

ELZA SOARES E A INSUBMISSÃO DAS MARIAS DAS VILAS MATILDE:

“CÊ VAI SE ARREPENDER DE LEVANTAR A MÃO PRA MIM”

Lidiane Cossetin Alves¹
Adriana Aparecida de Figueiredo Fiuza²

Resumo:

A canção “Maria da Vila Matilde”, interpretada por Elza Soares no álbum “A mulher do fim do mundo” de 2015, é analisada neste trabalho a partir de perspectivas teóricas feministas. Visando a exploração da linguagem poética da letra desta canção, discorre-se acerca da insurgência feminina contextualizada na sociedade patriarcal no Brasil, que se expressa culturalmente através da canção brasileira. Portanto, tal análise ancora-se em autoras: hooks (2019a, 2019b), Berth (2019), Lugones (2019), Lorde (2019), entre outros. Conclui-se que o contato com tais produções poéticas musicalizadas, ao provocar uma reflexão acerca da condição social, possibilitaria emancipação e descolonização da mulher subalterna.

Palavras-Chave: Elza Soares; Violência contra mulher; Insurgência feminina/feminista; Descolonização; Poema e canção.

Abstract:

The song “Maria da Vila Matilde”, performed by Elza Soares on the album of 2015 “A mulher do fim do mundo”, is analyzed in this paper from feminist theoretical perspectives. Aiming at an exploration of poetic language from the lyrics of this song, discusses the female insurgency contextualized in Brazil’s patriarchal society, which expresses itself culturally by the Brazilian song. Therefore, the analysis is based on authors: hooks (2019a, 2019b), Berth (2019), Lugones (2019), Lorde (2019), among others. Concludes that the contact with these poetic productions musicalized, by provoking a reflection about the social condition, would enable a emancipation of the subordinate woman.

Keywords: Elza Soares; Violence against women; Feminist/feminist insurgency; Decolonization; Poem and song.

¹ Mestranda em Letras pelo programa de Pós-graduação em Letras da Universidade Estadual do Oeste do Paraná (UNIOESTE). Atualmente desenvolve a pesquisa intitulada “Canções de mulheres na América Latina: um Feminismo unido pela emancipação de todas”. Beneficiária de auxílio financeiro da CAPES – Brasil.

² Possui Graduação em Letras Português/Espanhol, Mestrado e Doutorado em Letras pela UNESP/ Campus de Assis. Durante o Doutorado, realizou estágio de doutorado sênior junto ao Departamento de Filologia Espanhola da Universidad Autónoma de Madrid, entre 2007 e 2008, com bolsa sênior da CAPES. Desenvolveu projeto de Pós-Doutorado na Universidad Complutense de Madrid com bolsa do CNPq, entre 2015 e 2017. É professora da área de Espanhol do curso de Licenciatura em Letras e de Teoria Literária do Curso de Letras/ Libras - Licenciatura, modalidade EaD. É professora do Programa em Pós-Graduação em Letras - Linguagem e Sociedade - da UNIOESTE - Universidade Estadual do Oeste do Paraná em nível de Mestrado e Doutorado.

Escrever é dar movimento à
dança-canto que meu corpo não
executa.
A poesia é a senha que invento
para poder acessar o mundo.
(Conceição Evaristo, *Cadernos
Negros* 25)

Introdução

O ano de 2015 marca o lançamento do emblemático álbum *A mulher do fim do mundo* de Elza Soares, o trigésimo segundo de sua carreira musical. Nessa produção artística, a cantora e compositora insere a canção³ *Maria da Vila Matilde*, do compositor Douglas Germano⁴, que aborda de maneira trágica e poética a trajetória de uma mulher que se insurge contra seu agressor.

A mulher do fim do mundo pode ser considerado um marco no currículo da cantora, uma vez que representa sua volta ao cenário da música, após oito anos da gravação de seu disco *Beba-me - Ao vivo* (2007), ao mesmo tempo em que apresenta um gesto performativo⁵ para chamar a atenção de espectadores e ouvintes para questões atuais que estão postas na sociedade e que dizem respeito à realidade de Soares, como a negritude, a violência doméstica, a vida nas periferias, entre outros temas, que se difundem por

³ O conceito de canção que se emprega em todo o texto refere-se à música com letra. Carlos Ceia, do ponto de vista da literatura, ao discorrer sobre o termo canção na atualidade entende como letra (poema) indissociável da música. Carlos Ceia: s.v. “Canção”, *E-Dicionário de Termos Literários* (EDTL), coord. de Carlos Ceia. Disponível em: <<http://edtl.fcsh.unl.pt/encyclopedia/cancao/>>. Acesso em: 15 out. 2019.

⁴ Em entrevista à *Revista Ópera*, o compositor relata a história da música, feita para a mãe, que era vítima de violência doméstica, quando Germano era ainda criança. O autor também narra que a canção se revelou universal na voz de Elza Soares, uma vez que “com 85 anos na época da gravação, deu à música uma interpretação carregada de simbolismo: ela própria vítima de violência doméstica no passado, imortalizou o verso (“você vai se arrepender se levantar a mão pra mim”) que seria apropriado por milhares de mulheres brasileiras” (<https://revistaopera.com.br/2020/01/18/os-brasis-de-douglas-germano/>).

⁵ O termo gesto performativo aqui se relaciona com a ideia de Aline Porto Quites sobre performance artística. Para a autora, baseada em R. Goldberg (1996), a “performance ou performance art não tem uma definição exata. Seria uma manifestação artística interdisciplinar, que se utiliza de qualquer forma de comunicação: literatura, teatro, música, dança, arquitetura, pintura, vídeo, fotos, narração etc.” (QUITES, 2006, p. 13).

meio de composições de cunho feminista, com ritmos musicais híbridos que passam pelo samba, pela música eletrônica e pelo rap.

Aclamado pela crítica musical⁶, *A mulher do fim do mundo* é a prova de um sucesso que nem sempre esteve presente na vida de Elza Soares. A cantora, obrigada a procurar uma maneira de sustentar-se quando viúva, com quatro filhos, aos 21 anos de idade, insurgiu-se e se fez ouvir, desde a década de 1960, em um Brasil patriarcal, racista e ditatorial. Dessa forma, Soares, por meio de suas canções, denuncia que a mulher brasileira é alvo de inúmeras violências e vítima de subjugamentos sociais.

Ainda no ano de 2015, no dia 9 de março, foi sancionada a Lei nº 13.104, denominada Lei do Femicídio, no Brasil (BRASIL, 2015). Neste contexto, foi publicado o *Anuário Brasileiro de Segurança Pública – ABSP* (FBSP, 2016), pesquisa que aponta os índices de violência contra mulher no território nacional brasileiro, denunciando que, de 2015 a 2016, houve um aumento de 129% de denúncias ao *Disque 180* – órgão de atendimento público que recebe denúncias de violência contra a mulher.

Este dado revela que a informação sobre a abrangência das leis punitivas em casos de violência está maior em relação aos anos anteriores à pesquisa. Em outras palavras, quando se difundem informações sobre os sistemas governamentais de proteção à mulher, aumentam-se os casos de denúncia; isso não significa dizer que a informação chega a todas as mulheres brasileiras, nem ao menos que este índice revela maior eficácia no sistema governamental protetivo às mulheres, mas, sim, que o acesso aos meios de denúncia cresceu entre a população feminina. De toda maneira, segundo o ABSP (FBSP, 2016), apenas 10% dos casos de violência à mulher são efetivamente denunciados. Ademais, tal reflexão acerca da eficácia dos serviços prestados à mulher, embasa-se na informação de que

Nas comunidades urbanas com largos grupos socialmente excluídos, as mulheres sobrevivem confrontadas com um cenário de violência criminal e policial constante que tem forte impacto no seu cotidiano. As mulheres estão menos envolvidas no

⁶ O álbum ganhou vários prêmios importantes como o Grammy Latino e o Prêmio da Música Brasileira em 2016 e o prêmio da Associação Paulista de Críticos de Arte em 2015.

crime, no entanto lidam com níveis altíssimos de violência criminal e ausência de proteção do Estado (FBSP, 2016, p. 132).

Neste contexto, torna-se importante apresentar também os dados referentes ao ABSP publicado em 2019, referente ao ano de 2018, que demonstram como mais de 70% dos casos de feminicídio acontece com mulheres de baixa escolaridade – sua maioria com apenas o Ensino Fundamental completo – dos quais, 88,8% dos autores do crime eram companheiros ou ex-companheiros das vítimas. Estes mesmos dados apontam ainda que 263.067 casos de violência doméstica foram denunciados em 2018, resultando em um registro a cada dois minutos. Também destaca cerca de 180 estupros por dia, 66.041 registros de violência sexual em 2018 e, um índice de 4 meninas de até 13 anos de idade sendo estupradas por dia.

É a partir destas informações, da sensação de medo e impunidade, que se constrói a proposta deste artigo, o estudo da produção poética sobre a mulher, na voz de Elza Soares, com o objetivo de originar uma reflexão sobre a condição das mulheres brasileiras. A proposta deste estudo relaciona-se com a discussão levantada pela letra da canção, suas relações com a vida da intérprete e seu impacto social em relação a outras mulheres que entram em contato com essa produção poética. Elza insiste em estabelecer um movimento em que as mulheres se emancipem de seus alcoses, ao gritar às multidões em seu último show no Rock in Rio, em setembro de 2019: “Mulheres, a história agora é outra: gemer, só de prazer! Chega de sofrer calada! Denunciem, por favor! É 180 neles. Machistas não passarão! E não, é não!” (SOARES, 2019). Neste sentido, torna-se importante destacar que sua performance artística se transforma em performance feminista e política, porque tem a intenção de mover as estruturas de opressão das mulheres, sobretudo da mulher subalterna.

Alejandro L. Madrid em “¿Por qué música y estudios de performance? ¿Por qué ahora?: una introducción al dossier” (2009) traz uma reflexão importante sobre o conceito de composição performativa, para o autor, trata-se de um

[...] concepto teórico que sugiere que el acto de composición puede ofrecer al compositor liminal la posibilidad (intencional o no) de resolver los

discursos contradictorios a los que se enfrenta como individuo que vive en fronteras culturales o zonas de contacto, a la vez que construye su identidad personal en relación con esos discursos como parte del proceso compositivo (MADRID, 2009, s/p).

É certo que essa ideia pode ser percebida em relação ao autor da canção Douglas Germano, músico que viveu na Vila Matilde, bairro periférico da cidade de São Paulo, mas também pode ser sobreposta à cantora Elza Soares, ao dividir esse mesmo espaço urbano subalterno com Germano, e que em sua atuação como cantora, mulher negra e da periferia também assume para si esse papel de desconstruir os discursos contraditórios que cercam essas mulheres que são representadas na letra da canção.

Desta maneira insurrecta, apresenta-se o disco *A mulher do fim do mundo*, onde a terceira música que Elza Soares interpreta denomina-se *Maria da Vila Matilde*, discutindo a insurgência de uma mulher que afirma: “cê vai se arrepender de levantar a mão pra mim”, sendo o trecho incitador deste artigo por relacionar os questionamentos da eu-poético⁷, com os temas de emancipação das mulheres e os movimentos de descolonização do corpo feminino.

Dos Métodos: A Aproximação Da Análise Poética Formal Com A Produção Poética Subalterna

As incitações deste trabalho relacionam-se com a possibilidade feminina de emancipação por meio da cultura, especificamente, da lírica proporcionada pela canção. Assim sendo, propõe-se a aproximação da lírica canônica, aquela considerada formal, metrificada, acadêmica, à lírica subalterna, caracterizada pela poesia cantada, popular, escrita para ser musicada. A necessidade de aproximação de ambas líricas se dá pela supremacia canônica da primeira em detrimento da segunda; isso significa pensar que, quando uma poesia da subalternidade está sendo veiculada a outros sujeitos subalternos⁸, no sentido emancipador de

⁷ O termo é utilizado no feminino para marcar a voz e a performance da cantora Elza Soares.

⁸ Na definição de Gayatri Spivak (2010, p. 12), o sujeito subalterno está ligado “às camadas mais baixas da sociedade constituídas pelos modos específicos de exclusão dos mercados, da representação política e legal, e da possibilidade de se tornarem membros plenos no estrato social dominante”.

sujeitos em sua ação, há a necessidade de alocá-la e discuti-la em âmbitos universitários.

Inicialmente, retoma-se o ideário de que a poesia nasce para ser musicada e difundida, desde a Antiguidade Clássica, com os gregos e os romanos, quando “música e poesia eram indissociáveis” (FIUZA, 2001, p. 49), passando pelos trovadores medievais na Europa e chegando aos renomados compositores e intérpretes masculinos da Música Popular Brasileira (MPB) – como Vinícius de Moraes, Belchior ou Chico Buarque de Holanda. Nestes termos, a forma e o conteúdo poético se mesclam, oportunizando aos estudiosos e críticos literários se valerem de suas produções artísticas nas academias, uma vez que a canção pode ser compreendida como poesia e vice-versa em suas intersecções⁹. Contudo, dificilmente encontra-se a poesia musicada de Rita Lee, Elza Soares ou Maria Bethânia sendo estudadas e avaliadas com a mesma valoração dos poetas masculinos.

Neste sentido, destaca-se a seletividade relativa à permissão de aproximações dentre poesia e a canção (isto, em estudos formais do conteúdo poético): quando realizada por homens, destacadamente brancos, boêmios e de classe média/alta, há permissividade de aproximações com os cânones poesia-canção. Já, tratando-se de produções interpretadas ou compostas/escritas por mulheres, não existe a mesma aproximação tal qual ocorre com os homens. A partir de tal inquietação acerca das produções lírico-musicais, afirma-se, seja qual for a sua origem, que a

[...] poesia não é discurso verificável, quer histórico, quer científico; [...] poesia não é dogma nem ensinamento moral; nem, na outra ponta, é “sentimento na sua imediatidade”. Nem pura idéia [*sic*], nem pura emoção, mas expressão de um conhecimento intuitivo cujo sentido é dado pelo *pathos* que o provocou e o sustém. Nada mais, mas nada menos (BOSI, 2010, p. 09).

Desta forma, buscam-se as acepções de Bosi (2010) para respaldar a leitura e a compreensão da

⁹ Embora seja possível considerar as particularidades tanto da letra – poema escrito, quanto da música na canção. Sobre essa discussão mais detalhada consultar FIUZA, Alexandre Felipe. **Entre cantos e chibatás: a pobreza em rima rica nas canções de João Bosco e Aldir Blanc**. Dissertação de Mestrado. Campinas: Unicamp, 2001, especialmente, o capítulo intitulado “Tira a poeira das reminiscências”.

poesia, uma vez que tal forma artístico-literária não nasce para ser qualificada hermeticamente e distanciada de seu contexto, já que “atualiza e leva à máxima potência as virtualidades todas do signo e sobretudo a sua faculdade de dar nome a aspectos singulares da experiência” (BOSI, 2010, p. 27).

Ademais, destaca-se que a poesia, seja canônica ou subalterna, não será determinada socialmente, mas determinante na sociedade, sendo um contraponto, num exercício de fazer compreender que “a riqueza imanente do símbolo poético em uma perspectiva realista pela qual a poesia faz parte do movimento histórico, é um dos seus modos de manifestar-se, e não um seu epifenômeno” (BOSI, 2010, p. 37).

Portanto, é por meio da possibilidade de modificação de realidades e contextos que se estabelecem os vínculos entre a lírica canônica (acadêmica, metrificada, formal, seletiva), e a lírica subalterna (cantada, livre, emancipadora, coletiva). No caso deste artigo, a metodologia que une ambas formas poéticas se estabelece no que tange a emancipação. Ao compreender Elza Soares como subalterna no contexto brasileiro – mulher, negra, pobre e artista – percebe-se, durante a sua trajetória como cantora, que utiliza deste seu papel influente para fazer emergir a autossuficiência, a liberdade e a independência da coletividade de mulheres, quando as alcança com sua poética subalterna, por meio de suas canções. Sobre esta questão, Berth (2019) é enfática ao avaliar que o empoderamento individual feminino é extremamente necessário,

[...] porém é preciso que também haja um processo conjunto no âmbito coletivo. Quando falamos em empoderamento, estamos falando de um trabalho essencialmente político [...]. De mesmo modo, quando questionamos o modelo de poder que envolve esses processos, entendemos que não é possível empoderar alguém. Empoderamos a nós mesmos e amparamos outros indivíduos em seus processos, conscientes de que a conclusão só se dará pela simbiose do processo individual com o coletivo (BERTH, 2019, p. 153).

De tal modo, é razoável considerar que ao ser Elza Soares uma mulher empoderada e de destaque no espaço público, ela promoveria, ao proporcionar um questionamento sobre as mulheres e a sociedade, um incentivo à emancipação coletiva feminina brasileira,

sobretudo das mulheres negras e pobres, sempre ressaltadas em seus discursos e com as quais ela se identifica (SOARES, 2013).

Igualmente, recorre-se às ideias de Rago (1995) para assinalar a importância de trabalhos femininos e feministas, uma vez que registram

[...] uma forte preocupação em resgatar a presença de mulheres pobres e marginalizadas, trabalhadoras ou não, como agentes da transformação, em mostrar como foram capazes de questionar, na prática, as inúmeras mitologias misóginas elaboradas pelos homens de ciência para justificar sua inferioridade intelectual, mental e física em relação aos homens e sua exclusão da esfera dos negócios e da política. Além disso, estes estudos estiveram voltados para fazer emergir um universo feminino próprio, diferente, mas não inferior, do mundo masculino e regido por outra lógica e racionalidade. Todas [...] revelam uma aguda percepção do feminino e trazem enorme contribuição para a desconstrução das imagens tradicionais das mulheres como passivas e incapazes de vida racional e de decisões de peso (RAGO, 1995, p. 83).

O que parece objetivar as letras das canções de Soares, principalmente, as que tratam de mostrar o despertar da mulher colonizada, mulher a qual sua sobrevivência depende de sua própria emancipação e, por sua vez da descolonização de seus agressores.

As Marias De Todas As Vilas Matildes

Elza Soares traz as brasileiras insurgentes aos seus contextos violentos representadas como Maria, de Vila Matilde, simbolizando as várias mulheres colonizadas que sofre(ra)m violências que, todavia, desvinculam-se de seus emudecimentos sociais através de denúncias destes crimes. Em entrevista (SOARES, 2015), a cantora também afirma sobre o título da canção fazer referências a variações de marginalização, situando esta Maria em uma periferia de São Paulo, chamada Vila Matilde. Ao que se refere ao título da canção, é apresentada a figura central – Maria – duplamente marginalizada: a mulher e a mulher da periferia.

Segundo Lorde (2019), não existem dúvidas quanto à subalternidade da mulher, negra e pobre, sendo que

Grande parte da história da Europa ocidental nos condiciona a ver as diferenças humanas segundo uma oposição simplista: dominante/dominado, bom/mau, no alto/embaixo, superior/inferior. Em uma sociedade onde o bom é definido em termos de lucro e não em termos de necessidade humana, há sempre um grupo de pessoas que, por meio de uma opressão sistematizada, é obrigado a se sentir supérfluo, a ocupar o lugar de inferior desumanizado. Dentro dessa sociedade, esse grupo é composto por negros e pessoas do Terceiro Mundo, trabalhadores, idosos e mulheres (LORDE, 2019, p. 239).

Com efeito, considerar tais marginalizações como papéis construídos cultural e sócio-historicamente é imprescindível, em virtude de como postula Lorde (2019), asseverando que “É tarefa da vida inteira para cada um de nós retirar essas distorções de nossa vida ao mesmo tempo que reconhecemos, reivindicamos e definimos essas diferenças com base nas quais elas são impostas” (LORDE, 2019, p. 240). Ademais, compreender-se mulher neste contexto periférico elucidada o amplo subjugamento da figura da mulher negra na periferia: ora é menosprezada pelos homens em seu convívio íntimo e social – pai, irmão, marido, filho, chefe ou colega de trabalho –, ora é submetida por todo o sistema relativamente a sua classe social – exemplificada como a periferia de Vila Matilde – e, ainda, submetida a noções racistas.

Sobre essa relação entre feminismo e poder, destaca-se a crítica de hooks (2019b) quando salienta que a subordinação feminina não acontece fora de um engendramento social e cultural, correspondendo aos anseios de idealizações criadas em sociedade. Para a autora, “Feministas são formadas, não nascem feministas” (hooks, 2019a, p. 25), situação que retoma a formação feminista como a busca pela emancipação individual e coletiva. Entretanto, antes de insurgir coletivamente, a mulher necessita descolonizar-se, desvencilhar-se das amarras construídas ao seu entorno, desde noções políticas, econômicas, culturais, até físicas: “Antes que as mulheres pudessem mudar o patriarcado, era necessário mudar a nós mesmas; precisávamos criar consciência” (hooks, 2019a, p. 25) e, tratando-se de mudar individualmente, é importantíssimo que compreendam-se quais são os limites impostos pela noção patriarcal da vida e das relações sociais:

A conscientização feminista revolucionária enfatizou a importância de aprender sobre o patriarcado como sistema de dominação, como ele se institucionalizou e como é disseminado e mantido. Compreender a maneira como a dominação masculina e o sexismo eram expressos no dia a dia conscientizou mulheres sobre como éramos vitimizadas, exploradas e, em piores cenários, oprimidas. [...] Através da conscientização, mulheres adquiriram força para desafiar o poder patriarcal no trabalho e em casa (hooks, 2019a, p. 25-26).

Assim, se a mulher está submetida ao sistema social, esse sistema também corresponde a outros tipos de dominação para além do sexismo, reconhecidos por Lugones (2019) como a relação entre o capital e o colonial, uma vez que as sociedades capitalistas colonizadas dispõem maneiras de submissões diferentes das sociedades capitalistas colonizadoras.

Outrossim, trata-se de observar que a mulher da periferia será amplo objeto de colonização pelo patriarcado em um *acordo realizado por homens* com ideais capitalistas; acordo tal, difundido e executado pelos mesmos homens, como uma *ação social* embasada no direito à propriedade privada. Portanto, aquele sujeito que não dispõe de bens materiais, será submetido ao/pelo sujeito que possui: a mulher periférica será submetida pela/para figura masculina e àquele que a domina economicamente.

Sobre a crítica liberal patriarcal, Paterman (1993) discorre acerca dos *contratos sociais*: há a dominação masculina sobre a mulher, entendida como *direito exclusivo dos homens*; associado à compreensão de que seja também como um contrato, mas sexual. Portanto, associando-se aos pressupostos de amplas colonizações do corpo feminino: a colonização social e a colonização de gênero. Ainda, Lugones (2019) discute que a questão racial na América Latina é ainda mais gritante ao tratar-se de compreensões centradas na moral euro-cristã colonizadora, já que o sujeito não branco é considerado incivilizado desde os primórdios das organizações de dominação em território latino-americano. Neste ínterim,

Somente os homens e mulheres civilizados são humanos; povos indígenas das Américas e escravos africanos eram classificados como não humanos – animais, incontrolavelmente sexuais e selvagens. O homem europeu, burguês, colono, moderno foi

transformado em sujeito/agente, próprio para governar, para a vida pública, um ser civilizado, heterossexual, cristão, um ser da mente e da razão. A mulher europeia burguesa não era entendida como um complemento desse homem, e sim como alguém que reproduzia a humanidade e o capital por meio da sua pureza sexual, passividade e domesticidade – sempre a serviço do homem branco, europeu, burguês. A imposição dessas hierarquias dicotômicas foi costurada à historicidade das relações, inclusive a das relações íntimas (LUGONES, 2019, p. 358).

Sendo assim, destaca-se a historicidade da obrigação social da mulher submeter-se ao homem, desde os contextos de criação da primeira propriedade privada.

Se, tal contrato social dá liberdade à figura do macho sobre o poder, a dominação e a manipulação de bens de consumo – observa-se que, neste caso, contextualiza uma sociedade capitalista –, por sua vez, o contrato sexual estabelecido nesta sociedade ofertará ao homem a mulher como um de seus bens de consumo, principalmente, em se tratando de uma relação entre marido e esposa: poderá dominá-la, manipulá-la, usufruí-la, escravizá-la, descartá-la ou substituí-la, assim como aponta Paterman (1993) ao discutir que

Os capitalistas podem explorar os trabalhadores e os maridos podem explorar as esposas porque trabalhadores e esposas constituem-se em subordinados através dos contratos de trabalho e casamento. [...]. O contrato sempre dá origem a direitos políticos sobre a forma de relações de dominação e subordinação (PATEMAN, 1993, p. 24-25).

Ainda, sobre os *contratos sócio-sexuais* estabelecidos no contexto pós-colonial (ou neocolonial) e capitalista atual, a autora sinaliza que “ninguém pode ser, ao mesmo tempo, propriedade humana e cidadã” (PATEMAN, 1993, p. 25), discutindo a desumanização deste tipo de relação degradante da mulher pelo homem.

À conclusão de Paterman (1993) e de Lugones (2019) pode-se inferir que, seja pela emancipação, seja pela insubordinação, a mulher deverá desvincular-se desta realidade, buscando a equidade social, política, econômica dentre os diversos gêneros. Em síntese, tal momento de insurgência é discutido desde o primeiro

verso da canção “*Maria da Vila Matilde*”: momento este em que uma Maria mais empoderada insurge:

Cadê meu celular?
Eu vou ligar pro 180

Cadê Meu Celular? Eu Vou Ligar Pro 180

O conteúdo temático da canção *Maria da Vila Matilde* diz respeito à violência contra a mulher, ao citar a violência doméstica. Ao passo em que se identificam as marcas de insubordinação feminina, com teor feminista desta canção, o excerto “Cadê meu celular? / Eu vou ligar pro 180” apresenta o primeiro ato insurgente desta Maria, mulher, denunciando a violência machista e patriarcal que sofre porque, como aponta hooks (2019a, p. 95), “A violência patriarcal em casa é baseada na crença de que é aceitável que um indivíduo mais poderoso controle outros por meio de várias formas de força coercitiva”. Assim, Maria dá seu primeiro passo contra a crença de que pode ser inferiorizada: não pode.

Então, ao que tange a tentativa de recuperação do poder feminino sobre seu próprio corpo, há a denúncia da violência contra a mulher no Brasil, efetivada pela aprovação da Lei Maria da Penha (BRASIL, 2006) – Lei nº 11.340, de agosto de 2006 –, sendo também realizadas campanhas de incentivo à denúncia de crimes contra a integridade física da mulher, a partir da criação *Disque 180*, serviço de atendimento telefônico de abrangência nacional.

Mesmo tratando-se uma década de aplicação da Lei Maria da Penha, os dados apresentados pelo *Anuário Brasileiro de Segurança Pública* (2016), demonstram infimamente que apenas 10% dos casos de violência contra a mulher são realmente denunciados, informação alarmante e urgente a ser discutida.

Elza Soares, mulher também periférica, aponta que a canção *Maria da Vila Matilde* faz referência à necessidade de informar, discutir e demonstrar uma maneira de insurgir-se, de acabar com a violência contra a mulher (SOARES, 2013). O fato de uma cantora brasileira, que tem uma grande influência em seu meio, necessitar informar às ouvintes maneiras disponíveis para a denúncia de situações humilhantes e degradantes revela que, ainda na contemporaneidade, há a necessidade de socializar os modos das mulheres

não se submeterem ao machismo, ao patriarcado, ao racismo, à violência, ao silenciamento, à colonização, à dor.

No que apresenta a denúncia de Maria, supõe-se tratar de uma mulher casada – ou com uma vivência cotidiana bastante próxima – visto que aborda um possível diálogo com a mãe do agressor, no trecho

E quando tua mãe ligar
eu capricho no esculacho

Assim, ao discutir a relação de intimidade dentre a Maria que denuncia a violência e seu agressor, Saffioti (2004) assevera que inúmeras

[...] mulheres são espancadas, humilhadas, estupradas e, muitas vezes, assassinadas por seus próprios companheiros e, com frequência, por ex-companheiros, ex-namorados, ex-amantes. Sobretudo quando a iniciativa do rompimento da relação é da mulher, esta perseguição, esta importunação, este molestamento podem chegar ao femicídio [*sic*]. Várias mulheres nestas condições solicitaram proteção policial. [...]. [Já o homem,] Na condição de macho dominador, não pode admitir [...] ocorrência [que venha a ferir sua honra social], podendo chegar a extremos de crueldade (SAFFIOTI, 2004, p. 61-62).

Segundo a autora, em consonância à Pateman (1993), tal relação de dominação do homem sobre a mulher, como contrato sexual, está enraizada na cultura ocidental – com ênfase ao Brasil –, onde se constroem e aceitam-se justificativas de *legitimidade do crime cometido pelo homem sobre a integridade da mulher* – seja física, ou moral, apontando que pode ocorrer a troca de papéis de vítima/criminoso, onde

A vítima é transformada rapidamente em ré, procedimento este que consegue, muitas vezes, absolver o verdadeiro réu. Durante longo período, usava-se, com êxito, o argumento da legítima defesa da honra, como se esta não fosse algo pessoal e, desta forma, pudesse ser manchada por outrem (SAFFIOTI, 2004, p. 46).

Neste sentido, quando Elza Soares canta os motivos pelos quais as Marias realizam a denúncia para o “180”, enfatiza a necessidade de *provar* que sofreu algum tipo de violência:

E quando o samango chegar
Eu mostro o roxo no meu braço

Este ato de mostrar ao policial que seu braço está roxo, como um exemplo visível da agressão, remete ao fator destacado por Saffioti (2004): há consensos relativos aos crimes cometidos por homens *contra* mulheres, sendo justificados ou legitimados, uma vez que a consciência coletiva – pertencente ao contrato *sócio-sexual* – assegura que o homem seja o proprietário da mulher, destacadamente as mulheres casadas.

Digo Que É Mimado, Mal-Acostumado

Na canção *Maria da Vila Matilde*, aparecem situações onde a eu-poético afirma que irá “esculachar” seu agressor, caso sua mãe telefone – atribuindo à letra explícita da canção, a noção implícita de que a figura materna defenderá o filho, caso a denúncia seja efetivada. Situação, esta, abordada por Beauvoir (1970), ao exemplificar que desde a mitologia cristã – que carrega significados na consciência coletiva contemporânea –, a mulher-mãe se apresenta como aquela que *abdica de si para servir* ao filho e ao marido, tendo a função de protegê-los, oferecendo ao filho o acalento por

[...] saber que esses braços [maternos] continuam prontos para acolhê-lo. Após a tensão [...], junto de sua mãe, [procura] o repouso da imanência: ela é o refúgio, o sono [...]. É vantajoso para a sociedade anexá-las [as mães] em virtude do domínio que exercem sobre os filhos. [...] a mãe é cercada de tantas manifestações de respeito [...]. Fazem-na a guardiã da moral; serva do homem, serva dos poderes [*sic*], conduz docemente seus filhos pelos caminhos traçados. Quanto mais uma coletividade é resolutamente otimista, mais docilmente aceita essa terna autoridade, mais a mãe é nela transfigurada (BEAUVOIR, 1970, p. 216).

É, assim, a figura materna quem carrega a função social de prover a ordem por meio da vida, de oportunizar a paz, o acalento, o cuidado, o amor utópico e a proteção, segundo Beauvoir (1970, p. 215); e, no caso da canção analisada, quando Maria infere que a mãe de seu agressor possa vir a defendê-lo, de imediato expõe a construção coletiva de que *a mulher-mãe defenderá sua prole a todo custo*, pois tal concepção social é reflexo da escravização feminina sob a maternidade.

A mulher-mãe inserida neste contexto e, sabendo que “é primeiramente como mãe que será querida e respeitada” (BEAUVOIR, 1970, p. 215), defenderá tal papel social, uma vez que seja tomada como verdade a “justificativa” do crime contra qualquer outra mulher, relativo à manutenção da honra do filho-homem.

Ao que se compreende na canção, a eu-poético, Maria, insurge ao enfatizar a denúncia *social* – à mãe, figura que ocupa papel de importância social quanto à segurança e proteção de sua prole – e *criminal*, ao “180”, inclusive:

E quando tua mãe ligar
Eu capricho no esculacho
Digo que é mimado
Que é cheio de dengo
Mal-acostumado
Tem nada no quengo
Deita, vira e dorme rapidinho

Ainda nestes excertos, a voz feminina traz outra discussão: o homem, acostumado a desfrutar de sua vida pública, está alheio ao doméstico e, não trata como necessidade inteirar-se disto, ou seja, ele torna-se “cheio de dengo”, “mal-acostumado”, “mimado”, que “deita, vira e dorme rapidinho”, conforme é apresentada a realidade de Maria, nesta canção.

Em relação a esta problemática, tal constructo social dá ao homem o poder de não preocupar-se com tarefas e instituições referentes à vida doméstica, por ser colonizador dos corpos e vidas destas Marias: elas, sim, estarão en(sobre)carregadas destes afazeres. Beauvoir (1970), deste modo, salienta como a dominação patriarcal está embasada na sociedade privada capitalista que, por meio do contrato social e sexual, segregará os espaços.

Portanto, se ao homem da vida pública cabem as relações com a liberdade e a livre expressão de suas vontades, à mulher caberá o cuidado e a manutenção do ambiente doméstico e dos filhos (PATERMAN, 1993, p. 15-29) mesmo que, atualmente, participe da vida pública, ao poder exercer seu trabalho fora do ambiente doméstico, mas ainda caberá à mulher-esposa-mãe a função de cuidado e manutenção do lar.

Neste íterim, Adichie (2017, p. 21) enfatiza que, em busca de emancipações e descolonizações de corpos e espaços da mulher: a autora afirma que homens e mulheres são igualmente responsáveis em

quaisquer situações da vida doméstica, porque o homem “não merece nenhum elogio ou gratidão especial” por realizar tarefas cotidianas e necessárias. Assim, desvencilhar-se da vida privada relegada à mulher e, da pública ofertada ao homem, é outro passo que as Marias podem encontrar para a superação da submissão de seus corpos e vidas.

Salienta-se, ainda, que a utilização da sátira na linguagem poética e artística da colonizada demonstrará sua insurgência, assim como se dá a denúncia social realizada por Maria, na canção, relativa à exploração de seu trabalho doméstico; é, deste modo, contundente ao explicitar uma tentativa de humilhação de seu agressor, incutindo-lhe qualificações negativas ao acentuar que ele não dispõe de bom raciocínio – “tem nada no quengo” –, apontando ser resultado de preguiça, já que é mimado, dengoso, mal-acostumado.

Portanto, a ação de explicitar à mulher-mãe-protetora de seu agressor que ele dispõe de preguiça e falta de raciocínio é, em outras palavras, afirmar que esta Maria não mais permite submissões à preguiça, à “mente fraca” deste agressor: “Eu capricho no esculacho”, porque não se submeterá a lhe servir, busca descolonizar-se.

Aqui Você Não Entra Mais

Ao passo em que a eu-poético, Maria, afirma cessar a servidão de seu tempo e esforço aos exercícios domésticos, confirma a busca pelo domínio de seu próprio corpo com a ação de “ligar pro 180”: instala-se, então, a tentativa de emancipação de seu corpo físico e social. Emancipação do corpo físico, porque insurge às violências ao buscar justiça social por meio de denúncias de crimes cometidos sobre seu próprio corpo; e, emancipação social, porque assegura-se de informar e discutir sua busca por liberdade às demais figuras de seu convívio – apresentada em seu “esculacho” à mãe do agressor, ou quando afirma possibilidades de humilhação pública ao seu algoz, no sentido de incitar aos animais que o persigam:

Eu solto o cachorro
E, apontando pra você
Eu grito: péguix
Eu quero ver
Você pular, você correr

Na frente dos vizim

Assim sendo, ao afirmar sua insubordinação, Maria empodera-se: busca alternativas de manter sua condição alheia à violência, tal como apresenta Saffioti (2004) ao destacar que

Empoderar-se equivale, num nível bem expressivo do combate, a possuir alternativa(s), sempre na condição de categoria social. [...]. Dispor de alternativa(s), contudo, pressupõe saberes a respeito de si próprio e dos outros como categorias que partilham/disputam o poder (SAFFIOTI, 2004, p. 114).

Outrossim, após afirmar que fará a denúncia de agressão e violência ao *Disque 180*, apresenta fatores importantíssimos para a manutenção de sua emancipação e desvinculação de seu corpo do “direito de propriedade” requerido pelo agressor:

Vou entregar teu nome
E explicar teu endereço
Aqui você não entra mais

Em vista disso, afirma o “basta” desta relação violenta com seu agressor, ameaçando-o em diferentes momentos da canção, assegurando a descolonização e retomada de voz sobre seu próprio corpo ao informar como agirá caso a denúncia não surta o efeito desejado – de caráter punitivo ao agressor e protetivo à vítima.

E jogo água fervendo
Se você se aventurar
Eu solto o cachorro
E, apontando pra você
Eu grito: péguix-guix-guix

Quando Elza Soares performa a voz de Maria, nesta canção, transmite a mensagem de que o agressor, o criminoso, não sairá desta situação impune: se a denúncia não se apresentar suficiente para a concretização da emancipação e descolonização do corpo de Maria, ela estará preparada com suas armas, mesmo que singelas: o cão ao qual recorrerá, a mãe para quem o “esculachará”, o “samango” que acolherá, a água fervendo que utilizará e assim por diante.

Destarte, com a presença da ironia, a eu-poético acrescenta mais uma informação sobre quando o policial se fizer presente, frente a sua denúncia:

Ponho a água no bule
Passo e ainda sirvo um cafezinho

Assim, a eu-poético Maria demonstra sua boa vontade para *estabelecer* e para *manter* o rompimento da violência vivida, ao discutir a retomada de poder da colonizada, enfatizada por meio da ironia. Neste caso, considera-se uma estratégia discursiva, aplicada à linguagem poética e artística desta canção.

Cê Vai Se Arreperder De Levantar A Mão Pra Mim

O refrão da canção *Maria da Vila Matilde* dirá: “Cê vai se arreperder de levantar a mão pra mim”; porque a eu-poético estabelece o desvencilhar de seu corpo de uma realidade exploradora, humilhante, degradante e amplamente subjugada.

Barzotto (2009), ao argumentar a respeito da resistência e da busca pela descolonização presente nas literaturas, aproxima a discussão literária à essência poética da linguagem, também presente em outras artes, afirmando que

Esse novo discurso, de luta a partir da dor, apresenta-se nessa reescrita [...] histórica de revés e visa recolocar o indivíduo dentro [do] local que [...] de fato é seu, reconhecendo o seu próprio espaço, fazendo o uso dele e aceitando-o como seu para, gradativamente, desvencilhar-se das amarras e das marcas coloniais, permitindo despertar vozes e memórias no âmago de seu ser enquanto sujeito/agente de sua história com vistas a criticar e questionar a validade da imposição (neo)colonial [...]. [E, seus sujeitos] não se fragilizam, pois se abrem ao campo de batalha, expondo as feridas sociais e, muitas vezes, inclusive, as suas curas (BARZOTTO, 2009, p. 312).

Deste modo, ao demonstrar a linguagem poética e artística de desvencilhar-se da colonização de seu corpo, a Maria, de *Maria de Vila Matilde*, informa enfaticamente a “cura” assinalada por Barzotto (2009): “cê vai se arreperder de levantar a mão pra mim”, pois “vou ligar pro 180”. Assim, a eu-poético desta canção retoma sua fala, reafirma o direito sobre seu próprio corpo, expõe as violências que devem ser discutidas e, mormente apresenta a justiça punitiva ao homem que humilhou seu corpo e feriu sua dignidade.

Assim sendo, partindo da perspectiva pós-colonialista e feminismo, compreende-se a figura

pública de Elza Soares como símbolo da insubordinação feminina brasileira frente a diferentes subjugamentos – mulher, negra, viúva, mãe solo, artista e, acima de tudo, proveniente da favela, ou seja, de classe baixa.

Portanto, ao passo em que a cantora apresenta, pela música, seu posicionamento quanto aos papéis sociais que lhe são atribuídos; a teoria pós-colonialista, associada às discussões de emancipação da mulher proveniente de ex-colônias, disponibiliza a compreensão da produção discursiva poética/artística/perfomática – a eu-poético, Maria, nesta canção – ao entendimento contextual social, político e econômico da parcela feminina, marginal e brasileira que insurge-se expressivamente pela arte, que recupera sua voz, antes emudecida pelo colonizador.

Pra Cima De Mim, Jamé, Mané: Considerações Finais

Elza Soares apresenta-se como pessoa influente em seu meio artístico, principalmente, quando afirma utilizar sua música como instrumento informativo às ouvintes. Como mulher que se emancipou e descolonizou-se em um período danoso às mulheres negras e periféricas brasileiras, ela toma seu espaço, assumindo sua importância social na cultura popular brasileira, ao mesmo tempo em que também possibilita que outras mulheres colonizadas possam questionar sua própria condição ao se depararem com as canções de Elza e com o seu próprio exemplo de vida.

De mesma relevância é sua performance da música *Maria da Vila Matilde*, que traz a voz da eu-poético como tão insurgente quanto a cantora, fixando a busca pela justiça quanto aos crimes cometidos contra seu corpo, utilizando das armas que lhe são dispostas – um “esculacho”, o “samango”, um cão e a água fervendo – sancionando, desse modo, sua descolonização e emancipação.

Por fim, entende-se essencial conhecer e discutir criticamente as situações nas quais as mulheres contemporâneas estão inseridas, de forma a promover uma reflexão crítica que possa levar à emancipação, à descolonização e à busca pela justiça referente aos corpos e figuras sociais femininas. Relativamente ao

Brasil, têm-se Elza Soares apresentando sua insurgência ao tomar a voz coletiva das várias Marias, de inúmeras periferias de Vilas Matildes:

E pra cima de mim?
Pra cima de *moi*?
Jamé, mané!

Referências

ADICHIE, Chimamanda Ngozi. *Para educar crianças feministas: um manifesto*. São Paulo, Companhia das Letras, 2017.

BARZOTTO, L. A. Violência e resistência: olhares oblíquos sobre a literatura de Moçambique. In: BONNICI, Thomas. *Resistência e intervenção nas literaturas pós-coloniais*. Maringá: Eduem, 2009.

BEAUVOIR, Simone. *O segundo sexo: fatos e mitos*. 4.ed. São Paulo: Difusão Europeia do Livro, 1970.

BERTH, Joice. *Empoderamento*. São Paulo: Sueli Carneiro, Pólen, 2019.

BOSI, Alfredo. Sobre alguns modos de ler poesia: memórias e reflexões. In: BOSI, Alfredo (Org). *Leitura de poesia*. São Paulo: Ática, 2010.

BRASIL. *Lei nº 11.340*, de 07 de agosto de 2006. Cria mecanismos para coibir a violência doméstica e familiar contra a mulher, nos termos do § 8º do art. 226 da Constituição Federal, da Convenção sobre a Eliminação de Todas as Formas de Discriminação contra as Mulheres e da Convenção Interamericana para Prevenir, Punir e Erradicar a Violência contra a Mulher; dispõe sobre a criação dos Juizados de Violência Doméstica e Familiar contra a Mulher; altera o Código de Processo Penal, o Código Penal e a Lei de Execução Penal; e dá outras providências. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/ato2004-2006/2006/lei/111340.htm. Acessado em: 11/05/2020.

BRASIL. *Lei nº 13.104*, de 09 de março de 2015. Altera o art. 121 do Decreto-Lei nº 2.848, de 7 de dezembro de 1940 - Código Penal, para prever o feminicídio como circunstância qualificadora do crime de homicídio, e o art. 1º da Lei nº 8.072, de 25 de julho de 1990, para incluir o feminicídio no rol dos crimes hediondos. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/Ato2015-2018/2015/Lei/L13104.htm. Acessado em: 11/05/2020.

ELZA SOARES faz protesto no Rock in Rio 2019 "machistas não passarão". 2019. Disponível em: <https://youtu.be/E9N1fqdAb34>. Acessado em: 11/05/2020.

FIUZA, Alexandre Felipe. *Entre cantos e chibatás: a pobreza em rima rica nas canções de João Bosco e Aldir Blanc*. 2001. 267 f. Dissertação (Mestrado em Educação) – Faculdade de Educação, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2001.

FBSP – FÓRUM BRASILEIRO DE SEGURANÇA PÚBLICA. *Anuário Brasileiro de Segurança Pública*. Ano 10, São Paulo: 2016. Disponível em: http://www.forumseguranca.org.br/storage/10_anuario_site_18-11-2016-retificado.pdf. Acessado em: 11/05/2020.

FBSP – FÓRUM BRASILEIRO DE SEGURANÇA PÚBLICA. *Anuário Brasileiro de Segurança Pública*. Ano 13, São Paulo: 2019. Disponível em: <http://www.forumseguranca.org.br/wp-content/uploads/2019/09/Anuario-2019-FINAL-v3.pdf>. Acessado em: 11/05/2020.

GERMANO, Douglas. Maria da Vila Matilde. In: SOARES, Elza. *A mulher do fim do mundo*. São Paulo: Circus, 2015. Digital.

hooks, bell. *O feminismo é para todo mundo: políticas arrebatadoras*. 6. ed. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 2019a.

hooks, bell. *Teoria feminista: da margem ao centro*. São Paulo: Perspectiva, 2019b.

LORDE, Audre. Idade, raça, classe, gênero: mulheres redefinindo a diferença. In: HOLLANDA, Heloisa Buarque de. *Pensamento feminista: conceitos fundamentais*. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2019. p. 239-250.

LUGONES, María. Rumo a um feminismo decolonial. In: HOLLANDA, Heloisa Buarque de. *Pensamento feminista: conceitos fundamentais*. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2019. p. 357-378.

MADRID, Alejandro L. ¿Por qué música y estudios de performance? ¿Por qué ahora?: una introducción al dossier. *TRANS-Revista Transcultural de Música*, 13, 2009. Disponível em: Disponível em: <http://www.sibetrans.com/trans/publicacion/1/trans-13-2009>. Acessado em: 12/05/2020.

PATERMAN, Carole. *O contrato sexual*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1993.

QUITES, Aline Porto. *A presença do texto literário na arte da performance*. 2006. 269 f. Tese (Doutorado em Literatura) – Centro de Comunicação e Expressão, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2006. Disponível em: <http://repositorio.ufsc.br/xmlui/handle/123456789/85363>. Acessado em: 13/05/2020.

SAFFIOTI, Heleieth Iara Bongiovani. *Gênero, Patriarcado e Violência*. São Paulo: Perseu Abramo, 2004.

SOARES, Elza. “A música serve para denunciar, para gritar”. *Cult*. [2015]. [Entrevista cedida a] *Nathalia Parra*. Disponível em: <https://revistacult.uol.com.br/home/a-musica-serve-para-denunciar-para-gritar/>. Acessado em: 13/05/2020.

SOARES, Elza. DOCUMENTÁRIO Canal Bis – Elza Soares – O Gingado da Nega. [Entrevista cedida a] Bis. Direção de Rafael de Paula Rodrigues. Produzido por Raquel Corrêa. São Paulo: Bis, 2013. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=5EqOwNuKE78>. Acessado em: 11/05/2020.

SPIVAK, Gayatri Chakravorty. *Pode o subalterno falar?* Belo Horizonte: UFMG, 2010.

RAGO, Margareth. As mulheres na historiografia brasileira. In: SILVA, Zélia Lopes (Org.). *Cultura Histórica em Debate*. São Paulo: UNESP, 1995. p. 81-91. Disponível em: http://historiacultural.mpbnet.com.br/artigos.genero/margareth/RAGO_Margareth-as_mulheres_na_historiografia_brasileira.pdf. Acessado em: 11/05/2020.

ANEXO

“Maria da Vila Matilde”, interpretada por Elza Soares

Cadê meu celular?
 Eu vou ligar pro 180
 Vou entregar teu nome
 E explicar meu endereço
 Aqui você não entra mais
 Eu digo que não te conheço
 E jogo água fervendo
 Se você se aventurar
 Eu solto o cachorro
 E, apontando pra você
 Eu grito: Péguix guix guix guix

Eu quero ver
 Você pular, você correr
 Na frente dos vizim
 Cê vai se arrepender de levantar a mão pra mim
 Cadê meu celular?
 Eu vou ligar pro 180
 Vou entregar teu nome
 E explicar meu endereço
 Aqui você não entra mais
 Eu digo que não te conheço
 E jogo água fervendo
 Se você se aventurar
 Eu solto o cachorro
 E, apontando pra você
 Eu grito: Péguix guix guix guix
 Eu quero ver
 Você pular, você correr
 Na frente dos vizim
 Cê vai se arrepender de levantar a mão pra mim
 E quando o samango chegar
 Eu mostro o roxo no meu braço
 Entrego teu baralho
 Teu bloco de pule
 Teu dado chumbado
 Ponho água no bule
 Passo e ainda ofereço um cafezim
 Cê vai se arrepender de levantar a mão pra mim
 Cadê meu celular?
 Eu vou ligar pro 180
 Vou entregar teu nome
 E explicar meu endereço
 Aqui você não entra mais
 Eu digo que não te conheço
 E jogo água fervendo
 Se você se aventurar
 Eu solto o cachorro
 E, apontando pra você
 Eu grito: Péguix guix guix guix
 Eu quero ver
 Você pular, você correr
 Na frente dos vizinhos
 Cê vai se arrepender de levantar a mão pra mim
 E quando tua mãe ligar
 Eu capricho no esculacho
 Digo que é mimado
 Que é cheio de dengo
 Mal acostumado
 Tem nada no quengo
 Deita, vira e dorme rapidinho
 Você vai se arrepender de levantar a mão pra mim
 Cê vai se arrepender de levantar a mão pra mim

Cê vai se arrepender de levantar
a mão pra mim
Cê vai se arrepender de levantar
a mão pra mim
Cê vai se arrepender de levantar
a mão pra mim
Mão, cheia de dedo
Dedo, cheio de unha suja
E pra cima de mim? Pra cima de
moi? Jamé, mané!
Cê vai se arrepender de levantar
A mão pra mim