

METAMÓRFHOSIS EM “TEREZINHA DE JESUS”
METAMORPHOSIS IN “TEREZINHA DE JESUS”

Terezinha Maria de Brito (UFPB)

Abstract: The popular song “Terezinha de Jesus” has been suffering structural transformations through successive generations, changing its meaning and being adapted to each new epoch. Its metamorphosis occur not only by the mutation of the children’s song in courteous love song and parody, but also by the evolution of the female character Terezinha de Jesus from submissive woman to sinner, and agent of changing in the game of love.

Key Words: Terezinha de Jesus; courteous love; parody

Resumo: A canção popular “Terezinha de Jesus”, notadamente, vem sofrendo transformações estruturais ao longo de sucessivas gerações, (re) significando o seu sentido e se adaptando a cada nova época. Suas metamorfoses se realizam não apenas com a transmutação da cantiga de ninar/brincadeira de roda em canção cortês e em paródia, mas também com a evolução da personagem feminina Terezinha de Jesus de mulher submissa à transgressora e agente de transformação no jogo amoroso.

Palavras-Chave: Terezinha de Jesus; amor cortês; paródia

Quem não se lembra do tempo de infância? E do seu próprio choro de criança embalado por uma cantiga de ninar? É... A infância um dia passa, muitas coisas são esquecidas, mas algumas recordações ficam bem guardadas na memória: um gosto, um cheiro, uma brincadeira que acabou em machucado e nos deixou a cicatriz para rememorarmos nas conversas com os amigos, uma melodia que cantarolamos pelo resto de nossas vidas... Uma cantiga de roda! “Terezinha de Jesus” é, certamente, uma dessas cantigas de roda sagradas no rol das brincadeiras de criança. Seria esta mais uma ingênua cantiga para nós se o homem tivesse encontrado o elixir da vida eterna nos igualando aos deuses e congelando a vida numa infância perene.

Enquanto não alcançamos esse estágio, e, ainda bem que não alcançamos, continuamos crescendo e fazendo descobertas. Umas delas é que a escritura da cantiga popular “Terezinha de Jesus”, provavelmente de origem portuguesa, do século XIX, não reflete a inocência que cantávamos com o consentimento de nossos pais. Ela expressa um tipo de relação amorosa surgida na França do século XII.

Relembremos a cantiga¹ com os respectivos passos da brincadeira. Forma-se uma roda com uma criança no meio, que é a Terezinha de Jesus. As crianças da roda cantam:

Terezinha de Jesus
Deu uma queda e foi ao chão
Acudiu três cavalheiros
Todos três chapéu na mão

O primeiro foi seu pai
O segundo seu irmão
O terceiro foi aquele
Que Tereza deu a mão

Tanta laranja madura
Tanto limão pelo chão
Tanta mocinha bonita
Tanto rapaz bestalhão

A Terezinha do centro canta para escolher a próxima criança que ficará no seu lugar.

Da laranja quero um gomo
Do limão quero um pedaço
Da morena mais bonita
Quero um beijo e um abraço

A criança escolhida dá um beijo e um abraço na Terezinha do centro. Mas, antes, uma quinta quadra é cantada pelas crianças da roda. É a conclusão da brincadeira:

Terezinha levantou-se
Levantou-se lá do chão

¹ Essa cantiga foi recolhida das recordações da autora desse artigo. Ela foi adquirida através da oralidade.

E sorrindo disse ao noivo
Eu te dou meu coração.

Como tantas outras cantigas, “Terezinha de Jesus” foi criada para divertir ou acalantar as crianças. Entretanto, descobrimos, numa segunda fase da vida, que o lúdico não reside na magia da brincadeira, mas no jogo de sedução que ela expressa. De cantiga de roda ou de ninar ela se transforma em canto cortês.

Esse canto cortês é uma criação literária oriunda da França do século XII. Trata-se de um “modelo de relações entre o homem e a mulher” denominado “‘fino amor’, quer dizer, amor refinado, e que se chama ‘amor cortês’” (DUBY, 1990:331). Evidentemente, o que os trovadores cantavam eram um reflexo da forma como os relacionamentos amorosos eram idealizados e conduzidos pela aristocracia feudal (1990:339).

Ideologicamente, o canto cortês conserva a função primordial da cantiga de roda: a diversão. Só que, ao inverso desta última, reservada à diversão das crianças, na primeira o divertimento era garantido aos homens. A roda representada pelas meninas, as “Terezinhas”, é substituída pelo grupo de senhores que se divertiam nas reuniões da corte², local ideal para o afloramento do “amor cortês”.

Segundo Georges Duby, o modelo do amor cortês é “simples”. A mulher ocupa um papel de destaque, é o “centro da figura” (1990:331). Essa posição é perceptível logo nas regras da brincadeira que situa a *menina/mulher* da cantiga no centro da roda. Na canção cortês ela é atingida como uma presa por um homem que lhe arremessa um olhar desejante, semelhante a uma flechada (1990:331). Ele quer possuir a dama, prendê-la em seu laço de caçador para saciar os seus instintos carnis, por isto “faz-lhe o cerco”, representado pela metáfora da roda.

² Georges Duby esclarece que a “corte dos príncipes da França feudal” eram “reuniões festivas que qualquer senhor estava obrigado a organizar periodicamente para nelas manifestar a sua liberalidade, e a que os seus homens, todos os que lhe prestavam homenagem, deviam comparecer se não queriam ser suspeitos de trair o seu compromisso, enchendo-se então a casa desmesuradamente durante alguns dias, aglomerando à volta do senhor os seus amigos numa comensalidade temporária”. Ele conclui que “era em tais reuniões que repousava a manutenção da ordem e da paz entre a aristocracia –, a corte foi efetivamente o lugar onde o jogo de fino amor tomou forma” (Cf. DUBY, 1990:336-337).

Para ele conseguir o que deseja “o estratagemas que usa, o subterfúgio, é o de se inclinar, de se abaixar” (1990:331).

Na primeira etapa do jogo cortês a superioridade da “dama”³ se sobrepõe à postura de vassalo assumida pelo homem. Essa supervalorização é latente nos versos “Tanta mocinha bonita / Tanto rapaz bestalhão”. “Descobre-se neste ponto o poder feminino” (1990:332). A mulher pode aceitar ou esnobar as investidas do conquistador. No quinto verso, Terezinha escolhe o homem com quem quer se relacionar. Vejamos: “Terezinha levantou-se / Levantou-se lá do chão / E sorrindo disse ao noivo / Eu te dou meu coração”.

O fato da personagem Terezinha se encontrar caída no “chão” no último verso não significa, necessariamente, submissão da mulher na relação amorosa estabelecida com o homem. Pois algum poder lhe é concedido no jogo do amor cortês, mesmo que ele se estabeleça no campo do imaginário. Os versos “Terezinha levantou-se / Levantou-se lá do chão” mostram que a armadilha preparada por ela, a “queda”, obteve o resultado esperado. Como num jogo, ora se ganha, ora se perde. A mulher conseguiu conquistar o homem, passando da condição inicial de presa à caçadora, conservando, assim, uma posição de superioridade no jogo amoroso.

As artimanhas femininas nesse jogo são infundas. Terezinha é uma mulher pecadora e ardilosa porque usa a metáfora da queda como artifício para prender o homem. Georges Duby destaca que, quando uma mulher se torna alvo de observação na sociedade, por um feito qualquer, logo, a acusam de “enganadora” e “fraca”. “Surpreendem na sua conduta o menor indício de afronta, e logo a dizem culpada” (1990:332). Certamente, por acreditar que ela fosse uma pessoa passível dos piores pecados, o seu corpo tinha que ser freqüentemente vigiado, sob receio dela desonrar os homens da família. Na canção, o primeiro a vigiar Terezinha é o pai, o segundo é o irmão, e, finalmente, o marido. Isto porque no último verso está explícita sua condição de noiva: “E sorrindo disse ao noivo / Eu te dou meu coração”.

O jovem de corte, antes de ser contemplado com os favores da dama, tinha que passar por um processo seletivo. “Por uma mulher, por esta mulher, o homem é posto à prova, intimidado a mostrar o que vale” (1990:332). Portanto, era fundamental no trato com as mulheres que ele desenvolvesse algumas habilidades como “carícias verbais ou manuais”

³ Para Georges Duby, o termo dama, “derivado do latim *domina*, significa que esta mulher esta em posição dominante” (Cf. DUBY, 1990:331).

(1990:337). A habilidade masculina de tecer elogios à dama, jogando com as palavras para sair vencedor no jogo amoroso, é representada pela atribuição do adjetivo “bonita” à “morena”. Percebemos que o discurso proferido por Terezinha nos versos “Da morena mais bonita / Quero um beijo e um abraço” não é da mulher, e sim, do homem. Georges Duby esclarece que o discurso do amor cortês era algumas vezes apresentado como se fosse o de uma mulher, mas, “na maioria dos casos, ele tinha sido elaborado por um homem que, para agradar àqueles que o ouviam, se aplicou em exprimir sentimentos e atitudes que costumavam atribuir aos parceiros do outro sexo” (1990:336).

O quarto verso também expressa o *ritual de acasalamento* depois de efetivada a conquista. É chegado o momento do homem se deliciar com os “favores” da dama. Vejamos as etapas enumeradas por Georges Duby: “O ritual prescrevia que ela aceitasse ser primeiro abraçada” (1990:332). Essa primeira etapa é representada pelo verso “Da laranja quero um gomo”. Verifiquemos a simbologia representada pelo “gomo” da laranja, fruta mais doce e suave que o limão, para ilustrar as preliminares do ato sexual.

A intensidade das carícias é explicitada pelo verso “Do limão quero um pedaço”. O “pedaço” do limão, fruta picante e azeda, representa a segunda etapa do ritual, o momento em que ela oferece “os lábios ao beijo” (1990:332).

Finalmente, o ritual determinava, e isto já era esperado, que ela se entregasse “a ternuras cada vez mais insistentes cujo efeito era exacerbar o desejo do outro” (1990:332). A saciação dos instintos carnis, ou seja, a consumação do ato sexual, é representada pelo verso “Quero um beijo e um abraço”. Relembremos que esse discurso era masculino, logo, o desejo da mulher ficava relegado ao segundo plano, este não poderia ser verbalizado, isto é, não era conveniente que ele fosse declarado. É importante ressaltar que, para conseguir o marido, Terezinha mascarou seu desejo com a metáfora da “queda”.

De acordo com Georges Duby, “os exercícios do fino amor visavam, antes de mais nada, evidentemente, realçar os valores da virilidade” (1990:345). A postura de vassalo assumida pelo homem perante a mulher era apenas uma das regras de conquista do jogo cortês, visto que a condição de inferioridade masculina era apenas retórica. “O jogo do amor não pretendia subverter as relações hierárquicas entre os sexos” (1990:342). Na canção “Terezinha de Jesus” a mulher é a “isca”, a presa encurralada. O homem, por sua vez, assume o papel de caçador. É

ele quem cerca a mulher e domina a situação. Evidentemente, as regras do amor cortês concedem um certo poder a Terezinha que consegue se promover socialmente, mas por intermédio do homem, ou seja, casando-se com ele.

O mascaramento do desejo feminino ocasionado pelos entraves sociais da época feudal, herança trazida na canção “Terezinha de Jesus”, é dissipado na paródia “Teresinha”, do compositor Chico Buarque de Hollanda. Vejamos a canção:

TERESINHA

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 chama 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 chamava de mulher
 Foi chegando sorrateiro
 E antes que eu dissesse não
 Se instalou feito um posseiro
 Dentro do meu coração

“Teresinha” é uma canção libertadora da libido feminina. Diferentemente de “Terezinha de Jesus”, o discurso nessa canção não é o do homem, mas o da mulher. A paródia enumera as experiências amorosas da personagem Teresinha com vários parceiros: “O primeiro me chegou” (1º verso da 1ª estrofe), “O segundo me chegou” (1º verso da 2ª estrofe) e “O terceiro me chegou” (1º verso da 3ª estrofe). O objetivo da personagem ao selecionar *seus homens* não se pauta na escolha de um marido, mas de um homem para amar. Essa busca pelo amor não é mascarada por artimanhas, pois o seu jogo amoroso é livre e desprovido das convenções matrimoniais.

As regularidades de cada estrofe da paródia, ambas com doze versos e todos heptassílabos⁴, vêm demonstrar que os amantes de Teresinha têm as mesmas oportunidades de conquista. A cada novo relacionamento, ela procura analisar minuciosamente os parceiros: como eles chegam e de onde vêm, o que trazem, como a tratam, quais as conseqüências que cada relacionamento lhe traz e só depois faz as suas escolhas. Os versos sublinhados confirmam essa observação:

TERESINHA

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

⁴ O verso heptassílabo ou redondilha maior é o verso predominante nas quadrinhas e canções populares. Para compor a canção “Teresinha”, Chico Buarque parodiou um texto proveniente do ideário popular, reelaborando-o de acordo com suas inclinações críticas.

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

Selecionamos, ainda, acima, alguns verbos de ação dispostos em terceira pessoa que explicitam as performances e as estratégias utilizadas pelos amantes de Teresinha para conquistá-la. Notemos que a disposição dos mesmos também sugere regularidades. Logo, comprovam os gestos rituais dela observando aqueles. Verifiquemos:

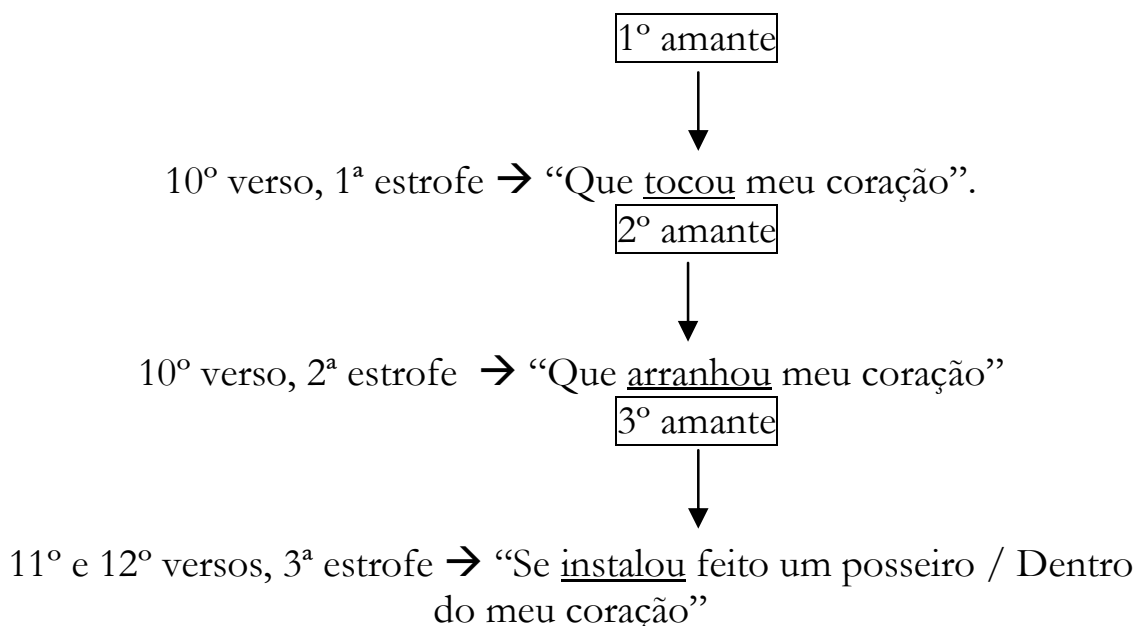
1^a estrofe – Chegou → trouxe → contou → mostrou → chamava → tocou.

2^a estrofe – Chegou → trouxe → indagou → cheirou → vasculhou → chamava → encontrou → arranhou.

3^a estrofe – Chegou → trouxe → perguntou → deitou → instalou.

Podemos observar, também, que cada estrofe sintetiza uma pequena narrativa, apresentando começo, meio e fim de cada experiência amorosa. É como se pudéssemos extrair um pequeno romance em prosa das três estrofes da canção.

O envolvimento afetivo de Teresinha com seus amantes vai aumentando paulatinamente no decorrer das estrofes:



Ao visualizarmos a disposição das rimas ao longo da canção, percebemos que estas condensam, ou seja, afunilam ainda mais essas *pequenas narrativas* e que delas podemos retirar a mensagem de cada estrofe. Observemos:

TERESINHA

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

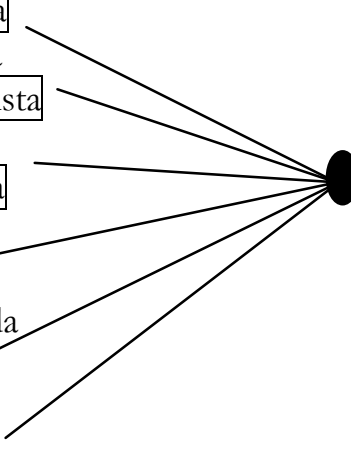
Me chamava de **rainha**

Me encontrou tão desarmada

Que tocou meu **coração**

Mas não me negava nada

E, assustada, eu disse **não**



O florista tinha ametista, mas não tinha o coração da rainha.

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

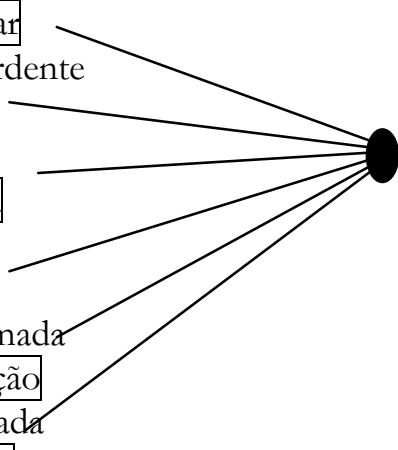
Me chama de **perdida**.

Me encontrou tão desarmada

Que arranhou meu **coração**

Mas não me entregava nada

E, assustada, eu disse **não**



O segundo tinha comida e bebida num bar, mas não tinha o coração da perdida.

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**

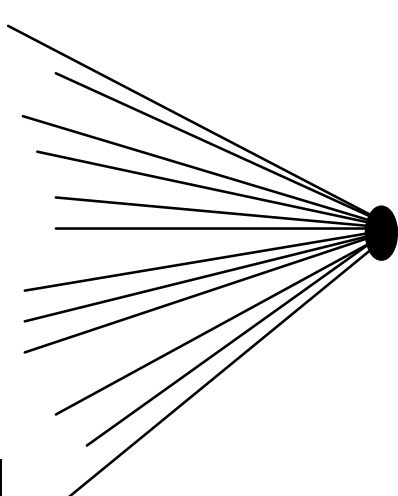
E me chamava de **mulher**

Foi chegando **sorrateiro**

E antes que eu dissesse **não**

Se instalou feito um **posseiro**

Dentro do meu **coração**



O posseiro não quer o coração da mulher, mas chegou sorrateiro, nada perguntou e a chamou para cama.

Logo nos primeiros versos da canção, há um visível desencanto com o amor. Um “eu” lírico feminino sofre por causa de suas decepções amorosas. Nos versos “Que arranhou meu coração / E, assustada, eu disse não” Teresinha tem consciência das conseqüências desses relacionamentos em sua vida. Ela vive uma constante busca pelo amor e reage a tudo o que a faz sofrer; tem o gesto transformador ao dizer “não”. Ao contrário da mulher em “Terezinha de Jesus”, que tem o seu desejo mascarado socialmente pela farsa da queda, a mulher em “Teresinha” expõe esse desejo, não aceita o conformismo, recusa-se a viver de aparências e põe fim aos seus relacionamentos amorosos. Na ânsia de encontrar o amor de um homem, ela não se importa com o que a sociedade possa pensar sobre suas atitudes, preocupando-se, apenas, com os seus sentimentos. Terezinha de Jesus, por sua vez, vive sob as pressões da família e as convenções sociais para não ser excluída.

A essência da paródia “Teresinha” é a oposição ao modelo de *mulher-objeto* da canção cortês, manipulada pela família, pela sociedade e pelo noivo. Esse modelo tradicional aparece na segunda estrofe do canto cortês:

O primeiro foi seu pai
 O segundo seu irmão
 O terceiro foi aquele → noivo – futuro marido
 Que a Tereza deu a mão

O verso final (“Que a Tereza deu a mão”) dessa estrofe juntamente com o último verso (“Eu te dou meu coração”) da canção são uma metáfora da submissão de Tereza ao marido. Enquanto o primeiro prima pela entrega parcial da “mão” (metonímia do corpo) ao noivo, este último completa a idéia de doação total ao homem com a entrega do “coração” (representação dos sentimentos).

Segundo Affonso Romano de Sant’Anna, “a paródia é um desvio total. Ela deforma o texto original subvertendo sua estrutura ou sentido” (1985:41-42). A subversão em “Teresinha” é percebida logo no início com a inversão do discurso masculino em feminino. Em seguida, é possível identificar em todo o texto que é o homem quem, desta vez, usa de artifícios para conquistar a mulher. Na primeira estrofe temos, à primeira vista, a idéia do amor romântico. Vejamos:

O primeiro me chegou
 Como quem vem do florista
 Trouxe um bicho de pelúcia
 Trouxe um broche de ametista

Entretanto, um olhar mais atento sobre essa estrofe denuncia que para conquistar o amor da mulher, o primeiro homem oferece-lhe vários objetos de valor. É como se ela fosse mais uma mercadoria que ele deveria adquirir. Assim, o primeiro amante compra o amor da mulher. O verso: “mas não me negava nada” demonstra que ela depende economicamente dele. Esse acúmulo de poder econômico sob o domínio do homem é enfatizado por Chico Buarque com a utilização de uma série de pronomes possessivos: “suas viagens / suas vantagens / seu relógio”.

O verso: “me chamava de rainha” é totalmente irônico. Sabe-se que, na ironia, afirma-se algo para significar o seu oposto. Assim, percebe-se que o elogio atribuído à mulher enaltece, na realidade, o homem. O primeiro amante considera-se o próprio rei. Ele é superior à rainha, pois tem poder, dinheiro e amantes. Chico Buarque ironiza as juras de fidelidade conjugal e a submissão da mulher no casamento.

O verso que conclui a primeira e a segunda estrofe: “E, assustada, eu disse não” indica a ruptura dessa superioridade masculina sobre o feminino. Terezinha se assusta com essa situação de conformidade e, insatisfeita, resolve separar-se do homem, sem se preocupar com a repercussão deste fato em sua vida social. Há uma relação de poder por parte do homem e de defesa por parte da mulher.

Na segunda estrofe ocorre o que Rinaldo Fernandes denominou de “tensão manifesta entre o mundo doméstico x o mundo de fora” (FERNANDES,1995:85), presente em muitas canções de Chico que tematizam a mulher. As expressões “minha comida” e “minha gaveta”, mostram que a mulher se encontra confinada no “mundo doméstico”, o lar. O homem atua no “mundo de fora” — ele “chega do bar”:

O segundo me chegou
 Como quem chega do bar
 Trouxe um litro de aguardente
 Tão amarga de tragar

O segundo homem desvaloriza completamente a mulher. A utilização do termo pejorativo, “perdida”, reforça essa idéia da

desvalorização feminina; e, mais ainda, representa a degenerescência do respeito mútuo no relacionamento conjugal. O homem vai ao encontro amoroso como se estivesse embriagado para o ato sexual. O verso: “Tão amarga de tragar” é uma metonímia da vida infernal do casal.

Indagou o meu passado
E cheirou minha comida
Vasculhou minha gaveta
Me chamava de perdida

Nos versos abaixo, o homem desconfia que a mulher tem outros amantes. Ele investiga o seu passado, revira suas gavetas à procura de indícios que comprovem sua traição; e, ainda, pensa que ela talvez possa querer matá-lo, uma vez que cheira a comida, como se esta estivesse envenenada. Decepcionada, com mais um desencontro amoroso, Teresinha tem novamente uma ação transformadora. Diz “não” ao homem e ao conformismo.

A última estrofe de “Teresinha” é um exemplo do “canto do amor erótico” que satisfaz a libido da mulher. Nela há um reconhecimento mútuo da situação do casal. Eles trocam de desejo/carinho sem pedir nada em troca. A relação sexual é descompromissada e inibitória do casamento. O poeta repete várias vezes o vocábulo “nada” para enfatizar essa relação:

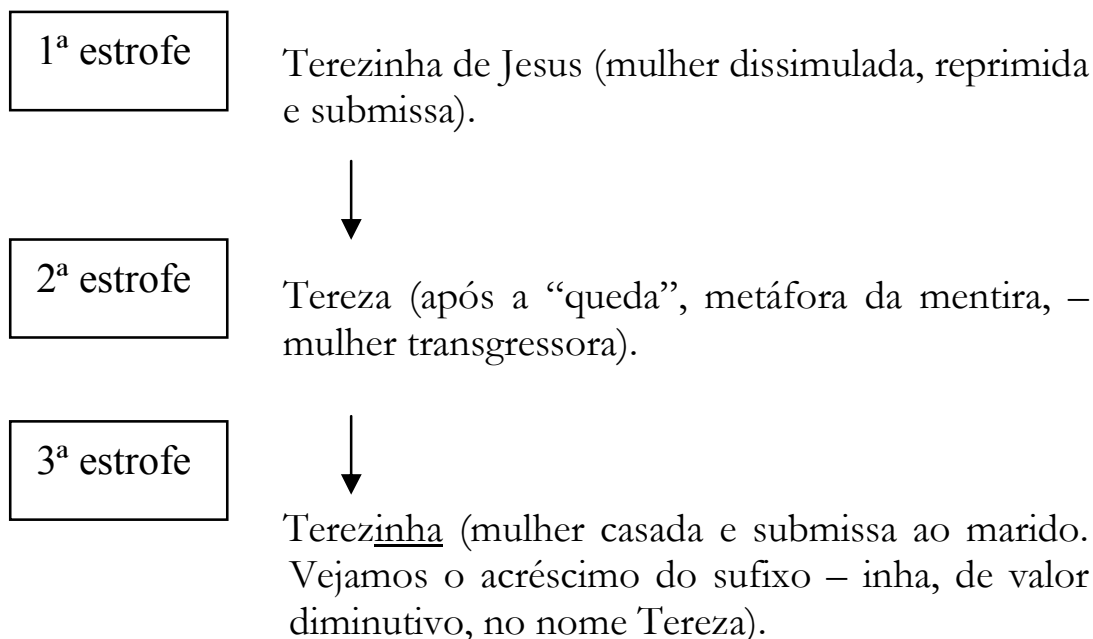
O terceiro me chegou
Como quem chega do nada
Ele não me trouxe nada
Também nada perguntou

No final da estrofe, observamos que o poeta substituiu a palavra “noivo”, da cantiga popular, por “posseiro”. Logo, o terceiro homem é aquele que está preste a tomar posse do corpo da amante que não reage às suas investidas. O verso: “Se instalou feito um posseiro”, tem duplo sentido. Instalou-se onde? Apossou-se do coração ou do sexo da amada? De fato, a seqüência dos verbos: “chegou”, “querer”, “deitou”, “chegando”, “instalou-se”, diz mesmo sobre o momento em que o homem está possuindo a mulher, e o substantivo “posseiro” é a confirmação do ato.

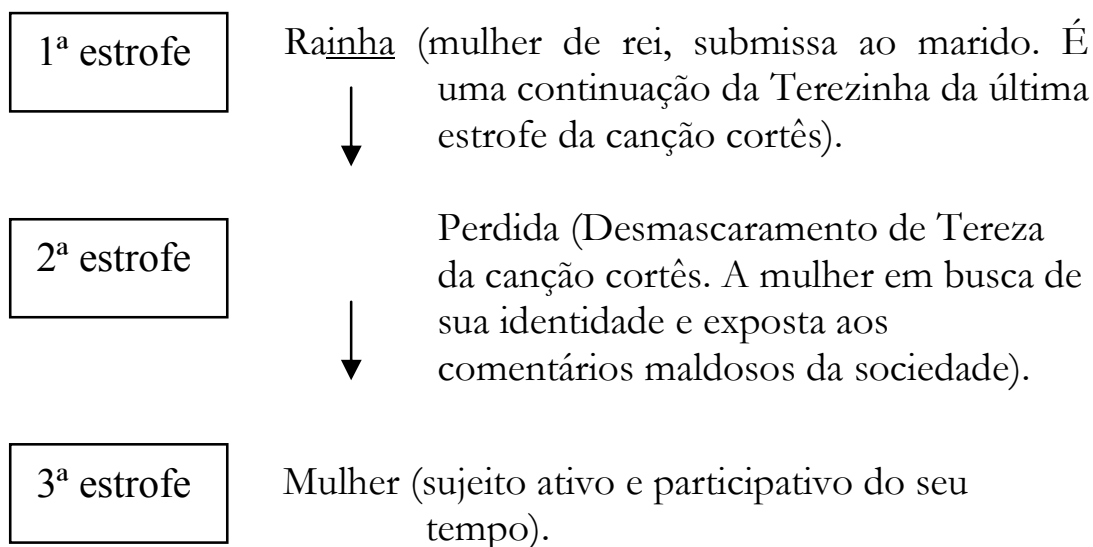
As rimas “chAMA” e “cAMA” sugerem a respiração ofegante da mulher no momento de maior prazer no ato sexual. Elas também demonstram a plena satisfação dela ao encontrar o amor depois de dois desenlaces amorosos. É como se ela sussurrasse extasiada que agora ama.

Como podemos perceber, o desejo da mulher, mascarado socialmente em “Terezinha de Jesus” pela farsa da queda, se revela em “Teresinha” como uma espécie de ação libertadora da sexualidade feminina. Sabemos que a paródia tem o caráter contestador, “assumindo uma atitude contra-ideológica, na faixa do contra-estilo”, logo, ela “foge ao jogo de espelhos denunciando o próprio jogo e colocando as coisas fora de seu lugar ‘certo’” (SANT’ANNA, 1985:29). O discurso “in-desejável” do texto parodístico visa buscar o novo e construir “a evolução de um discurso” (1985:25). Observemos como se dá a inversão da imagem da mulher refletida na paródia:

CANÇÃO CORTÊS → DECLÍNIO DA PERSONALIDADE FEMININA



PARÓDIA → ASCENSÃO DA PERSONALIDADE FEMININA



“Terezinha de Jesus” alcança o ápice de sua metamorfose quando se converte em paródia. Esta última expõe o caráter crítico-social da primeira. Sendo uma paródia, ela representa a quebra da norma, a liberação do desejo da mulher, o surgimento de um novo paradigma em detrimento do antigo, imposto pela sociedade. A “linguagem da negatividade” desta, opõe-se à situação histórica de passividade feminina. A mulher assume o seu papel de agente de transformação e participa ativamente de escolhas que lhe são socialmente favoráveis.

REFERÊNCIAS

- DUBY, Georges. (1990). “O modelo cortês”. In: _____. DUBY, Georges e PERROT, Michelle. (Org.). *História das mulheres no ocidente*. São Paulo: EBRADIL.
- FERNANDES, Rinaldo Nunes. (1995). *A Mulher nas Canções de Chico Buarque*. João Pessoa: UFPB – CCHLA – (Dissertação de mestrado em Literatura Brasileira – Programa de Pós-Graduação em Letras).
- HOLLANDA, Chico Buarque de. (1978). “Teresinha”. In: _____. *Ópera do Malandro*. São Paulo: Círculo do Livro.
- SANT’ANNA, Affonso Romano de. (1985). *Paródia, Paráfrase e Cia*. São Paulo: Ática.

