN
113. *Love, You Funny Thing!* (Fred E. Ahlert/Roy Turk) — publicação independente — CGN
114. *Lover* (Richard Rodgers/Lorenz Hart) — canção para cinema — CGN
115. *Mimi* (Richard Rodgers/Lorenz Hart) — canção para cinema — ELM
116. *Moon Song* (Sam Coslow/Arthur Johnston) — canção para cinema — CGN
117. *My Cousin In Milwaukee* (George Gershwin/Ira Gershwin) — canção para teatro — ELF
118. *Night and Day* (Cole Porter) — canção para teatro — CGN
119. *Rise 'N' Shine* (Vincent Youmans/B. G. De Sylva) — canção para teatro — CGN
120. *Say It Isn't So* (Irving Berlin) — publicação independente — CGN
121. *Shine On Your Shoes* (Arthur Schwartz/Howard Dietz) — canção para teatro — CGN
122. *So Do I* (Vincent Youmans/B. G. De Sylva) — canção para teatro — letra não encontrada
123. *Soft Lights and Sweet Music* (Irving Berlin) — canção para teatro — CGN
124. *The Night Was Made for Love* (Jerome Kern/Otto Harbach) — canção para teatro — CGN
125. *The Song Is You* (Jerome Kern/Oscar Hammerstein II) — canção para teatro — CGN
126. *The Wooden Soldier and the China Doll* (Isham Jones/Charles Newman) — publicação independente — CGN
127. *Through the Years* (Vincent Youmans/Edward Heyman) — canção para teatro — CGN
128. *Willow Weep For Me* (Ann Ronell) — publicação independente — CGN
129. *You Are Too Beautiful* (Richard Rodgers/Lorenz Hart) — canção para cinema — ELM
130. *You're Getting to Be a Habit With Me* (Harry Warren/Al Dubin) — canção para cinema — CGN

1933

131. *A Hundred Years From Today* (Victor Young/Ned Washington/Joe Young) — canção para teatro — CGN
132. *Blue Prelude* (Gordon Jenkins/Joe Bishop) — publicação independente — CGN
133. *Blue, Blue, Blue* (George Gershwin/Ira Gershwin) — canção para teatro — CGN
134. *Carioca* (Vincent Youmans/Edward Eliscu/Gus Kahn) — canção para cinema — CGN
135. *Close Your Eyes* (Bernice Petkere) — publicação independente — CGN
136. *Everything I Have Is Yours* (Burton Lane/Harold Adamson) — canção para cinema — CGN

137. *Experiment* (Cole Porter) — canção para teatro — CGN
138. *Flying Down to Rio* (Vincent Youmans/Gus Kahn/Edward Eliscu) — canção para cinema — CGN
139. *Happy As the Day Is Long* (Harold Arlen/Ted Koehler) — canção para teatro — CGN
140. *Harlem On My Mind* (Irving Berlin) — canção para teatro — ELF
141. *Heat Wave* (Irving Berlin) — canção para teatro — CGN
142. *How's Chances* (Irving Berlin) — canção para teatro — ELF
143. *I Cover the Waterfront* (John Green/Edward Heyman) — canção para cinema — CGN
144. *I Like the Likes of You* (Vernon Duke/E. Y. Harburg) — canção para teatro — CGN
145. *If I Forget You* (Irving Caesar) — publicação independente — CGN
146. *It's Bad For Me* (Cole Porter) — canção para teatro — CGN
147. *It's the Talk of the Town* (Marty Symes/Al J. Neiburg/Jerry Livingston) — publicação independente — CGN
148. *Lazybones* (Hoagy Carmichael/Johnny Mercer) — publicação independente — CGN
149. *Let's Begin* (Jerome Kern/Otto Harbach) — canção para teatro — CGN
150. *Let's Fall In Love* (Harold Arlen/Ted Koehler) — canção para cinema — CGN
151. *Lorelei* (George Gershwin/Ira Gershwin) — canção para teatro — ELF
152. *Love Locked Out* (Ray Noble/Max Kester) — publicação independente — CGN
153. *Maybe It's Because I Love You Too Much* (Irving Berlin) — publicação independente — CGN
154. *Mine* (George Gershwin/Ira Gershwin) — canção para teatro — CGN
155. *Moonglow (Picnic)* (Will Hudson/Irving Mills/Eddie De Lange) — publicação independente — CGN
156. *Music Makes Me* (Vincent Youmans/Gus Kahn/Edward Eliscu) — canção para cinema — CGN
157. *Not for All the Rice in China* (Irving Berlin) — canção para teatro — CGN
158. *One Morning In May* (Hoagy Carmichael/Mitchell Parish) — publicação independente — CGN
159. *Orchids In the Moonlight* (Vincent Youmans/Gus Kahn/Edward Eliscu) — canção para cinema — CGN
160. *Prayer* (Richard Rodgers/Lorenz Hart) — canção para cinema — CGN
161. *Smoke Gets In Your Eyes* (Jerome Kern/Otto Harbach) — canção para teatro — CGN
162. *Sophisticated Lady* (Duke Ellington/Irving Mills/Mitchell Parish) — publicação independente — CGN
163. *Stormy Weather* (Harold Arlen/Ted Koehler) — canção para teatro — CGN
164. *Supper Time* (Irving Berlin) — canção para teatro — ELF
165. *The Funnies* (Irving Berlin) — canção para teatro — CGN
166. *The Touch of Your Hand* (Jerome Kern/Otto Harbach) — canção para teatro — CGN
167. *Under a Blanket of Blue* (Jerry Livingston/Marty Symes/Al. J. Neiburg) — publicação independente — CGN
168. *What Is There to Say* (Vernon Duke/E. Y. Harburg) — canção para teatro — CGN
169. *Yesterdays* (Jerome Kern/Otto Harbach) — canção para teatro — CGN

1934

170. *All Through the Night* (Cole Porter) — canção para teatro — CGN
171. *Anything Goes* (Cole Porter) — canção para teatro — ELF
172. *As Long As I Live* (Harold Arlen/Ted Koehler) — canção para teatro — CGN
173. *Autumn In New York* (Vernon Duke) — canção para teatro — CGN

174. *Blame it On My Youth* (Oscar Levant/Edward Heyman) — publicação independente — CGN
175. *Blow, Gabriel, Blow* (Cole Porter) — canção para teatro — CGN
176. *Blue Moon* (Richard Rodgers/Lorenz Hart) — publicação independente — CGN
177. *Don't Fence me In* (Cole Porter/Robert Fletcher) — canção para cinema — CGN
178. *Easy Come, Easy Go* (Johnny Green/Edward Heyman) — canção para cinema — CGN
179. *Fun to Be Fooled* (Harold Arlen/Ira Gershwin/E. Y. Harburg) — canção para teatro — CGN
180. *I Get a Kick Out of You* (Cole Porter) — canção para teatro — ELF
181. *I Only Have Eyes For You* (Harry Warren/Al Dubin) — canção para cinema — CGN
182. *I'll String Along With You* (Harry Warren/Al Dubin) — canção para cinema — CGN
183. *Ill Wind* (Harold Arlen/Ted Koehler) — canção para teatro — CGN
184. *Judy* (Hoagy Carmichael/Sammy Lerner) — publicação independente — ELM
185. *Let's Take a Walk Around the Block* (Harold Arlen/Ira Gershwin/E. Y. Harburg) — canção para teatro — CGN
186. *Love Is Love, Anywhere* (Harold Arlen/Ted Koehler) — canção para cinema — CGN
187. *My Old Flame* (Arthur Johnston/Sam Coslow) — canção para cinema — ELF
188. *Stars Fell On Alabama* (Frank Perkins/Mitchell Parish) — publicação independente - CGN
189. *That's Love* (Richard Rodgers/Lorenz Hart) — canção para cinema — CGN
190. *The Bad In Every Man* (Richard Rodgers/Lorenz Hart) — canção para cinema — ELF
191. *The Continental* (Con Conrad/Herb Magidson) — canção para cinema — CGN
192. *The Moon Was Yellow* (Fred E. Ahlert/Edgar Leslie) — publicação independente — CGN
193. *This Is Only the Beginning* (Harold Arlen/Ted Koehler) — canção para cinema — CGN
194. *Waltz Down the Aisle* (Cole Porter) — canção para teatro — CGN
195. *What a Diff'rence A Day Made* (Stanley Adams/Maria Grever) — publicação independente — CGN
196. *When a Woman Loves a Man* (Bernie Hanighen/Gordon Jenkins/Johnny Mercer) — publicação independente — CGN
197. *You're a Builder Upper* (Harold Arlen/Ira Gershwin/E. Y. Harburg) — canção para teatro — ELM
198. *You're the Top* (Cole Porter) — canção para teatro — CGN

1935

199. *Begin the Beguine* (Cole Porter) — canção para teatro — CGN
200. *Change Your Mind* (Ray Noble) — canção para cinema — Letra não encontrada
201. *Cheek to Cheek* (Irving Berlin) — canção para cinema — CGN
202. *Clouds* (Walter Donaldson/Gus Kahn) — publicação independente — CGN
203. *Down by the River* (Richard Rodgers/Lorenz Hart) — canção para cinema — CGN
204. *East of the Sun* (Brooks Bowman) — canção para teatro — CGN
205. *Good-Bye* (Gordon Jenkins) — publicação independente — CGN
206. *I Can't Get Started* (Vernon Duke/Ira Gershwin) — canção para teatro — CGN
207. *I Dream Too Much* (Jerome Kern/Dorothy Fields) — canção para cinema — CGN
208. *I Feel A Song Comin' On* (Jimmy McHugh/Dorothy Fields/George Oppenheimer) — canção para cinema — CGN
209. *I Won't Dance* (Jerome Kern/Otto Harbach/Oscar Hammerstein II/Dorothy Fields) — canção para cinema — CGN

210. *I'm Gonna Sit Right Down and Write Myself a Letter* (Fred E. Ahlert/Joe Young) — publicação independente — CGN
211. *I'm In The Mood For Love* (Jimmy McHugh/Dorothy Fields) — canção para cinema — CGN
212. *If I Should Lose You* (Leo Robin/Ralph Rainger) — canção para cinema — CGN
213. *In a Sentimental Mood* (Duke Ellington/Irving Mills/Manny Kurtz) — publicação independente — CGN
214. *Isn't This a Lovely Day?* (Irving Berlin) — canção para cinema — CGN
215. *It's Been So Long* (Walter Donaldson/Harold Adamson) — canção para cinema — CGN
216. *It's Easy To Remember* (Richard Rodgers/Lorenz Hart) — canção para cinema — CGN
217. *Just One of Those Things* (Cole Porter) — canção para teatro — CGN
218. *Last Night When We Were Young* (Harold Arlen/E. Y. Harburg) — publicação independente — CGN
219. *Little Girl Blue* (Richard Rodgers/Lorenz Hart) — canção para teatro — ELF
220. *Love Is a Dancing Thing* (Arthur Schwartz/Howard Dietz) — canção para teatro — CGN
221. *Lovely to Look At* (Jerome Kern/Dorothy Fields) — canção para cinema — CGN
222. *Lullaby of Broadway* (Harry Warren/Al Dubin) — canção para cinema — CGN
223. *My Romance* (Richard Rodgers/Lorenz Hart) — canção para teatro — CGN
224. *Old Deserted Barn (Round My Old Deserted Farm)* (Willard Robison) — publicação independente — CGN
225. *Restless* (Sam Coslow/Tom Satterfield) — publicação independente — CGN
226. *Soon* (Richard Rodgers/Lorenz Hart) — canção para cinema — CGN
227. *That Moment of Moments* (Vernon Duke/Ira Gershwin) — canção para teatro — CGN
228. *The Dixieland Band* (Bernie Hanighen/Johnny Mercer) — publicação independente — CGN
229. *The Most Beautiful Girl In the World* (Richard Rodgers/Lorenz Hart) — canção para teatro — ELM
230. *Top Hat, White Tie and Tails* (Irving Berlin) — canção para cinema — ELM
231. *When Love Comes Your Way* (Cole Porter) — canção para teatro — CGN
232. *Why Shouldn't I?* (Cole Porter) — canção para teatro — CGN
233. *Words Without Music* (Vernon Duke/Ira Gershwin) — canção para teatro — CGN
234. *You're a Heavenly Thing* (Joe Young/Little Jack Little) — publicação independente — CGN

1936

235. *A Fine Romance* (Jerome Kern/Dorothy Fields) — canção para cinema — CGN
236. *By Strauss* (George Gershwin/Ira Gershwin) — canção para teatro — CGN
237. *Did I Remember?* (Harold Adamson/Walter Donaldson) — canção para cinema — CGN
238. *Easy to Love* (Cole Porter) — canção para cinema — CGN
239. *First You Have Me High* (Harold Arlen/Lew Brown) — canção para cinema — ELF
240. *Get Out of Town* (Cole Porter) — canção para teatro — CGN
241. *Get Thee Behind Me Satan* (Irving Berlin) — canção para cinema — ELF
242. *Glad to Be Unhappy* (Richard Rodgers/Lorenz Hart) — canção para teatro — CGN
243. *I've Got You Under My Skin* (Cole Porter) — canção para cinema — CGN
244. *In Your Own Quiet Way* (Harold Arlen/E. Y. Harburg) — canção para teatro — CGN
245. *It's De-Lovely* (Cole Porter) — canção para teatro — CGN
246. *It's Got to Be Love* (Richard Rodgers/Lorenz Hart) — canção para teatro — CGN
247. *King of Swing* (George Gershwin/Al Stillman) — canção para teatro — CGN

248. *Let's Face the Music and Dance* (Irving Berlin) — canção para cinema — CGN
249. *Little Old Lady* (Hoagy Carmichael/Stanley Adams) — canção para teatro — CGN
250. *Mister Meadowlark* (Walter Donaldson/Johnny Mercer) — publicação independente — ELM
251. *Now* (Vernon Duke/Ted Fetter) — canção para teatro — letra não encontrada
252. *Peter Piper* (Richard Whiting/Johnny Mercer) — publicação independente — CGN
253. *Pick Yourself Up* (Jerome Kern/Dorothy Fields) — canção para cinema — CGN
254. *Quiet Night* (Richard Rodgers/Lorenz Hart) — canção para teatro — CGN
255. *Summer Night* (Harry Warren/Al Dubin) — canção para cinema — ELM
256. *The Heart Is Quicker Than the Eye* (Richard Rodgers/Lorenz Hart) — canção para teatro — DHM
257. *The Way You Look Tonight* (Jerome Kern/Dorothy Fields) — canção para cinema — CGN
258. *There's a Small Hotel* (Richard Rodgers/Lorenz Hart) — canção para teatro — CGN
259. *Until the Real Thing Comes Along* (Mann Holiner/Alberta Nichols/Sammy Cahn/Saul Chaplin/L. E. Freeman) — publicação independente — CGN
260. *Waltz in Springtime (Waltz in Swing Time)* (Jerome Kern/Dorothy Fields) — canção para cinema — CGN
261. *You Turned the Tables on Me* (Louis Alter/Sidney D. Mitchell) — canção para cinema — CGN
262. *You're a Bad Influence on Me* (Cole Porter) — canção para teatro — ELF

1937

263. *A Foggy Day* (George Gershwin/Ira Gershwin) — canção para cinema — CGN
264. *Back to Back* (Irving Berlin) — canção para cinema — CGN
265. *Bob White* (Bernie Hanighen/Johnny Mercer) — canção para cinema — CGN
266. *By Myself* (Arthur Schwartz/Howard Dietz) — canção para teatro — CGN
267. *Don't Be That Way* (Edgar Sampson/Benny Goodman/Mitchell Parish) — publicação independente — CGN
268. *Down With Love* (Harold Arlen/E. Y. Harburg) — canção para teatro — CGN
269. *Gone With the Wind* (Allie Wrubel/Herb Magidson) — publicação independente — CGN
270. *Have You Met Miss Jones? (Have You Met Sir Jones?)* (Richard Rodgers/Lorenz Hart) — canção para teatro — CGN
271. *I See Your Face Before Me* (Arthur Schwartz/Howard Dietz) — canção para teatro — CGN
272. *I Wish I Were in Love Again* (Richard Rodgers/Lorenz Hart) — canção para teatro — CGN
273. *I'll Take Romance* (Ben Oakland/Oscar Hammerstein II) — canção para cinema — CGN
274. *I've Got My Love to Keep Me Warm* (Irving Berlin) — canção para cinema — CGN
275. *In the Shade of the New Apple Tree* (Harold Arlen/E. Y. Harburg) — canção para teatro — ELM
276. *In the Still of the Night* (Cole Porter) — canção para cinema — CGN
277. *Johnny One Note* (Richard Rodgers/Lorenz Hart) — canção para teatro — CGN
278. *Let's Call the Whole Thing Off* (George Gershwin/Ira Gershwin) — canção para cinema — CGN
279. *My Bridal Gown* (Arthur Schwartz/Albert Stillman/Laurence Stallings) — canção para teatro — ELF

280. *My Funny Valentine* (Richard Rodgers/Lorenz Hart) — canção para teatro — ELF
281. *Nice Work If You Can Get It* (George Gershwin/Ira Gershwin) — canção para cinema — CGN
282. *Rosalie* (Cole Porter) — canção para cinema — ELM
283. *Slap That Bass* (George Gershwin/Ira Gershwin) — canção para cinema — CGN
284. *That Old Feeling* (Lew Brown/Sammy Fain) — canção para cinema — CGN
285. *The Folks Who Live On the Hill* (Jerome Kern/Oscar Hammerstein II) — canção para cinema — CGN
286. *The Gypsy In My Soul* (Clay Boland/Moe Jaffe) — canção para teatro — CGN
287. *The Lady Is a Tramp* (Richard Rodgers/Lorenz Hart) — canção para teatro — ELF
288. *The Nearness of You* (Hoagy Carmichael/Ned Washington) — canção para cinema — CGN
289. *There's a Lull In My Life* (Mack Gordon/Harry Revel) — canção para cinema — CGN
290. *They All Laughed* (George Gershwin/Ira Gershwin) — canção para cinema — CGN
291. *They Can't Take That Away From Me* (George Gershwin/Ira Gershwin) — canção para cinema — CGN
292. *Things Are Looking Up* (George Gershwin/Ira Gershwin) — canção para cinema — CGN
293. *Too Marvelous For Words* (Richard A. Whiting/Johnny Mercer) — canção para cinema — CGN
294. *Where Are You?* (Jimmy McHugh/Harold Adamson) — canção para cinema — CGN
295. *Where or When* (Richard Rodgers/Lorenz Hart) — canção para teatro — CGN
296. *Why Should I Care* (Cole Porter) — canção para cinema — CGN
297. *You're a Sweetheart* (Jimmy McHugh/Harold Adamson) — canção para cinema — CGN
298. *You're Laughing at Me* (Irving Berlin) — canção para cinema — CGN

1938

299. *At Long Last Love* (Cole Porter) — canção para teatro — CGN
300. *Change Partners* (Irving Berlin) — canção para cinema — ELM
301. *Deep in a Dream* (Jimmy Van Heusen/Eddie De Lange) — publicação independente — CGN
302. *Don't Worry 'Bout Me* (Rube Bloom/Ted Koehler) — canção para teatro — CGN
303. *Falling In Love With Love* (Richard Rodgers/Lorenz Hart) — canção para teatro — ELF
304. *Heart and Soul* (Hoagy Carmichael/Frank Loesser) — publicação independente — CGN
305. *How to Win Friends and Influence People* (Richard Rodgers/Lorenz Hart) — canção para teatro — ELF
306. *I Get Along Without You Very Well* (Hoagy Carmichael/Jane Brown Thompson) — publicação independente — ELM
307. *I Hadn't Anyone Till You* (Ray Noble) — publicação independente — CGN
308. *I Let a Song Go Out of My Heart* (Duke Ellington/Irving Mills/Henry Nemo/John Redmond) — canção para teatro — CGN
309. *I Used to Be Color Blind* (Irving Berlin) — canção para cinema — CGN
310. *I Was Doing All Right* (George Gershwin/Ira Gershwin) — canção para cinema — CGN
311. *I'll Be Seeing You* (Irving Kahal/Sammy Fain) — canção para teatro — CGN
312. *Jeepers Creepers* (Harry Warren/Johnny Mercer) — canção para cinema — CGN
313. *Just Let Me Look at You* (Jerome Kern/Dorothy Fields) — canção para cinema — CGN
314. *Love Is Here to Stay* (George Gershwin/Ira Gershwin) — canção para cinema — CGN

315. *Love Walked In* (George Gershwin/Ira Gershwin) — canção para cinema — CGN
316. *My Heart Belongs to Daddy* (Cole Porter) — canção para teatro — ELF
317. *Now It Can Be Told* (Irving Berlin) — canção para cinema — CGN
318. *Prelude to a Kiss* (Duke Ellington/Irving Gordon/Irving Mills) — publicação independente — CGN
319. *September Song* (Kurt Weill/Maxwell Anderson) — canção para teatro — ELM
320. *Sing For Your Supper* (Richard Rodgers/Lorenz Hart) — canção para teatro — CGN
321. *Small Fry* (Hoagy Carmichael/Frank Loesser) — canção para cinema — CGN
322. *Spring Is Here* (Richard Rodgers/Lorenz Hart) — canção para teatro — CGN
323. *Taking Steps To Russia* (Cole Porter) — canção para teatro — CGN
324. *This Can't Be Love* (Richard Rodgers/Lorenz Hart) — canção para teatro — CGN
325. *Two Sleepy People* (Hoagy Carmichael/Frank Loesser) — canção para cinema — DHM
326. *You Couldn't Be Cuter* (Jerome Kern/Dorothy Fields) — canção para cinema — ELF
327. *You Go to My Head* (Haven Gillespie/J. Fred Coots) — publicação independente — CGN
328. *You Have Cast Your Shadow on the Sea* (Richard Rodgers/Lorenz Hart) — canção para teatro — DHM
329. *You Leave Me Breathless* (Ralph Freed/Frederick Hollander) — canção para cinema — CGN
330. *Your Dream* (Jerome Kern/Otto Harbach/Oscar Hammerstein II) — canção para teatro — CGN

1939

331. *(I'm In Love With) The Honorable Mr. So and So* (Sam Coslow) — canção para cinema — ELF
332. *All In Fun* (Jerome Ken/Oscar Hammerstein II) — canção para teatro — CGN
333. *All The Things You Are* (Jerome Ken/Oscar Hammerstein II) — canção para teatro — CGN
334. *All This and Heaven Too* (James Van Heusen/Eddie de Lange) — canção para cinema — CGN
335. *Blue Orchids* (Hoagy Carmichael) — publicação independente — CGN
336. *Blue Rain* (Jimmy Van Heusen/Johnny Mercer) — publicação independente — CGN
337. *But In the Morning, No* (Cole Porter) — canção para teatro — DHM
338. *Day In, Day Out* (Rube Bloom/Johnny Mercer) — publicação independente — CGN
339. *Do I Love You?* (Cole Porter) — canção para teatro — CGN
340. *Ev'ry Day a Holiday* (Cole Porter) — canção para teatro — DHM
341. *Fools Fall In Love* (Irving Berlin) — canção para teatro — CGN
342. *Heaven In My Arms* (Jerome Kern/Oscar Hammerstein II) — canção para teatro — CGN
343. *Hong Kong Blues* (Hoagy Carmichael) — publicação independente — CGN
344. *I Didn't Know What Time It Was* (Richard Rodgers/Lorenz Hart) — canção para teatro — CGN
345. *I Like to Recognize the Tune* (Richard Rodgers/Lorenz Hart) — canção para teatro — CGN
346. *In Other Words, Seventeen* (Jerome Kern/Oscar Hammerstein II) — canção para teatro — DHM
347. *In the Heart of the Dark* (Jerome Kern/Oscar Hammerstein II) — canção para teatro — CGN
348. *It's a Lovely Day Tomorrow* (Irving Berlin) — canção para teatro — CGN
349. *Louisiana Purchase* (Irving Berlin) — canção para teatro — CGN

350. *Outside of That I Love You* (Irving Berlin) — canção para teatro — DHM
 351. *Over the Rainbow* (Harold Arlen/E. Y. Harburg) — canção para cinema — CGN
 352. *That Sly Old Gentleman* (James Monaco/Johnny Burke) — canção para cinema — CGN
 353. *The Lady's In Love With You* (Burton Lane/Frank Loesser) — canção para cinema — CGN
 354. *What's New?* (Johnny Burke/Bob Haggart) — publicação independente — CGN
 355. *You and Your Love* (John Green/Johnny Mercer) — publicação independente — CGN
 356. *You're Lonely and I'm Lonely* (Irving Berlin) — canção para teatro — CGN

1940

357. *Bewitched* (Richard Rodgers/Lorenz Hart) — canção para teatro — ELF
 358. *Cabin in the Sky* (Vernon Duke/John Latouche) — canção para teatro — CGN
 359. *Can't Get Indiana Off My Mind* (Hoagy Carmichael/Robert de Leon) — publicação independente — CGN
 360. *Dancing on a Dime* (Burton Lane/Frank Loesser) — canção para cinema — CGN
 361. *Darn that Dream* (Jimmy Van Heusen/Eddie De Lange) — canção para teatro — CGN
 362. *Don't Let It Get You Down* (Burton Lane/E. Y. Harburg) — canção para teatro — CGN
 363. *Ev'ry Sunday Afternoon* (Richard Rodgers/Lorenz Hart) — canção para teatro — DHM
 364. *Fools Rush In* (Rube Bloom/Johnny Mercer) — publicação independente — CGN
 365. *From Another World* (Richard Rodgers/Lorenz Hart) — canção para teatro — CGN
 366. *Happy Hunting Horn* (Richard Rodgers/Lorenz Hart) — canção para teatro — ELM
 367. *Honey In the Honeycomb* (Vernon Duke/John LaTouche) — canção para cinema — ELF
 368. *How High the Moon* (Nancy Hamilton/Morgan Lewis) — canção para teatro — CGN
 369. *I Concentrate On You* (Cole Porter) — canção para cinema — CGN
 370. *I Could Write a Book* (Richard Rodgers/Lorenz Hart) — canção para teatro — CGN
 371. *I Hear Music* (Burton Lane/Frank Loesser) — canção para cinema — CGN
 372. *Imagination* (Jimmy Van Heusen/Johnny Burke) — publicação independente — CGN
 373. *It Never Entered My Mind* (Richard Rodgers/Lorenz Hart) — canção para teatro — ELF
 374. *Love Turned the Light Out* (Vernon Duke/John Latouche) — canção para teatro — CGN
 375. *Polka Dots and Moonbeams* (Jimmy Van Heusen/Johnny Burke) — publicação independente — CGN
 376. *Say It* (Jimmy McHugh/Frank Loesser) — canção para cinema — CGN
 377. *Taking a Chance On Love* (Vernon Duke/John Latouche/Ted Fetter) — canção para teatro — CGN
 378. *The Last Time I Saw Paris* (Jerome Kern/Oscar Hammerstein II) — publicação independente — CGN
 379. *The World Is In My Arms* (Burton Lane/E. Y. Harburg) — canção para teatro — CGN
 380. *There's a Great Day Coming* (Burton Lane/E. Y. Harburg) — canção para teatro — CGN
 381. *Will You Still Be Mine?* (Tom Adair/Matt Dennis) — publicação independente — CGN

1941

382. *At Last* (Mack Gordon/Harry Warren) — canção para cinema — CGN
 383. *Blues in the Night* (Harold Arlen/Johnny Mercer) — canção para cinema — ELM
 384. *Easy Street* (Alan Rankin Jones) — publicação independente — CGN
 385. *Ev'ry Time* (Hugh Martin/Ralph Blaine) — canção para teatro — ELF
 386. *Ev'rything I Love* (Cole Porter) — canção para teatro — CGN

387. *Everything Happens to Me* (Thomas Adir/Matt Dennis) — publicação independente — CGN
388. *Farming* (Cole Porter) — canção para teatro — CGN
389. *Hang On to Your Lids, Kids* (Harold Arlen/Johnny Mercer) — canção para teatro — CGN
390. *How About You?* (Burton Lane/Ralph Freed) — canção para cinema — CGN
391. *I Got It Bad* (Duke Ellington/Paul Francis Webster) — canção para teatro — ELF
392. *I'll Remember April* (Don Raye/Gene De Paul/Pat Johnston) — canção para cinema — CGN
393. *I'm Glad There Is You* (Paul Madeira/Jimmy Dorsey) — publicação independente — CGN
394. *Lover Man* (Jimmy Davis/Roger Ramirez/James Sherman) — publicação independente — ELF
395. *Not a Care In the World* (Vernon Duke/John Latouche) — canção para teatro — ELF
396. *Oh! Look at Me Now* (Joe Bushkin/John DeVries) — publicação independente — ELM
397. *Says Who? Says You, Says I!* (Harold Arlen/Johnny Mercer) — canção para cinema — CGN
398. *Skylark* (Hoagy Carmichael/Johnny Mercer) — publicação independente — CGN
399. *That's How I Love the Blues* (Hugh Martin/Ralph Blaine) — canção para teatro — CGN
400. *The Night We Called It a Day* (Matt Dennis/Tom Adair) — publicação independente — CGN
401. *Violets For Your Furs* (Tom Adair/Matt Dennis) — publicação independente — ELM
402. *What Do You Think I Am?* (Hugh Martin/Ralph Blaine) — canção para teatro — ELF
403. *When the Sun Comes Out* (Harold Arlen/Ted Koehler) — publicação independente — CGN
404. *White Christmas* (Irving Berlin) — canção para cinema — CGN
405. *You Don't Know What Love Is* (Don Ray/Gene De Paul) — canção para cinema — CGN

1942

406. *Baltimore Oriole* (Hoagy Carmichael/Paul Francis Webster) — publicação independente — ELM
407. *Be Careful, It's My Heart* (Irving Berlin) — canção para cinema — CGN
408. *Can't Get Out of This Mood* (Jimmy McHugh/Frank Loesser) — canção para cinema — CGN
409. *Dearly Beloved* (Jerome Kern/Johnny Mercer) — canção para cinema — CGN
410. *Don't Get Around Much Anymore* (Duke Ellington/Bob Russell) publicação independente — CGN
411. *Ev'rything I've Got* (Richard Rodgers/Lorenz Hart) — canção para teatro — DHM
412. *Happiness Is a Thing Called Joe* (Harold Arlen/Ted Koehler) — canção para cinema — ELF
413. *I'm Old Fashioned* (Jerome Kern/Johnny Mercer) — canção para cinema — CGN
414. *Jupiter Forbid* (Richard Rodgers/Lorenz Hart) — canção para teatro — CGN
415. *Mandy Is Two* (Fulton McGrath/Johnny Mercer) — publicação independente — CGN
416. *Nancy* (Jimmy Van Heusen/Phil Silvers) — publicação independente — ELM
417. *Nobody's Heart Belongs to Me* (Richard Rodgers/Lorenz Hart) — canção para teatro — DHM
418. *On the Beam* (Jerome Kern/Johnny Mercer) — canção para cinema — ELM
419. *Poor You* (Burton Lane/E. Y. Harburg) — canção para cinema — CGN
420. *Serenade In Blue* (Harry Warren/Mack Gordon) — canção para cinema — CGN

421. *That Old Black Magic* (Harold Arlen/Johnny Mercer) — canção para cinema — CGN
 422. *There Will Never Be Another You* (Harry Warren/Jack Gordon) — canção para cinema — CGN
 423. *Wait Till You See Her* (Richard Rodgers/Lorenz Hart) — canção para teatro — ELM

1943

424. *Big Noise From Winnetka* (Bob Haggart/Ray Bauduc/Gil Rodin/Bob Crosby) — canção para cinema — CGN
 425. *Boys and Girls Like You and Me* (Richard Rodgers/Oscar Hammerstein II) — canção para teatro — DHM
 426. *Do Nothin' Till You Hear From Me* (Duke Ellington/Woody Herman/Bob Russell) — publicação independente — CGN
 427. *I Lost My Sugar in Salt Lake City* (Johnny Lange/Leon René) — canção para cinema — CGN
 428. *My Shining Hour* (Harold Arlen/Johnny Mercer) — canção para cinema — CGN
 429. *One For My Baby* (Harold Arlen/Johnny Mercer) — canção para cinema — ELM
 430. *Out of My Dreams* (Richard Rodgers/Oscar Hammerstein II) — canção para teatro — ELF
 431. *People Will Say We're In Love* (Richard Rodgers/Oscar Hammerstein II) — canção para teatro — DHM
 432. *Speak Low* (Kurt Weill/Ogden Nash) — canção para teatro — CGN
 433. *Spring Will Be a Little Late This Year* (Frank Loesser) — canção para cinema — CGN
 434. *Sunday, Monday or Always* (Jimmy Van Heusen/Johnny Burke) — canção para cinema — CGN

1944

435. *Ac-Cent-Tchu-Ate the Positive* (Harold Arlen/Johnny Mercer) — canção para cinema — CGN
 436. *Baby, Baby, All the Time* (Bobby Troup) — publicação independente — CGN
 437. *Baby, It's Cold Outside* (Frank Loesser) — canção para cinema — DHM
 438. *Can't Help Singing* (Jerome Kern/E. Y. Harburg) — canção para cinema — CGN
 439. *Ev'ry Time We Say Goodbye* (Cole Porter) — canção para teatro — CGN
 440. *Evelina* (Harold Arlen/E. Y. Harburg) — canção para teatro — ELM
 441. *Have Yourself a Merry Little Christmas* (Hugh Martin/Ralph Blaine) — canção para cinema — CGN
 442. *How Little We Know* (Hoagy Carmichael/Johnny Mercer) — canção para cinema — CGN
 443. *I Didn't Know About You* (Duke Ellington/Bob Russell) — publicação independente — CGN
 444. *It Could Happen to You* (James Van Heusen/Johnny Burke) — canção para cinema — CGN
 445. *Like Someone In Love* (James Van Heusen/Johnny Burke) — canção para cinema — CGN
 446. *Long Ago (and Far Away)* (Jerome Kern/Ira Gershwin) — canção para cinema — CGN
 447. *Moonlight In Vermont* (John Blackburn/Karl Suessdorf) — publicação independente — CGN
 448. *More and More* (Jerome Kern/E. Y. Harburg) — canção para cinema — CGN
 449. *Right As the Rain* (Harold Arlen/E. Y. Harburg) — canção para teatro — CGN

450. *Sentimental Journey* (Bud Green/Les Brown/Ben Homer) — publicação independente — CGN
451. *Sure Thing* (Jerome Kern/Ira Gershwin) — canção para cinema — CGN
452. *Take the A Train* (Billy Strayhorn/Joya Sherrill) — publicação independente — CGN
453. *The Boy Next Door* (Hugh Martin/Ralph Blaine) — canção para cinema — ELF
454. *The Trolley Song* (Hugh Martin/Ralph Blaine) — canção para cinema — ELF
455. *There's No You* (Hal Hopper/Tom Adair) — publicação independente — CGN
456. *To Keep My Love Alive* (Richard Rodgers/Lorenz Hart) — canção para teatro — ELF

1945

457. *Feudin' and Fightin'* (Burton Lane/Al Dubin) — canção para teatro — CGN
458. *Give Me the Simple Life* (Rube Bloom/Harry Ruby) — canção para cinema — CGN
459. *If I Loved You* (Richard Rodgers/Oscar Hammerstein II) — canção para teatro — CGN
460. *It Might As Well Be Spring* (Richard Rodgers/Oscar Hammerstein II) — canção para cinema — ELF
461. *It's a Grand Night For Singing* (Richard Rodgers/Oscar Hammerstein II) — canção para cinema — CGN
462. *Laura* (David Raskin/Johnny Mercer) — canção para cinema — ELM
463. *Love* (Hugh Martin/Ralph Blane) — canção para cinema — CGN
464. *Memphis In June* (Hoagy Carmichael/Paul Francis Webster) — canção para cinema — CGN
465. *Mister Snow* (Richard Rogers/Oscar Hammerstein II) — canção para teatro — ELF
466. *Out of This World* (Harold Arlen/Johnny Mercer) — canção para cinema — ELM
467. *Soliloquy* (Richard Rodgers/Oscar Hammerstein II) — canção para teatro — ELM
468. *That's For Me* (Richard Rodgers/Oscar Hammerstein II) — canção para cinema — CGN
469. *The More I See You* (Harry Warren/Mack Gordon) — canção para cinema — CGN
470. *We'll Be Together Again* (Frankie Laine/Carl Fischer) — publicação independente — CGN