

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA
DO RIO DE JANEIRO



Christiana Oliveira Albuquerque de Araújo

Fruto Proibido – os recados da superestrela Rita Lee

Dissertação de Mestrado

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Literatura, Cultura e Contemporaneidade da PUC-Rio como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Letras.

Orientador: Prof. Júlio Cesar Valladão Diniz

Rio de Janeiro
abril de 2021



Christiana Oliveira Albuquerque de Araújo

**Fruto proibido –
os recados da superestrela Rita Lee**

Dissertação apresentada como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre pelo Programa de Pós-Graduação em Literatura, Cultura e Contemporaneidade da PUC-Rio. Aprovada pela Comissão Examinadora abaixo.

Prof. Júlio Cesar Valladão Diniz

Presidente

Departamento de Letras – PUC-Rio

Prof. Frederico Oliveira Coelho

PUC-Rio

Profa. Mirele Carolina Werneque Jacomel

Instituto Federal do Paraná

Rio de Janeiro, 30 de abril de 2021

Todos os direitos reservados. É proibida a reprodução total ou parcial do trabalho sem autorização da universidade, da autora e do orientador.

Christiana Oliveira Albuquerque de Araújo

Graduou-se em Comunicação Social – Jornalismo na ECO/UFRJ (Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro) em 1998. É jornalista com passagem por veículos como Jornal do Brasil, Jornal O Dia, Editora Globo e Globo.com. Foi editora do Portal da Funarte na internet. É roteirista de ficção e não-ficção. Foi roteirista fixa do núcleo de TV da Conspiração Filmes por três anos. Atua no mercado audiovisual brasileiro, em especial na televisão e streaming, como roteirista e pesquisadora de conteúdo.

Ficha Catalográfica

Araújo, Christiana Oliveira Albuquerque de

Fruto proibido : os recados da superestrela Rita Lee / Christiana Oliveira Albuquerque de Araújo ; orientador: Júlio Cesar Valladão Diniz. – 2021.

183 f. : il. color. ; 30 cm

Dissertação (mestrado)–Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Departamento de Letras, 2021.

Inclui bibliografia

1. Letras - Teses. 2. Rita Lee. 3. Canção popular. 4. Música popular brasileira. 5. Feminismo. 6. Performance. I. Diniz, Júlio Cesar Valladão, 1957-. II. Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. Departamento de Letras. III. Título.

CDD: 800

Agradecimentos

Realizar e concluir esta pesquisa não seria possível sozinha. Gostaria de agradecer a todos os que, direta e indiretamente, me ajudaram a passar por esse momento incrivelmente rico, porém intenso, que se desenrolou durante a pandemia de 2020-2021. Sou muito grata a todos os que cito abaixo, que me ajudaram nessa imensa e gratificante tarefa de dar luz a essa dissertação.

Em primeiríssimo lugar, dedico esse texto e agradeço à pessoa que mais me incentivou a estudar e a ler, de quem herdei a paixão pelos livros: minha mãe, Leny Alvarus de Oliveira (*in memorian*), psicóloga formada pela PUC-Rio, e mestre e doutora em comunicação pela UFRJ, a pessoa mais inteligente e estudiosa que conheci. Obrigada, mãe, por tudo.

Agradeço ao meu orientador Júlio Diniz que, antes mesmo de iniciar o mestrado, me permitiu assistir às suas preciosas aulas como ouvinte, abrindo o caminho para novos aprendizados. Sobretudo, agradeço pelo olhar atento e sempre afetuoso de seus ensinamentos.

Ao CNPq e à PUC-Rio, pelos auxílios concedidos, sem os quais este trabalho não poderia ter sido realizado. O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001

Muito obrigada ao meu marido, Igor Araújo, com quem sempre tenho conversas inspiradoras e potentes, e que sempre me ajuda e me incentiva; à minha filha, Helena, a razão de minha vida; e a meu brilhante enteado, Cayo;

Agradeço ao meu pai, Aldemar; aos meus irmãos Rogério, Valéria e Laura; à

Maria das Graças Souza e aos meus sobrinhos Janaína, Luana, Marquinhos, Carol, Laura, Duda, Maíra, e aos pequenos Gabriel, Bento, Maria Clara, Aninha e à bebê que vem por aí. Agradeço também aos meus sogros, Francisco e Regina Araújo, e à minha cunhada Karina. E à minha querida ajudante Marialva, a Néia.

Aos meus avós Creuza Camardella, Délio Gonçalves e Alvarus de Oliveira.

Aos meus afilhados Afonso Júnior, Bárbara Athayde e Júlia de Moraes.

Ao professor e amigo Fred Coelho, pelo apoio e incentivo desde o início da ideia de cursar o mestrado, e por me permitir assistir às suas aulas sempre ricas.

À professora Mirele Jacomel por ter aceito fazer parte da banca.

Aos professores do curso de Literatura, Cultura e Contemporaneidade com quem aprendi imensamente, em especial à professora Eneida Leal Cunha, que me forneceu leituras importantes sobre feminismo.

Às amigas e incentivadoras de toda uma vida Eva Sequerra, Flávia Guimarães, Maria Gurjão, e Maria Cristina Rio Branco, e também à Gabriela Gastal e Renata Fraga, parceiras de ideias e projetos. À amiga Rita Ericson, que me emprestou a revista de Rita Lee, sua homônima. Ao amigo André Horácio, por tudo o que aprendemos juntos na vida. Às amigas Tatiana de Lamare, Raquel Viola, Priscila Sodré, Alessandra Secco (Lela), Flávia Dantas, Domingas Mascarenhas, Gabi Garcia, Tande Bressane, Paula Gribel, Renata Lacombe, Déia Cunha Souza (Gabriela), Cacau Carrera, Joana Milliet, Marcela Decourt, Paula Z, Lilia Fortuna e Roberta Marques, amadas pastoras cheias de sororidade.

À roteirista e jornalista Patrícia Andrade por ter intermediado a entrevista com Rita Lee.

Muito obrigada a todos os amigos do Último Gole, que me fazem mais feliz todas

as vezes em que nos reunimos para cantar e batucar.

Resumo

Araújo, Christiana Oliveira Albuquerque de. Diniz, Júlio Cesar Valladão. **Fruto proibido – os recados da superestrela Rita Lee**. Rio de Janeiro, 2021, 183 p. Dissertação de Mestrado – Departamento de Letras, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro

A cantora, compositora, instrumentista e escritora Rita Lee é uma das grandes vozes de seu tempo. Em mais de 50 anos de carreira, alcançou a marca de 55 milhões de discos vendidos e é considerada uma das mais importantes artistas do Brasil ainda viva. Esta dissertação analisa sua obra e está centrada em dois eixos narrativos. O primeiro parte da imagem que o escritor João Guimarães Rosa faz do compositor popular na novela “Recado do morro”, em que o personagem Laudelim é o único a compreender e a saber explicar o recado da natureza, compondo uma canção e alertando seu amigo Pedro Orósio de que iria sofrer uma emboscada. Nos anos 1960, a canção popular estava em ascensão como um espaço de potência comunicacional. A partir desse viés, buscou-se analisar os “recados” existentes na obra de Rita Lee. As canções da “Rainha do rock” se tornariam uma narrativa alternativa ao discurso hegemônico vigente, em especial pelo feminismo não-ativista contido em suas letras, visto que tanto a imprensa quanto a sociedade, de um modo geral, nos anos 60/70/80, construíam uma imagem misógina e limitada da figura da “feminista” e da própria mulher como gênero. No segundo eixo da dissertação, o estudo parte do conceito criado por Silviano Santiago, que enxerga em Caetano Veloso um novo paradigma do astro pop - aquele que não é nem tão somente um personagem, nem o homem comum, mas o *superastro*. O estudo faz uma adaptação do conceito e uma comparação entre os dois artistas, trazendo à tona a figura da *superestrela*, figura midiática formada pela junção da voz, corpo, performance e figurino, elementos indissociáveis. Neste capítulo, empreende-se uma análise de seus figurinos e performances, concluindo que Rita Lee construiu uma obra que efetivamente produziu um reordenamento da imagem feminina no século XX no Brasil.

Palavras-chave

Rita Lee; canção popular; música popular brasileira; feminismo; performance

Abstract

Araújo, Christiana Oliveira Albuquerque de. Diniz, Júlio Cesar Valladão (advisor). **Forbidden fruit - the messages of superstar Rita Lee**. Rio de Janeiro, 2021, 183 p. Dissertação de Mestrado – Departamento de Letras, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

The singer, songwriter, instrumentalist and writer Rita Lee is one of the great voices of her time. In more than 50 years of career, he reached the mark of 55 million records sold and considered one of the most important artists in Brazil still alive. This dissertation analyzes his work and is centered on two narrative axes. The first part of the image that writer João Guimarães Rosa makes of the popular composer in the novel “Recado do morro”, in which the character Laudelim is the only one to understand and to explain the message of nature, composing a song and alerting his friend Pedro Orósio to who would be ambushed. In the 1960s, the popular song was on the rise as a space of communicational power. Based on this bias, we sought to analyze the “messages” existing in the work of Rita Lee. The songs of the “Queen of rock” would become an alternative narrative to the current hegemonic discourse, especially by the non-activist feminism contained in her lyrics, since both the press and society, in general, in the 60s / 70s / 80s, built a misogynistic and limited image of the figure of “feminist” and of the woman herself as a gender. In the second axis of the dissertation, the study starts from the concept created by Silviano Santiago, who sees in Caetano Veloso a new paradigm of the pop star - one who is neither just a character, nor the common man, but the superstar. The study makes an adaptation of the concept and a comparison between the two artists, bringing up a figure of the superstar, a media figure formed by the combination of voice, body, performance and costumes, inseparable elements. In this chapter, an analysis of her costumes and performances is undertaken, concluding that Rita Lee built a work that produced a reorganization of the female image in the 20th century in

Brazil.

Key words:

Rita Lee; popular song; Brazilian popular Music; feminism; performance

Sumário

1. Introdução	12
2. A cancionista	19
3. O recado	36
3.1. O feminismo no Brasil e o que isso tem a ver com Rita Lee	41
3.2. A palavra e a voz de um feminismo latente	47
3.3. Os recados	53
3.4. Fruto proibido	59
3.5. Todas as mulheres de Rita Lee	76
3.6. Mania de você	95
3.7. As duas faces de Eva	115
3.8. Mulher é bicho esquisito	119
4. A superestrela	126
4.1. Ardida como pimenta	142
4.2. Figurinos no sentido figurado	146
5. Conclusão	161
6. Referências bibliográficas	164
7. Anexo	171

É preciso evidentemente ver, ver, ver, em toda parte, o sofrimento, a dor, as tensões, porque eles estão em toda parte; mas é preciso também reconhecer as vidas aqui vivas e vividas; trata-se, no mesmo movimento, de nem sempre, ou ao menos não de saída, encontrar as pessoas apenas a partir de seus sofrimentos, mas também a partir de seu heroísmo, suas realizações, suas “esperanças desmedidas”, de suas alegrias quando houver; e de começar, portanto, por tomar ciência do já construído, do habitado, como de um território não de indignidade e nudez, e sim, mais uma vez, de ideias.
Marielle Macé

1.

Introdução

A frase da poeta francesa Marielle Macé transformada na epígrafe desta dissertação, retirada do livro *Siderar, considerar – migrantes, formas de vida*, é o ângulo, o buraco da fechadura para este estudo. Olhar com olhos de ternura, procurando encontrar cores onde muitos enxergam preto e branco, buscando um território de ideias. Não que a artista cuja obra dedica-se esta dissertação precise ser defendida ou resgatada: suas canções estão vivas, circulando no *spotify*, suas palavras ecoando no *twitter* e suas entrevistas antigas para a TV sendo frequentemente postadas no *instagram*. Rita Lee é *pop*. Ao me debruçar sobre sua obra, no entanto, estava à procura não de suas cores “primárias”, mas de seu caleidoscópio com os mais variados tons produzidos por suas canções. Cores de Rita Lee.

Essa imagem me surgiu após um incidente durante a minha pesquisa. Ao ler a sua *Autobiografia (2016)*, terminei intrigada. Em muitas partes, achei a cantora com uma postura defensiva, explicativa. Algo estava errado, não entendia direito por que ela havia sido perseguida pela ditadura, já que não falava de revolução política; me decepcionei um pouco com a história escrita por ela mesma. Resumindo, me desentendi com meu objeto de estudo. Estávamos no período do “Ninguém solta a mão de ninguém” e, naquele momento, me senti quase soltando a mão de Rita. O período de dúvidas foi intenso porém breve. Encontrei um livro dedicado à sua obra censurada, escrito por Norma Lima, *Ditadura no Brasil e censura nas canções de Rita Lee*. E, a partir daquele momento, ajustei meu foco e passei a enxergá-la de maneira diferente. Reconectei-me com sua trajetória, entendi os perigos de ser uma mulher que ousa desafiar o *establishment*, que sua revolução estava em outro lugar ainda mais perigoso para os conservadores e retrógrados, e acabei apertando bem forte a “mão” de Rita novamente. Dessa vez, para não mais largar. Entrego para esta banca o resultado de dois anos de pesquisa, oito meses de escrita intensa, uma dolorosa e impactante perda pessoal pelo caminho - que em parte consegui curar

graças a esta dissertação -, um estudo feito com um olhar “Marielle Macé” por essa figura que dividia opiniões, que sofreu censura, foi vítima de boatos mas, como ela mesma diz, enquanto está viva e cheia de graça, vai fazendo um monte de gente feliz.

Outro incidente também foi relevante durante o percurso dessa pesquisa. Rita Lee é avessa à entrevistas, desde os meus tempos de repórter que tal fato é alardeado. Arredia, sempre respondia as perguntas dos entrevistadores por e-mail, uma maneira fria de dialogar. Mesmo assim, fiquei pensando em meios de me corresponder com ela. Através de amigos em comum, cheguei a uma pessoa incrível que estava àquela altura trabalhando com Rita na adaptação de seu livro de memórias para o cinema. Marcamos um encontro, contei-lhe sobre minha pesquisa. Resultado: enviei perguntas para ela, que enviou para Rita, que respondeu meus questionamentos, me dando uma excelente entrevista e trazendo ainda mais possibilidades para minha pesquisa.

Foram muitas horas na companhia de Rita Lee. Agora, inevitavelmente, precisarei soltar a mão daquela com quem convivi proximamente por tantos meses - não a artista que mora em um sítio no interior de São Paulo com seu marido Roberto de Carvalho e seus inúmeros animais de estimação. Mas aquela que ficou impressa na dissertação, a *superestrela* cheia de *recados* atravessados. É preciso liberá-la, como fazemos com os filhos quando crescem e a gente fica torcendo para que tenha feito um bom trabalho, que eles sejam boas pessoas, com caráter, ética, paixão, entusiasmo, e que tenham sucesso e sorte. A escrita desta dissertação deu-se num momento complicado da minha vida pessoal, piorando 2020, esse ano que não foi fácil para ninguém. A mão de Rita me resgatou.

O processo de elaboração deste trabalho foi para mim surpreendente, pois a escrita e a pesquisa andaram de mãos dadas, sem largar uma da outra, ao contrário do método com qual trabalho como roteirista - primeiro faz-se a pesquisa, depois, planos bem organizados em cima de ideias; uma escaleta é pensada a partir disso e aí, sim, se começa a escrita do roteiro. Mas não. Ao começar a escrever, não sabia onde iria chegar exatamente. Porém, desde o início de minha jornada no mestrado, ainda no pré-projeto, enxergava uma potência

feminista nas canções de Rita Lee, tema que acabou crescendo, trazendo surpresas, e revelando-se grande ao ponto de se transformar em um capítulo. Ou melhor, em grande parte de um capítulo grande, assim mesmo, com trocadilho. Nas conversas com meu orientador, Júlio Diniz, a ideia de também dedicar um capítulo à performance e ao figurino surgiu com força total.

Durante as aulas no mestrado, e a partir das minhas leituras, encontrei três pontos de partida, uma para cada capítulo desse estudo. No primeiro, busco contextualizar um momento especial da cultura e das artes no Brasil, os anos 1960, época que dá origem, entre outros fenômenos, ao que o pesquisador, músico e linguista Luiz Tatit chama de “cancionista”. A figura que compõe, canta suas canções, participa do arranjo delas e da condução artística de sua carreira, pensa no todo. No caso de Rita Lee, o conceito cunhado por Tatit é elevado à máxima potência, por ela inaugurar um modelo dentro do gênero feminino. Nesse capítulo, contextualizo e relaciono o surgimento da artista com uma série de eventos políticos e culturais que ocorriam naquele momento, incluindo a ascensão e consolidação da canção como um espelho refletor do Brasil.

Procurei compreender porque a canção viria a se tornar, no século XX, esse elemento fundamental de construção de um imaginário brasileiro. Compreendi que o sentimento de comunidade que une os cidadãos de um país é muitas vezes construído pela unidade de uma língua, pelo território e suas fronteiras, pela cultura. Segundo conceitua o pensador inglês Benedict Anderson, nação é uma “comunidade política imaginada”. E seria impossível a todos os membros de uma nação, por menor que ela seja, conhecer todos os seus compatriotas. O nacionalismo, enquanto tese ideológica surgida após a Revolução Francesa, influencia o sentimento de valorização marcado pela identificação como uma nação, e emerge principalmente quando os estados nacionais modernos se constituem, privilegiando a defesa de seu território e fronteiras, sua língua e sua cultura. Mas a imagem de sua comunhão, no entanto, é viva graças a um imaginário coletivo. “E as artes – entre elas a literatura – podem ajudar a construir esse imaginário.” (DALCASTAGNÈ, 1996, p. 29)

Se o romance havia sido, ao lado do jornal, um dos mais importantes veículos de informação até o início do século XX, nos anos 20, com a difusão e ampliação do alcance do fonógrafo e o posterior surgimento do rádio, o contexto muda. Abre-se o caminho para a consolidação da música popular e sua grande potência comunicacional. O alto índice de analfabetismo brasileiro da época (e a consequente minoria letrada capaz de ler romances, jornais e revistas) e o surgimento das novas tecnologias como motores do movimento, seriam responsáveis por alçar a canção popular moderna a uma posição de tradutora dos sentimentos, transformações e anseios do país - o que se acentuaria enormemente ao longo do século XX.

Mas quando e como essa transição começou a ocorrer? No Brasil, podemos identificar esse deslizamento, quando a força do romance na criação do imaginário popular do país começa a perder potência para a canção, em meados do fim do século XIX. A canção, mais performática do que o romance, em especial num país com poucos leitores, se tornaria um grande instrumental da construção de ideia de nação brasileira. A música teria o poder de agregar e refletir a sociedade em que está inserida. Segundo a pesquisadora Márcia Tosta Dias em seu livro *Os donos da Voz – indústria fonográfica brasileira e mundialização da cultura*:

No processo histórico, a música tem se apresentado como importante elemento de expressão cultural em várias sociedades, aparecendo sempre circunscrita a espaços sociais e políticos definidos. Dos ritos dionisíacos à marginalidade medieval, de artigo de luxo da realeza a elemento subversor condenável, de recurso terapêutico e muitas vezes mágico à expressão rara da produção intelectual do homem, a música foi tomando para si várias formas e significados em muitas civilizações. Essa relação antropológica com as sociedades foi, sem dúvida, um elemento facilitador elementar para a capacidade de transpor fronteiras e circular, de maneira fluida e transcendente, pelo mundo, que a música apresenta. No entanto, essa capacidade seria limitada, não fosse o processo de racionalização pelo qual a música tem passado através dos tempos, entendido como a instituição e posterior universalização de normas técnicas específicas que transformaram "as formas sonoras tradicionais" na música ocidental contemporânea. (TOSTA DIAS, 2000, p. 24)

Dentro dessa linha de pensamento, a canção parece se situar como uma espécie de registro que traz um espírito de época, e que se fortalece a partir da consolidação do mercado de consumo da música e dos novos aparatos técnicos

que permitem a sua distribuição. Esse traço histórico se acentua quando estamos olhando para períodos turbulentos, férteis e revolucionários, como foram os anos 1960 no Brasil e no mundo. Como observa Pedro Duarte em *Tropicália ou panis et circensis*: “O artista, na medida em que deseja pertencer ao seu tempo, participa dos debates da época, e não só com depoimentos, mas com sua música.” (DUARTE, 2018, p. 24)

Sendo o Brasil uma jovem República, muitas vezes as discussões sobre a arte estão ligadas a um sistema de valores que se expressa através dela. A arte nacional encarada como de vital importância na tradução e na imagem de um país. O Brasil, que tanto absorveu a cultura de seu colonizador, e posteriormente de países imperialistas, se viu reiteradamente discutindo o que é “nacional”, o que faz do Brasil, Brasil, e qual o papel da arte nesse jogo. Em diversos momentos, essa identidade nacional e sua relação com a cultura formadora de um imaginário popular serão motivos para repressão e engessamento da arte em prol de um ideal político, e diversos questionamentos sobre o fazer artístico. O que nos levará diretamente, mais tarde, à censura na obra de Rita Lee.

A discussão sobre o que seria uma arte nacional é antiga, e data do período em que uma consciência embrionária de nação começa a se formar no Brasil, e retomada posteriormente por Mário de Andrade e Oswald de Andrade. Em trechos de seu “Ensaio sobre Música Brasileira”, de 1928, Mário de Andrade faz um exercício de reflexão sobre o assunto: “música brasileira” deveria significar toda e qualquer música nacional como criação, quer tenha - ou não - caráter étnico (a discussão de seu tempo).

Si fosse nacional só o que é ameríndio, também os italianos não podiam empregar o órgão que é egípcio, o violino que é árabe, o cantochão que é grecohebraico (...). E como todos os povos da Europa são produto de migrações pré-históricas, se conclui que não existe arte europeia... (ANDRADE, 1928, p. 3)

Cerca de quatro décadas mais tarde, essa discussão seria retomada pela oposição entre os “defensores” da música tradicional brasileira e os simpatizantes do rock e a guitarra elétrica, turma da qual Rita Lee fazia parte. No mesmo ano da publicação do ensaio de Mário, Oswald de Andrade lança seu “Manifesto Antropófago” (1928) que, entre outras afirmações, diz que “só a antropofagia nos

une”. Nele, Oswald subverte a relação, digamos, “colonial-artística” que havia até então e propõe ingerir e digerir o legado cultural estrangeiro, em especial o europeu, e transformá-lo em uma produção artística à brasileira. Podemos enxergar no tropicalismo, movimento do qual Rita Lee fez parte, um processo antropofágico e, em especial na música criada por ela: a artista consumia e digeriria o rock como gênero norte-americano, usando de sua sonoridade, atitude e instrumentos, para criar música brasileira, um rock brasileiro. A questão do “nacional” permeou a canção popular desde que o samba é samba, atravessando a obra e a biografia de Rita Lee. Conforme analisa Santuza Cambraia Naves em seu artigo “Mário de Andrade vive?”: “O conceito de “nação” continuaria, nas décadas seguintes, a ser ressignificado, desvinculando-se cada vez mais neste processo da ideia de Estado-nação.” No primeiro capítulo, portanto, resgato a história da canção no Brasil e suas bifurcações para compreender o fenômeno cancionista de Rita Lee.

No segundo capítulo, parto de um texto de João Guimarães Rosa, “Recado do morro”, para entender os “recados” possíveis de serem enxergados na obra de Rita Lee. Esses “recados” estão profundamente intrincados com a situação da mulher no Brasil e com o contexto político de ditadura/redemocratização. Por isso, nesse trecho da dissertação, procuro fazer analogias, buscando semelhanças e diferenças entre as canções de Rita Lee e o momento jurídico, comportamental e o movimento feminista no Brasil para compreender que imagens de mulher Rita dá a luz e se elas são potentes a ponto de causarem um reordenamento no imaginário brasileiro acerca da figura feminina. Neste capítulo, também procuro olhar de perto também para as imagens sensuais que ela vocaliza e evoca em suas canções, a partir de sua união com o guitarrista Roberto de Carvalho, seu segundo marido e pai de seus três filhos, e que viria a ser o seu maior parceiro musical. Para completar esse capítulo, a pesquisa discorre sobre o lado censurado da obra da cancionista, e suas implicações, sobre o “fruto proibido” de Rita Lee.

No capítulo seguinte, a dissertação mostra o resultado da pesquisa sobre o fenômeno midiático de Rita Lee, a *superestrela*, fazendo uma

comparação entre a sua figura e a de Caetano Veloso, apontado por Silviano Santiago nos anos 1970 como o *superastro*, aquele que não é somente um astro, tampouco um homem apenas, mas o *superastro*, que atravessa as duas situações. Neste contexto, analiso os principais figurinos de Rita Lee ao longo de sua carreira e algumas de suas performances, fazendo uma análise da sua carreira midiática.

Nas páginas a seguir, busco traduzir em palavras a reflexão, o pensamento, o questionamento e os sentimentos que os dois anos de estudo sobre Rita Lee e sua obra trouxeram para esta dissertação.

2.

A cancionista

*Eu queria ficar perto do fogo
No umbigo do furacão
E no peito um gavião
No coração da cidade
Defendendo a liberdade*
(Rita Lee - “Perto do fogo”)

Em meados dos anos 1960, no Brasil, a cultura estava em ebulição, fermentada por um período democrático, que se iniciara no pós-guerra. A cultura como indústria se expandia, por um lado, e por outro os intelectuais de esquerda do país viam na arte e na cultura múltiplas possibilidades de atuação na arena política. Em 1962, se unem a eles os estudantes, com a criação do Centro Popular de Cultura, o CPC da UNE, que seria extinta com a tomada do poder pelos militares. Segundo a pesquisadora e crítica literária Regina Dalcastagnè, até a ocorrência do golpe militar, estudantes e artistas estariam de mãos dadas numa das experiências mais vibrantes e polêmicas da história cultural brasileira. A escritora afirma sobre o período:

Poucas vezes se acreditou tanto no poder da palavra como naqueles anos que precederam o golpe militar de 1964. A eficácia revolucionária do discurso artístico, suas múltiplas possibilidades diante da arena política eram brandidas entusiasticamente por boa parte dos intelectuais de esquerda do país. A eles juntaram-se os estudantes que, com a criação do CPC da UNE, formalizaram sua adesão a um projeto nacionalista, propondo antes de mais nada aquilo que entendiam como uma “arte popular revolucionária”. (DALCASTAGNÈ, 1996, p. 33)

A palavra estava em alta, e era uma arma poderosa, acreditava-se, na luta contra as desigualdades do país. No ensaio “Música Brasileira na Década de 1950”, o pesquisador Marcos Napolitano conclui que o nacionalismo construído à direita nos anos 1930 (era Vargas), sofre um deslocamento. Nos anos 1950, a

esquerda iria se apropriar desse nacionalismo, migrando o sentido político da cultura nacional-popular. Um dos epicentros desse projeto foi o campo da música popular em suas intersecções com outras linguagens artísticas, como o teatro e o cinema. (NAPOLITANO, 2010, p. 68). Segundo o músico e linguista Luiz Tatit: “A configuração de uma fisionomia própria para a canção, no início dos anos 60, atraiu a atenção de toda uma elite artística e intelectual que passou a ver nesta linguagem musical um canal eficiente e contagiante para transmitir ideias.” (TATIT, 2007, p. 117) A partir de 1964, uma sequência de acontecimentos provoca a ascensão do “engajamento” político, colocando-o no centro das discussões intelectuais. (COELHO, 2010, p. 73) Para uma boa parte da intelectualidade brasileira, a canção começa a se transformar numa potencial vitrine de palavras de ordem revolucionárias, o que vai resultar, entre outras coisas, na chamada “canção de protesto”. O professor e ensaísta Júlio Diniz reflete: “A música popular é utilizada em larga escala para reafirmar a sua importância como tradutora dos dilemas e grandezas do país (o que procede, mas que precisa ser relativizado) e como construção identitária que pode (desde que o samba é samba é assim) como na malandra manobra de Vargas, unificar a nação e criar um sentimento de totalidade/totalitária e pertencimento.” (DINIZ, 2005, p. 152) Para outra parte, a canção havia se transformado em um espelho do Brasil, refletindo nossa cultura e pensamento. Como também aponta José Miguel Wisnik: “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, como veremos, um modo de pensar ou, se quisermos, uma das formas da *riflessione brasiliana*.” (2004, p. 215)

A finalidade política da arte, em especial da canção, no entanto acabou engessando o processo musical de quem havia aderido ao engajamento como uma filosofia artística. Como analisa o poeta e ensaísta Augusto de Campos: “A pesquisa de grupos (engajados) era suplantada pelo imperativo de falar do país. Não havia, assim, interesse pelo experimentalismo, e sim pelo estabelecimento de uma linguagem adequada à conscientização do público.” (1978, p. 25.) O engajamento das artes, a música de protesto - encarada como potência comunicativa -, a canção como um instrumento político de transformação e

revolução da realidade sócio-econômica brasileira. Como afirma Frederico Coelho:

Esse engajamento – um dos momentos cruciais para a mudança do papel do artista na sociedade brasileira, uma vez que lhe fornece o status de formador de opinião, e não apenas de entertainer – torna-se o obstáculo maior para qualquer produtor cultural que trouxesse outras influências ou registros. E era justamente a questão do novo e da experimentação que serviria como estopim para as rupturas da segunda metade da década. (COELHO, 2010, p. 74)

Em 1964, o mercado da música no Brasil crescia a olhos vistos, com o desenvolvimento da indústria fonográfica e o surgimento da televisão como veículo de divulgação dos sucessos, como já acontecia com o rádio e o cinema. A nova ordem econômica e tecnológica ampliava as opções de um público ávido e de uma cultura fortemente marcada pela música popular. (JAVIER, 2011, p. 10) Em 1965, tem início aquela que ficou conhecida como a “Era dos Festivais”, concursos de canções que eram televisionados (e dividiam o país com torcida, vaia e muita disputa), e que duraram até 1972. “Em meio aos conflitos abertos que começavam a ocorrer, nenhum campo foi mais minado do que o da música. Não é à toa que, nesse período, ela é o verdadeiro palco e termômetro das transformações simultâneas em outras áreas de atuação.” (COELHO, 2010, p. 89)

Durante o período dos festivais, surge a chamada “Nova Era de Ouro da MPB”, com artistas que estão em atividade, com sucesso, até hoje, como Caetano Veloso, Gilberto Gil, Chico Buarque, Edu Lobo, Paulinho da Viola, Milton Nascimento... e Rita Lee. Concomitantemente aos festivais da canção, e com o impulso do desenvolvimento da TV, nascem os programas musicais. E, com a ascensão do binômio áudio + imagem, a figura do artista passa a ser de extrema importância, não só a sua voz, mas também sua performance nos palcos, seu figurino, seu gestual.

Rita Lee surge como artista nesse momento histórico dialeticamente auspicioso e perigoso, simultaneamente aos festivais, aos programas musicais, ao debate sobre nacionalismo-popular e canção, em um momento de potência da palavra e da ascensão das vozes femininas – o que para ela vem com o adendo: Rita Lee também compunha. A artista participou dos debates de sua época, integrou um importante movimento artístico, a Tropicália, antecipou tendências e

gerou imagens de mulher que ficaram para sempre na memória coletiva, por meio de suas canções e performances – embora tudo tenha seu preço. O preconceito que cerca a artista e sua obra durou muito tempo. Rita era constantemente acusada de alienada, “porra-louca”, inconsequente, “gringa”, uma verdadeira “ovelha negra” - e que veio a se tornar, segundo seu livro de memórias, a artista mais censurada da Ditadura civil-militar brasileira. O contexto de sua entrada em cena é fundamental para que possamos não só compreender o momento histórico do qual faz parte, como para se ter uma visão mais ampla do cenário da música popular brasileira e sua relação com a sociedade brasileira a partir de sua obra e experiência artística.

Em 1965, a grande vencedora do I Festival da Música Popular Brasileira da TV Excelsior, Elis Regina, com “Arrastão”, de Vinicius de Moraes/ Edu Lobo, causou um enorme impacto na audiência ao dançar com os braços, como num helicóptero, e cantar de forma vigorosa. Foi catapultada rapidamente à condição de estrela. Como relembra Luiz Tatit:

Quando Elis venceu o primeiro festival do período, promovido pela TV Excelsior, cantando “Arrastão”, de Edu Lobo e Vinicius de Moraes, a sorte estava lançada. Em maio de 1965 a Record punha no ar “O Fino da Bossa”, programa comandado por Elis Regina que serviu de matriz a uma série de outros musicais com as mesmas características. Eram palcos para o surgimento de novos artistas e novos estilos que, ao se firmarem, davam origem a outros programas e assim sucessivamente, até o início dos anos 70. (TATIT, 2007, p. 13)

O Fino da Bossa, programa apresentado por Elis Regina e Jair Rodrigues, com direção musical de Walter Silva, ficou no ar entre 1965 e 1967. Fez tanto sucesso que a partir dele, três Lps foram gravados. Sendo que, um deles, *Dois na Bossa*, foi o primeiro disco brasileiro a vender um milhão de cópias. Segundo Tatit, os anos 1960, férteis culturalmente, deram espaço para que rádio, televisão e canção crescessem juntos, numa interdependência saudável, em que havia espaço para o risco e tempo para o erro, pois a passagem de uma efervescência cultural virtual para uma efervescência cultural manifesta estava praticamente aberta. (TATIT, 2007, p. 109)

Porém, se a palavra era uma arma, qualquer canção com tema mais lírico ou que se distanciasse do “enfrentamento ao sistema” caía na “patrulha

ideológica” - expressão cunhada pelo cineasta Cacá Diegues, e que definia um sistema de pressão, abstrato, um sistema de cobrança, que pretendia codificar qualquer manifestação cultural brasileira. Sendo assim, tudo o que escapasse dessa ordem era tachada de “alienada”. A polêmica que se seguiu mobilizou os meios intelectuais brasileiros da época e rendeu o livro *Patrulhas Ideológicas*, de Carlos Alberto M. Pereira e Heloísa Buarque de Hollanda (1980). Pois esse era o clima da época: era preciso passar uma mensagem que fizesse “acordar” para os perigos e riscos que o Brasil enfrentava. Essa linha de pensamento irá desembocar na famosa “Marcha contra a Guitarra Elétrica”, em 1967, movimento liderado por Elis Regina e outros artistas da chamada MPB (Música Popular Brasileira), que pretendia defender a música nacional contra a “invasão da música internacional”. O alvo: os integrantes da Jovem Guarda e seu iê-iê-iê, turma composta por Roberto e Erasmo Carlos, Wanderléa e cia. Para os integrantes dessa “Passeata da MPB”, o uso de guitarras elétricas (instrumentos utilizados no rock norte-americano) significaria “americanizar” a música brasileira. Importante lembrar que o Brasil estava em uma ditadura civil-militar com forte influência dos Estados Unidos, na chamada “Operação Condor”. “Por incrível que pareça, no campo da música popular entre 1967 e 1968 a ameaça iminente à criação vinha da esquerda.” (TATIT, 2007) Como analisa Frederico Coelho:

A noção de uma qualidade estética mesclada com uma vaga ideia de música “nacional” fazia com que os participantes da jovem guarda permanecessem como os “usurpadores” do espaço dedicado à MPB na televisão. Em uma visão reproduzida até hoje, o uso das guitarras nas músicas de Roberto Carlos e Erasmo Carlos (...) era visto como um desvio da “linha evolutiva” da música brasileira. (COELHO, 2010, p. 97)

A Jovem Guarda tornou-se o primeiro movimento musical no país que pôs a música brasileira em sintonia com o fenômeno internacional do rock da época, catalisado especialmente pelos Beatles, grupo que iria inspirar Os Mutantes, trio do qual Rita Lee fez parte e com que iniciou sua carreira profissional.

Só em 1965 a música brasileira ganha sua versão “rock” através da Jovem guarda (as aspas devem-se ao estilo desse rock, com músicas tiradas de versões em português para baladas ingênuas e sucessos italianos, franceses e americanos). Esse contraponto claro com o público intelectualizado e politizado da MPB

criava uma acirrada disputa em duas frentes: nos festivais e na televisão. (COELHO, 2010, p. 95)

Por outro lado, nesse momento, está em curso um processo que irá produzir um deslocamento no campo da música popular. Até meados da primeira metade do século XX, o cantor era o “todo-poderoso” do meio artístico, pois graças a sua voz superavam-se as dificuldades técnicas de gravação. Quanto mais possante a voz, menos se perdia durante o arcaico processo de gravação até 1925. O aparecimento do microsulco e a consequente proliferação dos *long playings* de 33 rpm da década de 1950 trouxe um novo aperfeiçoamento técnico. De 1948 a 1958, então, se consolida o auge da “era do cantor” (TATIT, 2007, p. 115) Nos anos 1960, o intérprete perde força para o compositor em função da divulgação da mensagem (que assume uma nova importância) e das novas tecnologias. Como relembra Luiz Tatit: “Cada vez mais os autores se sentiam capacitados a conduzir a própria obra até a gravação e a apresentação ao público. (...) O início desse avanço dos compositores no terreno dos intérpretes pode ser localizado nos anos 1966 e 1967, por ocasião dos famosos festivais de música promovidos pela TV Record.” (2007, p. 144)

Em baixa, os grandes intérpretes de voz potente e interpretação grandiloquente dos anos 30/40/50. Em alta, os cancionistas - os cantores que, mesmo não dotados de vozes espetaculares, se utilizam da “verdade” das suas ideias para cantar as próprias composições. “Os cancionistas não produzem letras ou músicas ou arranjos, produzem uma integração e esta integração é que chega aos ouvintes.” (TATIT, 2007, p. 128)

Sem ser essa a sua intenção explícita, a bossa nova trouxe, pelas mesmas razões, o compositor para o primeiro plano do meio musical. A possibilidade de vir a cantar sem ser dotado de um aparelho fonador excepcional encorajou não apenas os cantores de voz fora do padrão, mas principalmente os compositores que, intérpretes virtuais de suas canções, eram sumariamente excluídos dos quadros de produção. Desde então, são pouquíssimos os compositores que não cantam e que não tentam sua própria gravação. (TATIT, 2007, p. 115)

Palco das grandes mudanças do século 20, a década de 1960 também, portanto, testemunhou o “fim de festa” da atuação dos cantores *stricto sensu* e o nascimento da era dos compositores-intérpretes e das vozes femininas. (TATIT,

2007, p. 142) O espaço dos intérpretes começava a ser ocupado por compositores-intérpretes, como Chico Buarque, Caetano Veloso, Paulinho da Viola, Milton Nascimento etc. “E havia as cantoras, que apenas iniciavam uma carreira cuja fecundidade pôde ser avaliada nas décadas seguintes: Elis Regina, Nara Leão, Maria Bethânia, Gal Costa e Rita Lee. Esta última com particularidades.” (TATIT, 2007, p. 143)

As cantoras citadas são, todas elas, intérpretes. Menos Rita Lee, que consegue conjugar, nesse momento tão crucial da cultura e da música brasileira, todos esses critérios de uma cancionista: ela tem o poder da palavra, da imagem, da atitude e, porque não, da novidade “antropofágica” de fazer um “rock brasileiro”. Podemos dizer que Rita Lee é uma *cancionista* pioneira do Brasil, considerando o conceito de Luiz Tatit de que o cancionista é aquele que compõe as músicas que canta, dirige seus shows e participa dos arranjos e da condução da carreira. Para tanto, é fundamental relembrar sua ascensão como compositora e cantora para compreender a construção de seu lugar de artista e cancionista mulher.

Uma nova personagem feminina da canção brasileira – que compõe, canta, executa o acompanhamento, concebe arranjos para a banda, dirige o próprio espetáculo e responde pelo disco enquanto produto final – possui uma precursora de peso que, felizmente, está me plena atividade: Rita Lee. (TATIT, 2007, p. 149)

Cidade de São Paulo, 1965. Rita Lee, então com 17 anos, fazia parte de um grupo de mulheres, as Teenage Singers. Os irmãos Baptista, juntamente com Raphael Vilardi e Roberto Loyola, formavam o grupo The Wooden Faces. Como a cantora e compositora relembra em suas memórias:

Nós, as meninas do Teenage Singers, cantávamos bem mas tocávamos mal. Eles, os meninos do Wooden Faces, tocavam bem mas não cantavam. Garotas do Liceu Pasteur versus garotos do colégio rival, o Caetano de Campos. O campo de batalha para as duas bandas era perfeito. O ódio mútuo durou algumas apresentações (...) papo vai, papo vem, levantou-se a ideia de irem todos para o mesmo liquidificador e o milk-shake musical que resultasse dali se chamaria Wooden Singers ou Teenage faces. Mania de batizar a criança antes de nascer. (...) Formamos então nove andorinhas num só bando que não durou um verão, briga atrás de briga (...) Até que sobraram seis no grupo, imediatamente batizado com o sugestivo O'Seis. (...) E eu lá no meio tocando a saga “mulher também

sabe fazer rock”. (JONES, 2016, p. 59)

Dessa maneira, Rita Lee lançou-se na vida artística, ainda de forma amadora. Sua mãe, Chesa, era pianista, e ela cresceu ouvindo as grandes cantoras do rádio. Como a artista relatou, por e-mail, em entrevista especial para esta dissertação, em novembro de 2019:

Peguei o tempo da Rádio Nacional e ouvia Carmen Miranda, Ângela Maria, Marlene e Emilinha, Doris Monteiro, Eliana, Hebe Camargo, Doris Day e tantas outras. Quando comecei a fazer músicas meus ídolos roqueiros eram todos homens, daí que no palco eu era uma figura meio andrógina.

Em 1966, O'Seis gravou um single pela Continental. Desde o início de sua carreira, Rita Lee arriscava-se – tanto na composição, quanto como cantora e instrumentista. No lado A, a música "Suicida" (de Raphael e Roberto) e no lado B, "Apocalipse" (de Raphael e Rita Lee), “ambas falando de morte, a primeira de um jeito brincalhão, a segunda mais dramática”. (JONES, 2016, p. 59) Ainda naquele ano, Cláudio César, Raphael e Roberto deixariam o grupo. Arnaldo, Rita e Sérgio mantiveram o trio, que foi rebatizado. “Pra combinar com a pobreza de espírito dos nossos desacatos infantiloides, batizamos o trio com o infeliz nome Os Bruxos.” (JONES, 2016, p. 62)

Nessas alturas, o trio Os Bruxos começava a receber convites para apresentações aqui e ali. (...) Numa dessas, um produtor do Jovem Guarda chegou com a remota possibilidade de uma apresentação nossa no programa. *Ozmano* não demonstraram o menor interesse, achavam aquilo tudo meio brega. (...) Num belo domingo, amanhecemos no teatro Record munidos de nossa pequena mas vistosa parafernália instrumental. (...) A direção desaprovou exhibir fios e caixas de som no palco. (...) Não topamos. (JONES, 2016, p. 65)

O fato de não toparem a apresentação demonstrava de uma forma muito clara um olhar atento do grupo, desde cedo, sobre a questão da performance: deixar à mostra os fios e as caixas de som era naquele momento uma atitude rock'n roll da qual eles não abriram mão em nome da visibilidade de aparecer em um programa de TV. Esse tipo de gesto se acentuaria cada vez mais na carreira do trio e, posteriormente, na trajetória solo de Rita Lee, como veremos nos capítulos a seguir.

Não muito tempo depois dessa apresentação no programa *Jovem Guarda* que quase houve mas não houve, em 15 de outubro de 1966, surge um novo convite da Record, dessa vez para o programa de Ronnie Von, o “príncipe da Jovem Guarda”, chamado *O Pequeno Mundo de Ronnie Von*. Em um jantar com o grupo, Von sugere um nome mais forte para eles. Ele mostrou um livro que estava lendo, “O império dos mutantes”, explicando que eram seres de outro planeta que se transformavam em infinitas formas de vida a título de conquistar a terra. Eles amaram. Em 15 de outubro de 1966, já com nome novo, Os Mutantes estrearam no programa. Impressionaram tanto que o trio (liberado de mostrar o equipamento desta vez) foi convidado a fazer parte do elenco fixo do programa. Eles também participaram das gravações do LP Ronnie Von - nº 3. (JONES, 2016, p. 66)

No início de 1967, no entanto, ocorre um fato que iria mudar os rumos do grupo: à convite do maestro Chiquinho de Moraes, da Rede Bandeirantes, Os Mutantes exibiram-se no programa *Quadrado e Redondo*. Ali, seriam convidados pelo maestro para uma gravação, como narra a própria Rita Lee em suas memórias.

Ele nos convidou para um backing vocal na gravação de Nana Caymmi da música "Bom Dia", de Gilberto Gil, que concorreria no festival da Record naquele ano. (...) Num daqueles breaks para trocar fita de rolo, Gil entra no estúdio dando de cara com a guitarra, baixo e as pedaleiras caseiras. Impressionado com o high tech mutantesco, arrisca a pergunta que mudou a humanidade:

- Pois é, tenho uma outra música inscrita no mesmo festival e tô pensando aqui que vocês podiam fazer comigo ao vivo, topam?
- Mas não é festival de música brasileira?
- É, mas vocês não são brasileiros?
- Mas a gente não sabe tocar música brasileira, a gente só faz rock.
- Então vamos tocar rock brasileiro, oras. (JONES, 2016, p. 70)

E foi assim, conta Rita Lee em sua *Autobiografia*, que os Mutantes foram apresentados a Gilberto Gil. Essa cena é importante dentro do contexto explicitado há pouco: a conversa mostra como o rock era considerado um estrangeirismo, e não poderia fazer parte de um concurso musical por não “ser brasileiro”, por ser impuro. Essa conversa poderia exemplificar como eram os debates sobre o projeto nacional-popular da época – e Rita Lee estava bem no meio da trincheira, ao lado dos “yankees”. Seu sobrenome trazia uma camada de

estranhamento e hostilidade, como ela mesmo diz em suas memórias: “O sobrenome Lee Jones pegava muito mal na USP, tanto que pensei em abasileirá-lo para Rita Lea Gomes. A moda era idolatrar Che Guevara.” (JONES, 2016, p. 64) Segundo Norma Lima em *Ditadura no Brasil e censura nas canções de Rita Lee*:

O rock, nesse contexto (ditadura militar com participação dos Estados Unidos), era nota dissonante e rotulado como “imperialista”, o que provocou situações de conflito para Os Mutantes, grupo do qual Rita (Lee) participava e que foi revelado durante o III Festival de Música da Record, juntamente com a Tropicália, movimento liderado por Caetano e Gil, contando com as adesões de Torquato Neto, entre outros, que rompia com a estética populista da esquerda musical. (LIMA, 2019, p. 19)

Pois foi nesse contexto que Rita “estreou” nos grandes palcos. Três meses depois da passeata contra a guitarra elétrica, em outubro de 1967, a TV Record promove um festival da canção que quebrou parâmetros artísticos e catapultou à condição de astros alguns dos que hoje são os maiores nomes da música brasileira - não sem criar muita polêmica e discussão. Nessa edição, um *tsunami* iria invadir os festivais e as telinhas numa onda colorida e psicodélica: os tropicalistas. O III Festival da Música Popular Brasileira da TV Record reuniu Caetano Veloso (que se apresentou acompanhado de um grupo de rock argentino, os Beat Boys) apresentando “Alegria, alegria”; Gilberto Gil, acompanhado de Os Mutantes e sua parafernália elétrica, interpretando “Domingo no Parque”. Esses disputavam com os “caretas” Chico Buarque e o grupo MPB4 (que cantaram “Roda Viva”); e Edu Lobo e Marília Medilha (com “Ponteio”) naquela que mais parecia uma disputa política do que musical. A torcida se dividia entre os defensores da “verdadeira música popular brasileira” e aqueles que representavam o “imperialismo americano”, basicamente os que usavam guitarras elétricas, os Tropicalistas. Norma Lima contextualiza o momento:

As plateias dos Festivais da Record – os quais lançaram Rita Lee e a Tropicália em 1967 – eram essencialmente frequentadas por estudantes universitários que, entre os anos 1950 e 1965, triplicaram (de 53 para 142 mil). Havia, nas classes média e média alta, muitos que ingressavam na universidade com a perspectiva de diminuir as injustiças sociais, mesmo em um contexto no qual o ensino superior estava fortemente vigiado, com muitos professores e reitores expulsos, além de ter sido proposta a extinção da União Nacional do Estudantes – UNE.

Esses fatos revelam o compromisso político da parte majoritária dos que assistiam aos festivais, principalmente mediante a orientação para que fosse rejeitado tudo o que não estivesse sintonizado com a defesa do “nacional”, pois a parceria Brasil-EUA em termos de apoio bélico, financeiro e logístico para o golpe, era conhecida (...). (LIMA, 2019, p. 19)

O Tropicalismo rouba a cena nesse festival, surgindo como uma onda gigante e devastadora, que iria levar para bem longe os conceitos até então vigentes de música brasileira tradicional. “Em outubro de 1967, quando “Alegria, alegria” e “Domingo no parque” foram lançadas (...), não se apresentavam como porta-vozes de qualquer movimento. Contudo, destoavam das outras canções por não se enquadrarem nos limites do que se denominava MMPB (Moderna Música Popular Brasileira).” (FAVARETTO, 1996, p. 17) Os Mutantes e Gilberto Gil produziram um espetáculo diferente, com uso de guitarras e berimbau, fugiam da regra da mensagem de protesto, e os figurinos destoavam do cenário clássico que imperava nos festivais. Foram vaiados. O crítico Celso Favaretto analisa a canção em seu livro *Tropicália - alegoria alegria*.

“Domingo no parque”, de Gilberto Gil, causou impacto pela complexidade construtiva. (...) O forte da música é o arranjo que ele e Rogério Duprat realizaram, segundo uma concepção cinematográfica, assim como a interpretação contrapontada de Gil. Aquilo que poderia tornar-se apenas a narração de uma tragédia amorosa, vivida em ambiente popular, tornou-se um fêrie em que letra, música e canto compõem uma cena de movimentos variados, à imagem da festa sincrética que é parque de diversões. O processo de construção lembra as montagens eisensteinianas; letra, música, sons, ruídos, palavras e gritos são sincronizados, interpenetrando-se como vozes em rotação. Gil e Duprat construíram uma assemblage de fragmentos documentais: ruídos de parques, instrumentos clássicos, berimbau, instrumentos elétricos, acompanhamento coral. (...) A música de Gil define um procedimento de mistura, próprio da linguagem carnavalesca. (FAVARETTO, 1996, p. 20)

Os tropicalistas fugiam desse estereótipo da esquerda mais tradicional, e traziam uma atitude carnavalizante e antropofágica. O tropicalismo procurava articular uma nova linguagem da canção a partir da tradição da música popular brasileira e dos elementos que a modernização trazia. Como analisou Celso Favaretto: “Ao participar de um dos períodos mais criativos da sociedade, os tropicalistas assumiram as contradições sem escamotear as ambiguidades implícitas em qualquer tomada de posição.” (1996, p. 22) O tropicalismo nasce

em meio às discussões sobre o engajamento da arte, às vésperas do endurecimento do regime, mas ainda se beneficiando da liberdade de expressão que restava. Desagradava a gregos e troianos, pois rompia padrões estéticos sem obedecer aos ditames da mensagem revolucionária explícita, mas tornou-se um fenômeno. Embora estivessem envoltos em muita polêmica, atacados pela vertente nacionalista, e supostamente estivessem traindo a essência musical brasileira pelo uso de instrumentos elétricos identificados com o rock'n roll, “o sucesso foi amplo e a fama, imediata. Os baianos conquistavam a juventude urbana de classe média do Brasil.” (DUARTE, 2019, p. 34) O movimento não tinha um viés teleológico, pois não apontava um caminho, uma solução. Não colocava o “ser brasileiro” como um sujeito de identidade fixa, ao contrário, o sujeito era fluido, múltiplo. O tropicalismo, levemente identificado com o movimento hippie, porém, não negava o status privilegiado que a música popular ocupava no debate político e cultural. “Com isto, colocou a canção popular no mesmo patamar de discussão em que outras áreas artísticas já se encontravam, como o teatro, o cinema e a literatura.” (FAVARETTO, 1996, p. 28) Segundo Favaretto:

O tropicalismo nasceu dessas discussões, que já se exauriam, inclusive por força da repressão. Propunha outro tipo de discussão, substancialmente distinta das anteriores como tática cultural, como proposta ideológica e relacionamento com o público. Era uma posição definitivamente artística, musical. Rearticulando uma linha de tradição abandonada desde o início da década, retomando pesquisas do modernismo, principalmente a antropofagia oswaldiana, rompeu com o discurso explicitamente político, para concentrar-se numa atitude “primitiva”, que, pondo de lado a “realidade nacional”, visse o Brasil com olhos novos. (FAVARETTO, 1996, p. 26)

É nesse momento conturbado, cheio de nuances e radicalismos que Rita “arromba a festa”. Desse momento histórico, político e musical, parece ter forjado o material artístico, sem no entanto limitar-se a ele, para o resto de sua trajetória. No ano de 1967, quando ela dá o pontapé midiático de sua carreira, a música estava no coração das grandes discussões culturais, impulsionada pela TV, o veículo de comunicação de massa emergente que vivia uma enorme expansão patrocinada pelo governo militar.

Em 1967, era esse o cenário musical brasileiro: músicos que iam à rua protestar

contra o uso da guitarra elétrica ou que eram sumariamente cortados de programas por suas preferências ou hábitos musicais, plateias que viaavam músicas cujo tema não lhes interessava ou não servia para revolucionar o país, programas de televisão e festivais que estimulavam a competitividade entre músicos e compositores, e a definição de estilos e plateias diferenciadas, músicos tachados de alienados e de vendidos em consequência do tipo de música que produziam. Enfim, uma verdadeira cizânia que funcionava, ao fim, como estímulo para a criação musical. (COELHO, 2010, p. 108)

Rita Lee e os tropicalistas não tinham um discurso político direto, mas a irreverência constringedora que causavam, com seus figurinos espalhafatosos, com tecidos modernos e não elegantes (como o plástico) atualizavam o mesmo desconforto causado por Carmen Miranda (apesar de a utilizarem como ícone referencial) mais de 30 anos antes. Eles trouxeram um novo comportamento para o palco, mais livre, com dança e gesto. “Nesse mesmo festival, Gilberto Gil (com “Domingo no Parque”) e Caetano Veloso (com 'Alegria, alegria”), segundo e quarto lugares respectivamente, já haviam assumido em definitivo a condição de compositores-cantores, abrindo a rota que todos seguiriam mais tarde.” (TATIT, 2007, p. 145)

Passado o impacto inicial da estreia do tropicalismo, a carreira d'Os Mutantes ia de vento em popa. Em 1968, o trio gravou seu primeiro LP, graças a um contrato com a Polydor. Assim, foi lançado *Os Mutantes*. Com arranjos de Rogério Duprat e participação especial de Jorge Ben, o LP foi muito influenciado pelo trabalho dos Beatles. Algumas das faixas que se destacaram são "Senhor F", "Panis et circencis" (canção composta por Caetano Veloso e Gilberto Gil especialmente para eles) e "Trem fantasma" (parceria entre os Mutantes e Caetano Veloso). O disco vendeu menos de 10.000 cópias - mas foi ganhando fama ao longo dos anos, considerado pela crítica como pioneiro, uma obra-prima do rock progressivo. Para se ter uma ideia, em 2005, a revista britânica de música MOJO (www.mojo4music.com) publicou uma lista dos 50 álbuns mais experimentais de todos os tempos. O disco de estreia do trio paulistano ficou em 12o. lugar, à frente de nomes como Pink Floyd e the Beatles.

No primeiro álbum do trio, “Trem fantasma” merece um olhar mais atento. A canção, com sua narrativa ágil, cheia de elipses e cortes rápidos, lembra a edição picotada de “Alegria, alegria”, de Caetano Veloso, também um dos

compositores da referida canção. A música de DNA tropicalista faz crítica social ao mesmo tempo em que é experimental do ponto de vista formal. Com trocadilhos e um embaralhamento das palavras na letra, a canção possui temática que se aproxima de “Domingo no Parque”, pois também roteiriza, como em um filme, uma história de amor em um parque de diversões. Desta vez, no entanto, de forma mais psicodélica e, em vez de um triângulo amoroso trágico que tem como cenário principal uma roda-gigante (“olha a roda gigante/ olha o sangue na mão”), “Trem Fantasma”, como o nome diz, trata do passeio de um casal em um trem fantasma. Que, aliás, mais parece uma montanha-russa, devido a velocidade de sentimentos e de sustos na canção, causando uma reflexão. Como por exemplo nos versos “O trem dentro d’água /A piscina parada /Ela não pensa em nada /Ele pensa e não diz /Onde tem muita água tudo é feliz”. A expressão “montanha-russa de emoções” caberia muito bem nessa canção, que brinca com a mistura de palavras, e faz analogia entre o temor que se sente no brinquedo, com o sentimento que pairava no ar no Brasil às vésperas do AI-5, explicitada pelas frases “A montanha gigante de generais verdejantes/ aparece distante”, e “ela não pensa em nada/ ele pensa em segredo”, além do uso repetido da palavra medo. A música, cantada por Arnaldo Baptista, assemelha-se à uma experiência psicodélica ou de drogas lisérgicas, e faz críticas ao capitalismo e ao mundo moderno, fazendo uma brincadeira com “quatrocentos cruzeiros” e “velhos”. É interessante notar que, em fevereiro de 1967, portanto cerca de um ano antes do lançamento do disco, a moeda corrente no Brasil, o cruzeiro, havia sofrido uma desvalorização por causa da inflação, sendo substituído pelo “cruzeiro novo”, transformando a versão anterior no “cruzeiro velho”. O jogo semântico com a palavra velho na canção é dialético, em especial na estrofe “Quatrocentos cruzeiros/ velhos compam com medo”: refere-se tanto à corrosão do capitalismo e da economia, os quatrocentos cruzeiros velhos, quanto a uma à geração mais antiga, conservadora, na parte “os velhos compam com medo”. A dinâmica da canção inclui o acompanhamento do trio instrumental clássico do rock – baixo, guitarra e bateria – e a intensidade da música aumenta conforme o passeio vai se desenrolando.

Em julho de 1968, é lançado *Tropicália ou Panis et Circencis*, álbum de

estúdio do chamado “grupo baiano” - Caetano, Gil, Gal, Torquato Neto, Capinam, Mutantes, Rogério Duprat, Tom Zé e Nara Leão. Os tropicalistas marcavam posição com o disco, como um manifesto musical do movimento. As canções de inspiração “antropofágica” faziam justaposições de manifestações tradicionais da cultura brasileira, canções tachadas de cafona e elementos modernos, com uso do humor e do deboche - um elemento estilístico imensamente usado por Rita Lee durante toda a sua carreira.

Suma tropicalista, este disco integra e atualiza o projeto estético e o exercício de linguagem tropicalistas. Os diversos procedimentos e efeitos da mistura aí comparecem - carnavalização, festa, alegoria do Brasil, crítica da musicalidade brasileira, crítica social, cafonice -, compondo um ritual de devoração. (FAVARETTO, 1996, p. 68)

Atualizando a *antropofagia* proposta por Oswald de Andrade 40 anos antes, o discurso tropicalista tensiona a audição, pois cria um diálogo entre letra, música, arranjo e interpretação à luz do deboche e do humor. E talvez more nesse detalhe a grande herança que Rita levou do tropicalismo para a vida (e para sua coerente carreira): o humor e o deboche como arma de combate ao *establishment*, a constante vontade de não querer se enquadrar em nenhum estereótipo, nem mesmo o de roqueira, uma rebeldia com os valores burgueses, uma anarquia contra tudo e todos – inclusive contra as próprias mulheres. Ao longo de sua carreira, a artista iria brincar com a quebra de gêneros, com a fama de “bandido” do roqueiro, ela mesma que por muitos anos foi chamada de alienada e “doidona”.

Em 1968, os festivais não despertaram a mesma paixão arrebatadora dos anos anteriores. Mas Rita Lee estava lá, mais uma vez, marcando presença – diga-se de passagem em algumas músicas dos festivais. Na final daquele ano, os Mutantes estiveram no IV Festival da Música Popular Brasileira, defendendo “Dom Quixote” e “2001”, esta última uma parceria de Rita Lee com Tom Zé. “A canção vencedora deste ano, a irônica “São Paulo, meu amor” do tropicalista Tom Zé, foi apresentada por ele e Os Mutantes. Rita, Sergio e Arnaldo também brilharam com “2001”, uma hilariante sátira sertanejo-espacial em parceria com Tom Zé, que ficou em quarto lugar.” (MOTTA, 2000, p. 181) Além disso, os Mutantes ainda participaram do III Festival Internacional da Canção, da TV

Globo, defendendo "Caminhante Noturno" (de Arnaldo, Sérgio e Rita), que acabou classificada em sétimo lugar.

Em 1968, o mundo começava a mudar radicalmente. Se na Europa e Estados Unidos os movimentos feministas, estudantis e de trabalhadores agitava o mundo, no Brasil há uma fortíssima guinada para o autoritarismo. No fim deste ano, inicia-se uma nova fase da política cultural militar. Já não há mais espaço para protesto de nenhum tipo. Como bem observou o crítico literário Roberto Schwarz.

Em 68, quando o estudante e o público dos melhores filmes do melhor teatro, da melhor música já constitui massa politicamente perigosa, será necessário trocar ou censurar os professores, os encenadores, os escritores, os músicos, os livros, os editores – noutras palavras, será necessário liquidar a própria cultura viva do momento. (SCHWARZ, 1978, p. 63)

Tem início um período enormemente autoritário de nossa história: a promulgação do Ato Institucional **no. 5**, em 13 de dezembro de 1968, que restringe os direitos pessoais do cidadão brasileiro, fecha o congresso, e endurece o regime. Como aponta a crítica literária Flora Sussekind:

Em 1968, muda então a política governamental no campo da cultura. Do AI-5 em diante, assiste-se ao triunfo de outra política cultural que, com certas variações, se manteria até a divulgação da Política Nacional de Cultura em 1975, em pleno governo Geisel. E o que caracteriza esta segunda estratégia? Um comportamento bem mais repressivo do que nos primeiros anos do governo militar. Uma política de supressão: expurgos de professores e funcionários públicos, apreensão de livros, discos, revistas, proibições de filmes e peças, censura rígida, prisões. (SUSSEKIND, 2004, p. 28)

Caetano Veloso e Gilberto Gil foram presos apenas 14 dias depois do AI-5 entrar em vigor. Em julho de 1969, deixaram o Brasil rumo a Londres, de onde só voltaram em 1972. E a Rita Lee? A cancionista ficou por aqui incomodando – e muito – os “meganhas”, com ela mesmo chama a polícia política da época. Sem se contrapor direta e abertamente ao regime, Rita iria se configurar como a artista mais proibida desse período, assunto do qual trataremos nos próximos capítulos. Mas iria também, na década seguinte, se estabelecer como uma *hit maker*, tornando-se uma *superestrela* de primeira grandeza.

Rita Lee, porém, teve trajetória marcada pelo estranhamento, mesmo nos tempos em que era uma grande estrela da música, no auge de sua popularidade. De certa maneira, o preconceito que imperava no ambiente político-cultural no Brasil no momento em que Rita Lee surge como artista (quando havia a “patrulha ideológica”, quando a “pureza” e a “linha evolutiva da música popular brasileira” são questionadas, em especial com o surgimento da guitarra e outros instrumentos elétricos e tecnológicos, que estariam “ameaçando” a música autêntica com estrangeirismos), irá acompanhá-la até, quiçá, o fim de sua trajetória nos palcos, em 2012.

Rita Lee foi a primeira compositora brasileira a dar voz às mulheres que emergiam na revolução cultural e comportamental dos anos 1960. Em uma crítica escrita em 22 de dezembro de 1996, no suplemento “Mais” do jornal *Folha de S.Paulo*, Pedro Alexandre Sanches afirma:

Com escassas exceções – Chiquinha Gonzaga, Dolores Duran, Maysa –, a composição no Brasil foi um ofício levado a cabo pelos homens até que a guerrilheira Rita Lee viesse cravar novos rumos. Foi ela quem abriu alas para que passassem Baby Consuelo – a mais completa simbiose de rock e samba que este país produziu nos 70 –, Angela RoRo, Marina Lima e Paula Toller nos 80, Fernanda Abreu e Zélia Duncan nos 90. E o mercado não faz restrições contra a aventura feminina de compor.

Rita Lee abriu espaço, à picareta, para outras compositoras que viriam a seguir, levando na bagagem o humor, o deboche, a anarquia e a carnavalização que havia experimentado com os tropicalistas, mas que já trazia em seu sangue desde o início.

3.

O Recado

*Comer o fruto
que é proibido
você não acha irresistível?*
(Rita Lee - “Fruto proibido”)

Em “Recado do morro”, de 1956 e, portanto, 11 anos antes da apresentação de Rita Lee e os Mutantes com Gilberto Gil no III Festival da Música Popular Brasileira da TV Record, João Guimarães Rosa publicou um conto que para esta pesquisa foi fundamental a fim de articular uma visão sobre o compositor popular e sua relação com a sociedade em que vive, assim como seu tempo. E é a partir desse viés que enxergo a cancionista Rita Lee, seu recado, suas alegorias e imagens.

A história tem como fio condutor uma expedição pelo sertão, uma viagem de ida e volta partindo de uma região central de Minas Gerais indo até o rio São Francisco, no Norte, e voltando. Um religioso, um letrado e um naturalista estrangeiro (que formam uma espécie de *alegoria* dos desbravadores do Brasil), caminham guiados por dois homens simples do interior mineiro. Um deles é o “herói” Pedro Orósio, um galã interiorano com muitas conquistas femininas no currículo. O outro, um homem com ego ferido. Durante a viagem eles topam com Gorgulho, um eremita que conta para o grupo ter ouvido o morro, ali perto, dar um recado para ele. O homem conta a mesma história para seu irmão que, por sua vez, reconta para um jovem, que relata para um guia, em uma rede de narradores que passa adiante uma história sem parecer entendê-la. Por fim, ao chegarem em uma cidade, onde já circulava o boato vindo do morro, a ladainha ininteligível chega aos ouvidos de Laudelim, amigo de Pedro Orósio, violonista e compositor, que compõe uma canção. Ao ouvir a música de Laudelim, Orósio compreende finalmente o teor do recado do morro. Tratava-se de um aviso, um alerta para uma emboscada.

Na história, o artista popular digere o que ouve e com sua canção cria algo

palatável, compreensível e efetivo - o compositor salva a vida do herói. No fundo, ELE é o grande herói. José Miguel Wisnik pondera sobre o conto de Guimarães Rosa: “Salve o compositor popular: ele passa um recado que não é propriamente uma ordem, nem simplesmente uma palavra, nem uma palavra de ordem, mas uma pulsação que inclui um jogo de cintura, uma cultura de resistência.” (WISNIK, 2004, p. 180) O “recado”, podemos entender como uma palavra de desordem, que desemperra um mundo enferrujado e cristalizado, e que é ao mesmo tempo uma cultura de resistência que faz parte dessa potente conexão do brasileiro com sua música. Ainda hoje, a canção - mesmo com todas as transformações do novo século - continua a possuir potência enquanto canal de expressão cultural. Um levantamento feito pelo DeltaFolha (Instituto do Grupo Folha) em 2019 em cima dos maiores hits do aplicativo *Spotify*, o mais popular *streaming* de música atualmente, mostra que o Brasil, mesmo com toda a globalização e acesso à internet, ainda prefere ouvir a própria música. A canção popular desempenha papel importante na reflexão e nos estudos sobre o Brasil.

Rita Lee usou a potência de sua voz para dar vários “recados”. Então, a partir do mesmo ponto de vista da história de Guimarães Rosa, esse estudo se dedica a falar sobre alguns deles sem pretensão de cobrir todas as imagens, ângulos e visões criados pela artista. Mas, a partir do meu olhar de mulher, brasileira, pesquisadora e ouvinte atenta de suas músicas, gostaria de refletir sobre alguns de seus recados mais audíveis. Se o compositor popular é aquele que entende o seu tempo, e compõe canções que traduzem os movimentos, anseios e sentimentos da sociedade em que está inserido - e passa o recado adiante -, pergunto: que imagens de mulher Rita Lee produziu e pôs em circulação com suas canções? Que desenhos femininos ela criou com suas letras e performances? A que contornos de mulher ela deu a luz?

Rita Lee e o compositor Laudelim têm grandes semelhanças. Ambos são capazes de transformar um sentimento latente, que está no ar, que é sussurrado nos becos ou corre pelo limo das pedras do morro, em canções que nos alertam para emboscadas ou nos colocam *na real*. A pessoa certa na hora certa, que sem filtro ouviu os recados que eram soprados (pela natureza?) em seu ouvido.

Tropicalista de primeira hora, Rita Lee faz seu *debut* para o grande público, como citamos anteriormente, no festival da canção de 1967, em plena explosão do movimento.

Rita Lee “surge” em uma encruzilhada histórica que atravessa tanto o estilização da canção popular purista da “MPB”, causado pelo movimento tropicalista da qual fez parte, quanto o *turning point* do status do compositor que, ao se lançar cantando suas próprias canções, levava a palavra à potência máxima. O movimento culminaria na ascensão das vozes femininas. A expansão da TV e a criação dos programas musicais nos anos 50/ 60 amplificaram o alcance da canção popular, fortalecendo essa figura do artista completo, o cancionista, que compõe e interpreta suas canções. Até então, os artistas desenvolviam suas carreiras ancorando-se inteiramente na voz. Cantores e cantoras se tornavam famosos sem que o público soubesse quem escrevia as letras que cantavam. Os festivais da canção são um marco dessa mudança de paradigma, em que o compositor passa a ser figura-chave, nesse momento histórico em que a palavra está tão em alta.

Com “Domingo no Parque”, por exemplo, Gilberto Gil se revela ao público como um cantor-compositor, assim como Caetano Veloso com “Alegria, alegria” e como havia sido Chico Buarque com “A banda”. Segundo Luiz Tatit, o resultado foi uma nova configuração que surge na música brasileira, com a ampliação do campo de atividade das vozes femininas. (TATIT, 2007, p. 149) Pois esse momento tão fértil para a música brasileira acaba dando espaço e consagrando *cancionistas* mulheres. Uma delas, em especial, acaba sintetizando essa figura que surge.

Uma nova personagem feminina da canção brasileira – que compõe, canta, executa o acompanhamento, concebe arranjos para a banda, dirige o próprio espetáculo e responde pelo disco enquanto produto final – possui uma precursora de peso que, felizmente, está em plena atividade: Rita Lee. (TATIT, 2007, p. 149)

Nascida em São Paulo em 31 de dezembro de 1947, filha de Chesa (Romilda Padula), uma pianista de origem italiana, e Charles Lee Jones, um dentista de ascendência norte-americana, Rita Lee Jones cresceu numa casa repleta de influência feminina – além de sua mãe, conviveu com suas duas irmãs mais velhas, Mary e Virginia Lee, e mais duas “tias” de consideração, Caru e

Balú. Em entrevista por e-mail em novembro de 2019, especialmente para esta dissertação, Rita Lee afirmou:

Minha primeira experiência com música veio da minha mãe que tocava piano e cantava. Para mim era uma fada ensolarada, minha irmã mais velha Mary também tocava piano lindamente. Acredito que sendo mulher conheço de cadeia o universo complexo feminino.

Rita era a caçula dos Jones e, graças a um terrível incidente (segundo a própria Rita em sua autobiografia de 2016), todas as mulheres de sua família passaram a perdoar e a fazer vista grossa para as “loucuras” que a cantora faria na vida.

Um dia a máquina de costura Singer de Chesa engasgou e veio um técnico da firma. Me contaram que eu brincava no chão da copa enquanto minha mãe mostrava para o cara onde a coisa estava enguiçada. O telefone tocou, ela saiu para atender. Quando voltou, me encontrou sozinha no mesmo lugar, olhando petrificada para o cabo de uma chave de fenda enfiada fundo na minha vagina, de onde escorria uma gosma vermelha. O filho da puta do técnico fez isso e sumiu do mapa. Foi o grito alucinante da minha mãe que me tirou do torpor e, vendo ela se desesperar, eu abri mó berreiro também. Não me lembro de ter sentido dor, nem do que aconteceu em seguida, certamente deletei esse capítulo. Só sei que a partir desse dia em diante as mulheres olhavam para mim como a pequena órfã. (...) Acredito que foi naquele momento que *las mujeres* passaram a relevar meus desajustes comportamentais. Nunca me castigaram, nem mesmo com aquele eventual tapinha na bunda que minhas irmãs volta e meia levavam. Me tratavam como uma espécie de aleijadinha psicológica. E essa proteção extra se seguiu na minha vida adulta. As saias justas pelas quais passei com drogas, prisão, críticas e boatos foram entendidas como “a dor que ela carrega na alma por causa 'daquilo', tadinha”. (JONES, 2016, p. 14)

O incidente certamente marcou Rita e a colocou em uma situação diferente de grande parte das mulheres de sua época. A virgindade, algo tão importante para a sociedade em meados do século XX, ter sido perdida de uma forma tão agressiva, tão bárbara, a colocou num patamar de quem seria capaz de olhar para esse evento, e para a própria situação da mulher, de forma cética. Talvez, por ter ganho desde muito nova uma estranha liberdade, se é que podemos chamar assim, a tenha moldado para enxergar a situação sexual feminina sob um novo ponto de vista.

Em especial na primeira década de sua carreira, quando Rita era uma das pouquíssimas intérpretes a cantar letras escritas por uma mulher - no caso, ela

mesma – a artista fez uso do poder da palavra como poucas. E o que ela dizia em suas letras, os “recados” que ela passava com suas canções, estão intrinsicamente ligados à sua condição de mulher brasileira jovem nos anos 60, uma época tão turbulenta quanto potente para as artes no Brasil. Por isso, torna-se imprescindível situá-la em um momento histórico. E, para tanto, é preciso contextualizar a época em que ela inicia sua carreira artística.

3.1 - O feminismo no Brasil e o que isso tem a ver com Rita Lee

A pretexto de compreender Rita Lee enquanto compositora e sujeito cancional, acredito ser preciso relembrar os passos do movimento feminista, dividido em “ondas”. A chamada “primeira onda feminista” aconteceu no fim do século XIX, início do século XX, em parte do mundo ocidental, e tinha como principal pauta o sufrágio universal, que postulava o voto feminino, embora diversas outras questões como autonomia em relação aos homens (marido ou pai), direito ao divórcio e ao mercado de trabalho já fossem debatidas. No Brasil, as ideias feministas e o papel social da mulher passaram a ser discutidos cada vez mais de forma explícita. Porém, a recepção aos ideais feministas não foi totalmente positiva, pois as reivindicações foram encaradas como um processo de degradação e destruição da sociedade, já que a mulher supostamente estaria deixando sua posição natural e desequilibrando o mundo em que se vivia, posto que a ela estava “destinado” somente cuidar da casa e dos filhos.

Existiu uma organização significativa de parcelas da população feminina que lutava pelo reconhecimento dos direitos básicos da cidadania. Com o crescimento do movimento republicano, tais reivindicações ganharam novo fôlego. A possibilidade de o país adotar um regime republicano fazia crescer as expectativas do reconhecimento das brasileiras enquanto consideradas cidadãs. Desde as últimas décadas do século XIX, registra-se a existência de uma imprensa feminina dedicada a propagar a defesa da educação para as mulheres, o direito ao voto e até mesmo ao divórcio. (...) Todavia, o advento da República não trouxe consigo o reconhecimento da cidadania à população feminina. A Constituição de 1891 não se pronunciou sobre o direito ao voto para as mulheres. (MÉNDEZ, 2007, p. 270)

Apesar da pouca receptividade e da tentativa de descredenciar a luta das mulheres, o movimento feminista no Brasil se articulava. A atuação da Federação Brasileira para o Progresso Feminino (FBPF) marcou uma primeira fase do pensamento feminista no Brasil. A ação da FBPF poderia ser caracterizada como um feminismo “bem comportado” (em consonância com a elite) em oposição ao feminismo “malcomportado” das anarquistas que, na mesma época, defendiam a centralidade da questão do trabalho para a emancipação feminina e a opressão como decorrência do poder masculino. Como contextualiza Natália Pietra Mendez em seu artigo “Feminismo, imprensa e poder no Brasil contemporâneo”:

Contudo, verifica-se que mesmo esse feminismo respaldado pelas elites encontrou uma significativa crítica no âmbito da imprensa. Em artigo intitulado *Sutileza, ironia e zombaria: instrumentos no descrédito das lutas das mulheres pela emancipação*, Rachel Soihet comentou a utilização da comicidade e da ironia por parte da imprensa carioca ao término do século XIX e início do século XX. Conforme a autora, nessas décadas, a mulher emancipada era vista como a fonte de todos os problemas sociais, pois, ao negar seu papel de mãe e esposa, estaria provocando uma espécie de desequilíbrio na ordem natural. Por essa razão, tanto a imprensa quanto a ciência elaboraram um discurso que pretendia desconstituir o feminismo. (MÉNDEZ, 2007, p. 272)

O discurso da imprensa nos primeiros anos do século XX, segundo Méndez, reservava às mulheres apenas a esfera do espaço doméstico. Apesar da marcha progressista que levava cada vez mais as mulheres ao mercado de trabalho, o discurso por parte da imprensa era conservador e implacável para com a mulher emancipada. O feminismo liberal lutava para afirmar os direitos civis das mulheres. As mulheres anarquistas se organizavam em associações e sindicatos. Apesar disso, o poder do discurso misógino configurava um bloqueio para a ruptura dos papéis sociais historicamente construídos para as mulheres. Ao tentar desafiar suas funções ditas “naturais”, ao buscar sua emancipação e a realização em outros papéis que não apenas nos de esposa e mãe, as mulheres mexeram em um vespeiro. Foram responsabilizadas pelas desordens sociais e a imprensa atuou como protagonista na tentativa de normatizar o papel da mulher enquanto “rainha do lar” e de desqualificar o pensamento feminista. (MÉNDEZ, 2007, p. 277)

No Brasil, o voto feminino foi finalmente regulamentado em 15 de abril de 1932. Pelo novo Código Eleitoral, passariam a votar as solteiras e viúvas com renda própria, e as mulheres casadas, desde que elas tivessem permissão do marido. Quando o Código Eleitoral foi consolidado, em 1934, essas restrições foram removidas. A partir de então, qualquer mulher, independentemente da origem de sua renda ou estado civil, passou a ter o direito de votar. Uma grande conquista das mulheres brasileiras.

Três décadas depois, os anos 1960 marcam um período de inúmeras convulsões sociais e inovações científicas. Os Estados Unidos e parte da Europa ocidental viviam um momento de revoluções comportamentais, de protestos pelos

direitos civis, raciais, trabalhistas e pela igualdade de gênero. O lançamento da primeira pílula anticoncepcional, em 1960, causou uma reviravolta nos costumes e nas relações amorosas. O sexo ainda era tratado como meio de reprodução e, a partir desse momento, ganharia conotação extra: a de prazer sem fins reprodutivos. Em maio de 1968, em Paris, estourava a onda de protestos estudantis que culminou em uma greve geral de trabalhadores, momento histórico em que o feminismo foi pauta relevante. No mesmo ano, nos Estados Unidos, um acontecimento se torna emblemático para o movimento feminista. Um grupo de ativistas do Women's Liberation Movement (Movimento de Liberação das Mulheres, o WLM) realizava um protesto com cerca de 400 mulheres que planejavam queimar sutiãs e outros itens tipicamente femininos em uma enorme lata de lixo. A prefeitura, no entanto, frustrou o protesto proibindo o uso de fogo no evento. Mesmo assim, as organizadoras ficaram conhecidas pela atitude “incendiária”. O movimento hippie e as manifestações estudantis contra a guerra do Vietnã andaram lado a lado com o recrudescimento da luta pelos direitos das mulheres, a chamada “segunda onda feminista”.

Nos anos 1960, os poucos direitos adquiridos até então pelas mulheres já não eram suficientes para uma nova *persona* feminina que estava se desenhando, fermentada pelas ideias inovadoras de escritoras como Simone de Beauvoir que, em *O Segundo Sexo - A experiência vivida*, publicado originalmente em 1949, afirma: “Ninguém nasce mulher: torna-se mulher. Nenhum destino biológico, psíquico, econômico define a forma que a fêmea humana assume no seio da sociedade.” (1967, p. 9) Se tivéssemos que criar uma personagem que representasse essa “nova mulher” que surge nos anos 1960 no mundo ocidental, ela iria trabalhar “fora”, usar minissaia e tomar pílula - e iria poder, ao menos hipoteticamente, assim como os homens desvincular sexo e maternidade, abrindo espaço para relações sem compromisso. Nesse contexto, era preciso continuar a reivindicar os mesmos direitos jurídicos, o pleno acesso à educação e ao mercado de trabalho, direitos reprodutivos e salários igualitários. Porque, na prática, não havia igualdade.

Até 1962, no Brasil, por exemplo, a mulher casada era legalmente incapaz de fazer certas coisas. Ela precisava de autorização do marido para trabalhar ou

para receber uma herança. O marido era o chefe conjugal, o administrador dos bens da mulher, sendo obrigado a sustentá-la. Eles exerciam o pátrio poder e a esposa só poderia assumir a responsabilidade sobre seus próprios filhos apenas por morte ou ausência temporária. Nesse período, a mulher casada não possuía sequer capacidade plena para os atos da vida civil (embora as solteiras também não tivessem os seus direitos assegurados). O *Estatuto da Mulher Casada*, em 1962, viria a dar emancipação parcial ao “sexo frágil”. O marido deixava de ser o chefe absoluto da sociedade conjugal, a esposa poderia optar por trabalhar sem autorização do marido e a ter direitos sobre os filhos, inclusive com a possibilidade de requisitar a guarda em caso de separação. Em alguns pontos, chegamos antes de países desenvolvidos, como a França, por exemplo, onde até 1965 as mulheres só poderiam trabalhar com autorização de seus maridos ou pais. Ou na Suíça, onde elas conquistaram o direito de votar em eleições federais apenas em 1971. Mesmo assim, ainda havia muito o que conquistar. É nesse contexto, que se instaura nos anos 60/70, especialmente nos EUA e na França, a “segunda onda feminista”, em que se buscava uma política de respeito às diferenças e de igualdade de direitos, fundada no reconhecimento de equivalência entre os sexos. As feministas desse período, de forma geral, entendiam que as desigualdades culturais e políticas das mulheres estavam intrinsecamente relacionadas. A segunda onda feminista, que varreu a Europa e Estados Unidos nos anos 60, iria estourar na areia de nossas praias.

Mas no Brasil, em 1968, o clima era bem diferente da Europa e dos Estados Unidos. No mesmo ano dos sutiãs que quase foram queimados, e apenas um ano após a apresentação inicial de Rita Lee no festival da canção, é promulgado o Ato Institucional no. 5, que endureceu o regime militar iniciado quatro anos antes e que, entre outras coisas, cerceou os direitos individuais dos brasileiros. A censura se tornava mais opressora, não havia mais a “vista grossa” com a cultura dos tempos do presidente Castello Branco. Conforme relembra Rita Lee em suas memórias, começavam no Brasil os “tempos cruéis”.

Enquanto os bons tempos dos anos 1960 efervesciam no planeta e aqui chegavam com séculos de atraso, os tempos cruéis vinham com precisão de míssil,

explodindo diariamente sobre nossas cabeças. Eu queria lá saber de Guerra do Vietnã, Guerra Fria, ditaduras latino-americanas, quando existia *A hard day's night*, Twiggy, 2001: *Uma odisseia no espaço*, festival de MPB, Copa do Mundo, tv colorida e Cinerama? A década já começara mal quando inventaram de trocar a capital do Rio de Janeiro para Brasília, me senti ainda mais deslocada do Brasil. (JONES, 2016, p. 67)

A partir desse momento, artistas e intelectuais tentariam sobreviver à repressão criando obras em que pudessem expressar suas ideias, driblando a censura. É nesse contexto que a segunda onda feminista chega ao Brasil. “A organização de nosso movimento feminista bem como sua progressiva visibilidade, ao lado da emergência de um pensamento feminista entre nós, se deu em pleno regime de exceção política que se seguiu ao golpe militar de 1964.” (HOLLANDA, 2019, p. 10)

O feminismo, movimento que se aliava à resistência de esquerda, não encontrava muito espaço para discussão pública. Em 1968, e pelos anos seguintes de forma mais intensa, no Brasil as questões feministas estariam sublimadas, em segundo plano, devido ao “inimigo comum” - o Regime militar. Não havia muito espaço para questões que não fossem diretamente ligadas à liberdade de expressão e à luta contra o autoritarismo da Ditadura civil-militar. Heloísa Buarque de Hollanda revisita esse momento, em seu capítulo introdutório do livro que reúne textos sobre o feminismo no Brasil, organizado por ela, *Pensamento feminista brasileiro: formação e contexto*. Segundo Heloísa:

Era frequente que as iniciativas do movimento feminista estivessem vinculadas ao partido Comunista ou à Igreja Católica progressista, instituição particularmente importante enquanto oposição ao regime militar. Nenhuma dessas alianças se deu sem problemas. O partido reivindicava a prioridade de uma luta ampla e urgente em detrimento das especificidades incômodas das lutas feministas. A Igreja representava um sério conflito em demandas importantes, como a defesa do direito ao aborto e demais temas relacionados à sexualidade. Contexto complicado. (HOLLANDA, 2019, p. 10)

Por esse motivo, pelo entrelaçamento das questões feministas com as pautas da Igreja católica (forte opositora ao regime, mas extremamente conservadora quanto à sexualidade e aos direitos reprodutivos) e do partido Comunista (com um machismo latente), essa fase do movimento no Brasil enfrentava resistência em trazer para debate temas relacionados à sexualidade, à

violência doméstica, aos direitos reprodutivos, e à autonomia da mulher. Se não havia espaço para as pautas feministas nesse primeiro momento, a questão de gênero acabou encontrando reverberação na imagem e na palavra de mulheres que desafiavam padrões, como por exemplo, a atriz Leila Diniz (de quem falaremos mais tarde) e a cantora e compositora Rita Lee. Esta última, com suas canções e performances, traduzia a seu modo as questões que eram debatidas nas democracias ocidentais acerca da condição da mulher na sociedade - e que estavam sufocadas no Brasil pelo contexto político. “Naqueles dias nublados de incertezas, e noites ensolaradas de sonhos, minha cigana interior finalmente disse: “Vai, Rita, vista sua guerrilheira do desbum e seja uma porra-louca feliz”, escreveu Rita Lee em sua autobiografia. (2016, p. 67)

3.2 - A palavra e a voz de um feminismo latente

Rita Lee nunca teve papas na língua. Fez uso da estratégia do poder da palavra como poucas mulheres em sua época. Até a sua entrada em cena, a maior parte das intérpretes cantavam músicas escritas por homens. É claro que é possível citar, antes dela, compositoras relevantes como Maysa e Dolores Duran e, na virada do século XX, a pioneiríssima Chiquinha Gonzaga. No entanto, no caso das duas primeiras, viveram por pouco tempo e retratavam uma mulher *old style*. Rita Lee passaria a vocalizar os pensamentos dessa mulher moderna. Como afirma o pensador suíço Paul Zumthor: “A voz é uma força arquetípica, ligada para nós ao sentimento de sociabilidade. Ouvindo uma voz ou emitindo a nossa, sentimos, declaramos, que não estamos sozinhos no mundo.” (2014, p. 83) Portanto, a voz e as canções de Rita ajudariam a criar uma comunhão com as outras mulheres brasileiras, ávidas por serem ouvidas, ansiosas por vocalizarem seus anseios, cansadas de serem representadas nas canções como megeras sem coração ou como pobre mocinhas indefesas.

Rita Lee trilhou uma carreira prolífica e longa - são mais de 50 anos produzindo e criando canções, até agora.

Outras figuras de destaque como Chiquinha Gonzaga (compositora que viveu entre os séculos 19 e 20 e precedeu a própria implantação do mercado de discos), Dolores Duran e Maysa (compositoras de canções passionais nos anos 50 e 60) merecem ser lembradas pelo talento e pela audácia exibidos em suas épocas, mas nenhuma chega a traçar, com consistência, o perfil da nova artista da música popular. Pelo tempo de atividade, pelo volume de produção (muitas dezenas de composições), pela consagração popular obtida, enfim, pelo currículo repleto de duras conquistas, Rita Lee inaugurou a nova era da mulher na canção brasileira. (TATIT, 2007, p. 150)

Podemos dizer que, com as canções de Rita, as mulheres brasileiras modernas, a geração em consonância com a segunda onda feminista, finalmente passa a ter “voz própria”. É como ela mesma se descreve: “Mesmo não tendo consciência na época que eu era feminista no sentido de me meter no mundo masculino sem pedir licença, percebo que abri caminho para novas compositoras de uma maneira geral e me orgulho disso”, afirmou Rita Lee, em entrevista por e-mail, em novembro de 2019, para a autora dessa dissertação. “Sei que quebrei

tabus e abri avenidas para uma safra de garotas *band leaders*, o que muito me orgulha. Na verdade, não tinha consciência na época que o que fazia era chamado de feminismo (aliás, odeio essa palavra).” Curiosa a resposta de Rita, que afirma odiar a palavra feminismo. Ela continua: “Ultimamente tenho implicado com a palavra 'feminista', que para mim vem acompanhada de um certo histrionismo que depõe contra as duas grandes conquistas: ganhar o mesmo que os machos e ser dona do próprio corpo. Não gosto de gritaria, sou pela ação”, afirma Rita na mesma entrevista.

Por que, no Brasil, ao contrário do que acontece em outros países, existe ainda uma rejeição à palavra “feminismo”? “Se lembrarmos que o feminismo foi um movimento legítimo que atravessou várias décadas e transformou as relações entre homens e mulheres, torna-se inexplicável o porquê de sua desconsideração pelos formadores de opinião pública”, reflete Constância Lima Duarte, em seu artigo “Feminismo uma história a ser contada” dentro da coletânea organizada por Heloísa Buarque de Hollanda (2019, p. 25). A autora cita alguns exemplos dessa mesma rejeição, de importantes figuras públicas associadas ao debate de questões das mulheres, que no entanto não se identificam como feministas. Como a socióloga Heleieth Saffioti, pioneira dos estudos feministas no Brasil que, em 1967 (mesmo ano da apresentação de “Domingo no Parque”), defendeu uma tese sobre “A mulher na sociedade de classe: mito e realidade”, e posteriormente publicou o texto como livro, que veio a tornar-se uma referência nos estudos de gênero no Brasil. “Em seus textos e em eventos públicos, Heleieth, enfática, se recusava a identificar-se com o feminismo”, conta Constância Lima Duarte sobre a intelectual paulistana falecida em 2010. Essa atitude de rejeição em assumir-se feminista não acontece apenas com Heleieth. Segundo Heloísa Buarque, este é um sintoma bastante encontrado em nossas pesquisadoras e estudiosas engajadas nas questões femininas. O fenômeno se tornaria ainda mais forte entre as escritoras e produtoras culturais, em especial as que trabalharam com uma perspectiva feminista até o final da década de 1990 no Brasil e na América Latina em geral.

Da mesma maneira com que Heleieth Saffioti se dizia apenas 'fortemente interessada na condição feminina', Rita Lee, apesar de ter sido pioneira na vocalização de uma certa narrativa feminina e importante ícone para o movimento

de emancipação das mulheres nas décadas de 70/80, também não se sente confortável com o termo “feminismo”. Um grande motivo que podemos elencar para isso é possivelmente o fato de que, no Brasil, houve uma forte resistência masculina em relação à conquista dos direitos da mulher. Em reação ao feminismo, criou-se no Brasil uma contranarrativa que acusava as feministas de odiarem o sexo oposto e de quererem destruir os “lares”, a sociedade e os homens, ao afirmarem seus direitos. Como relembra Constância Lima Duarte:

A derrota do movimento feminista (*no Brasil*) foi ter permitido que um forte preconceito isolasse o termo, sem conseguir se impor com orgulho para a maioria das mulheres. A reação desencadeada pelo antifeminismo foi tão forte e competente, que não apenas promoveu um desgaste semântico da palavra, como transformou a imagem da feminista em sinônimo de mulher mal amada, machona, feia, em total oposição ao feminino. Provavelmente por receio de serem rejeitadas ou de ficarem “malvistas”, muitas de nossas escritoras e intelectuais, e a brasileira de um modo geral, passaram enfaticamente a recusar esse título. (*in* HOLLANDA, 2019, p. 25-26)

Assim como na primeira onda feminista no Brasil, a imprensa teve na segunda onda uma grande participação na construção de uma imagem pejorativa acerca do feminismo. No fim dos anos 70, existiam no Brasil diversos coletivos de atuação local e nacional influenciados pelas ideias feministas que deram origem a um potente movimento social. Tanto o pensamento intelectual feminista quanto sua expressão como movimento tentavam encontrar na imprensa um espaço para expressar seus ideais.

O contato com a imprensa brasileira foi interposto por relações de poder nas quais é possível observar fluxos de reciprocidades, afastamentos, dominações e resistências. O feminismo encontrou severas críticas tanto na imprensa de cunho conservador quanto em jornais e revistas considerados progressistas, ou representantes de um pensamento de esquerda. (MÉNDEZ, 2007, p. 275)

A relação dos veículos ditos progressistas oscilava entre a aprovação e simpatia, e a sátira, a ironia, a reprovação e a estereotipização da mulher. Para avaliarmos um exemplo do tratamento às feministas pela imprensa, vejamos o caso da ruidosa entrevista da autora Betty Friedan para *O Pasquim*.

Vale aqui lembrar o caso da já antológica entrevista que a feminista norte-americana Betty Friedan concedeu ao jornal *Pasquim*, em sua visita ao Brasil, no início dos anos 70. Sua viagem fora organizada por uma reconhecida pensadora

feminista, Rose Marie Muraro, encarregada de escrever o prefácio do livro *Mística feminina*, de Betty Friedan, publicado no Brasil, em 1971. Questionada por intelectuais como Glauber Rocha, Paulo Francis e Jaguar, a escritora teve que se desviar das farpas e piadas lançadas pelos renomados jornalistas que insistiam em perguntar, utilizando-se da ironia, se ela havia vindo ao Brasil para questionar “as posições” das mulheres brasileiras. Reconhecido meio de propagação das ideias de uma esquerda independente, o Pasquim seguidamente utilizava-se do humor e da ironia para desmerecer as concepções do feminismo. Como destaca a historiadora Rachel Soietz, o jornal, através de charges e matérias, corriqueiramente caçava das militantes feministas chamando-as de “masculinizadas, feias, despeitadas”. A historiadora chama a atenção para o fato de como esse veículo de comunicação, identificado com posições progressistas e de esquerda, que servia de “abre alas” para a luta contra a ditadura militar, utilizava-se largamente das piadas machistas que refletiam velhas e conservadoras opiniões da elite brasileira acerca da situação da mulher na sociedade. (MENDEZ, 2007, p. 275)

Por meio de textos irônicos e charges debochadas, criava-se um imaginário hegemônico que descredenciava a mulher, e que Rita Lee à sua maneira irá contestar e desestabilizar. Como veremos mais tarde, Rita brinca em suas canções com os tipos femininos clichês, como a “mocinha corneada”, a “superhomem sapata” ou a “dona de casa drogada”, e tece uma contranarrativa dentro de um meio de difusão altamente penetrante no imaginário popular - a canção -, transformando-se em uma voz alternativa.

Feminista como rótulo depreciativo é um fator que dura até os dias de hoje, em 2021, quando frequentemente ouvem-se termos como “feminazi”, “feministas ferozes mal amadas que querem destruir os lares brasileiros”. Recentemente, temos assistido a atitudes altamente misóginas, como o aumento do feminicídio, ou declarações, como as do jogador de futebol Robinho, em outubro de 2020, condenado na Itália por estupro coletivo, sobre a demissão do Santos após uma repercussão negativa de sua contratação. Ele acusou as “feministas” de terem feito um “trabalho sujo” contra ele. “Infelizmente existe esse movimento feminista. Às vezes, essas mulheres nem são mulheres, para falar o português claro”, afirmou em entrevista para a Rede Band. “Mulheres que nem são mulheres”, diz o jogador. A estratégia da contranarrativa masculina foi poderosa e efetiva, como confirma a pesquisadora Talita Trizoli:

Tal movimento não ocorreu sem nenhuma resistência tanto por parte do gênero masculino, quanto do feminino. A imagem da feminista como destruidora de lares, não-mulher, criatura violenta, frustrada sexual e emocionalmente, pairava

no ar como um fantasma, uma lenda urbana, alimentada pela imprensa misógina e por comentadores deslocados e desinteressados das principais questões que elas levantavam. Essa construção social da feminista como pária é um dos vários pontos de temor que fez com que algumas artistas mulheres brasileiras, apesar de seu claro interesse nas questões femininas e feministas, renegassem qualquer ligação com o movimento, por receio de serem reduzidas a “artistas-panfletárias”. E tal receio das artistas mulheres acompanha também o fato de que o programa político feminista que aportara por aqui ter sido pulverizado e distorcido em certos momentos ora pela conturbação política em que estávamos inseridos, ora pelas interpretações superficiais e mesmo reducionistas das poucas publicações que chegavam ao país. (TRIZOLI, 2014, p. 413)

Podemos elencar alguns motivos para Rita Lee detestar o termo feminismo. Pode ser o receio de ser reduzida a “artista panfletária”, o medo de ser vista como uma mulher recalcada e mal amada (uma “erva venenosa”...), o terror de ser “patrulhada” pelo próprio movimento feminista, ou mesmo uma orientação interna, que ela herda do tropicalismo, de não se cristalizar, de mais apontar erros do que apresentar soluções, de eterno *devoir*. Ela preferia seguir sem rótulos, sem indicar caminhos, como boa tropicalista que foi (e, coerentemente, me parece, continuou sendo). Rita de certa forma seguiu a filosofia chacriniana, que dizia: “Eu vim para confundir e não para explicar.” Mas a questão ganha uma nova luz se pensarmos a respeito dessa situação que fez do termo feminista no Brasil ganhar uma visão depreciativa por parte da sociedade, incluindo mulheres, como aponta a pesquisadora Cynthia Sarti:

Inicialmente, ser feminista tinha uma conotação pejorativa. Vivia-se sob fogo cruzado. Para a direita era um movimento imoral, portanto perigoso. Para a esquerda, reformismo burguês, e para muitos homens e mulheres, independentemente de sua ideologia, feminismo tinha uma conotação antifeminina. A imagem feminismo versus feminino repercutiu inclusive internamente ao movimento, dividindo seus grupos como denominações excludentes. A autodenominação feminista implicava, já nos anos 1970, a convicção de que os problemas específicos da mulher não seriam resolvidos apenas pela mudança na estrutura social, mas exigiam tratamento próprio. As questões propriamente feministas, as que se referiam à identidade de gênero, ganharam espaço quando se consolidou o processo de ‘abertura’ política no país em fins da década de 1970. (SARTI, 2004, P. 40)

Considerando-se ou não feminista, o fato é que Rita Lee desempenhou na década de 60/70/80 uma função relevante na ressignificação do papel da mulher, gerando imagens femininas que reordenavam o imaginário vigente; corrosivas, porosas, debochadas, irônicas, com personagens levemente românticas, drogadas,

autônomas e independentes, sem cair na armadilha fácil da mulher perigosa, sedutora, vadia, ou por outro lado, a ingênua, a pura, a mulher para casar, que os compositores, homens em sua maioria, destacavam nas letras até então. Em sua entrevista para esta dissertação, Rita Lee disse sobre o preconceito no ambiente rock'n roll no início de sua carreira: “Eu apenas me metia no mundo masculino, que dizia que para fazer *rock* tinha que ter culhão, e eu ia lá e fazia com meu útero e ovários.” Em sua autobiografia, Rita também comenta o tema, voltando a falar algo semelhante:

O Clube do Bolinha afirmava que pra fazer “rock” tinha que ter culhão, e eu queria provar a mim mesma 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, Maysa e Dolores Duran. Pensando nisso, resolvi investir em músicas de minha autoria para meu próprio consumo, uma vez que sabia não ser uma cantora de calibre. (JONES, 2016, p. 126)

Rita parecia compreender a “emboscada” em que as mulheres, como ela mesma, estavam metidas. Ela captou os sentimentos e descontentamentos que pairavam no ar e deu os recados, escrevendo canções. Sobre isso, Rita afirma na entrevista especial para a dissertação: “Confesso que minhas músicas eram psicografadas, eu apenas anotava quando o santo baixava, daí que a maioria das vezes meu ego não entrava muito na jogada quando compunha.”

O “santo” de Rita Lee enxergava claramente os “recados” de seu tempo.

3.3 - Os recados

Rita Lee deu à luz diversas imagens que ajudaram a desenhar uma nova mulher no Brasil. As canções da artista costumam trazer a desconstrução de uma narrativa hegemônica, com uma nova hermenêutica da história e da sociedade. A artista usa muitas vezes figuras míticas, como Eva, e personalidades, como Leila Diniz e Luz del Fuego, para ilustrar essas imagens, e para exaltar essa irreverência (feminina) que ela possui e gosta de cantar. Rita Lee também musicou o sexo e o amor romântico, geralmente trazendo embutida uma visão crítica e irônica.

Outra característica de sua obra é o estilo “crônica”, com canções que tratam de assuntos cotidianos do momento, como a cena política e social brasileira. “Agora é moda”, dela e de Paulo Coelho, é um grande exemplo desse gênero, além de “Arrombou a festa”, de 1976, também da dupla: (“E o mano Caetano tá pra lá do Teerã/ De olho no sucesso da boutique da irmã.”)

Nos recados de Rita, a natureza tem seu lugar de importância. Assim como em “Recado do Morro”, ela a vê como sábia conselheira, especialmente em canções como “Mamãe Natureza” e “Coisas da Vida”. As drogas também têm seu espaço na narrativa *Ritaleenesca*, como em “Que loucura” e “Lança-perfume”. Às vezes, há o entrelaçamento das duas temáticas, quando a droga vem da natureza, como em “Ando jururu” (“Eu ando jururu/ I don't know what to do/ só quero encontrar pelo caminho um cogumelo de zebu/ e descansar os meus olhos no pasto/ descarregar esse mundo das costas.”) Mas muitas de suas músicas também trazem uma espécie de filosofia de vida. Como em “Todas as mulheres do mundo”, “Agora só falta você” e tantas outras. Apesar disso, suas canções não possuem um caráter teleológico, com destino fechado ou lições de moral. Afinal, como já foi dito, Rita Lee guarda em si o DNA do Tropicalismo.

A proposta desse capítulo é colocar luz em alguns destes recados, com olhar especial para a ressignificação da figura da mulher. Dentro desse contexto, começo por um dos temas mais relevantes na obra da artista, o da autonomia feminina. O recorte que faço nesta pesquisa, a grosso modo, refere-se à carreira solo de Rita Lee, quando a voz da artista se potencializa e se destaca. Mas

algumas de suas composições do tempo de Os Mutantes chamam atenção, como “Ando meio desligado” (Arnaldo Baptista/ Rita Lee/ Sérgio Dias).

Ando Meio Desligado

Ando meio desligado
 Eu nem sinto meus pés no chão
 Olho e não vejo nada
 Eu só penso se você me quer
 Eu nem vejo a hora de lhe dizer
 Aquilo tudo que eu decorei
 E depois o beijo que eu já sonhei
 Você vai sentir, mas
 Por favor, não leve a mal
 Eu só quero que você me queira
 Não leve a mal

A canção, de 1970, parece ter conotação profundamente pessoal, sem aparente ligação com o contexto político e social da mulher, mas guarda um tema que será recorrente na obra de Rita, e reflete o momento. “Meio desligado” pode se referir a uma letargia causada pela paixão, mas também pelo uso de drogas. Rita canta: “Eu nem vejo a hora de te dizer/ aquilo tudo que eu decorei/ e depois o beijo que já sonhei/ você vai sentir mas/ por favor / não leve a mal.” A busca pela emancipação e pela voz feminina já se faz presente, mas vem com um lembrete importante: NÃO LEVE A MAL. Estávamos numa época em que os homens tomavam a dianteira em uma aproximação amorosa com o sexo oposto, e uma mulher ter essa atitude poderia “pegar extremamente mal”. Assim como assumir-se feminista. Assim como ser roqueira e ter fama de rebelde, alienada e transgressora.

Durante a segunda onda feminista, podemos observar que, de forma geral, o movimento pleiteava igualdade de gêneros. Uma das canções da artista em sua fase solo inicial parece ter profunda ressonância com os ideais da fase, mesmo que

ela não queira. Em “Paixão da minha existência atribulada” (Lúcia Turnbull/ Rita Lee), canção de 1973, do Lp *Tutti Frutti*, nunca lançado oficialmente, ela diz:

Paixão da minha existência atribulada

Olhe o meu sorriso
 Beije em minha boca
 Cante minha música
 Use minha roupa
 Se você se fecha
 Isso só complica
 Justamente agora
 Que eu estou apaixonada
 E preciso tanto
 Conhecer você melhor
 Te namorar, te namorar, te namorar
 Ah!
 Te namorar, te namorar, te namorar
 Sinto você
 Nesse meu violão
 Toco sua música
 Com minha mão
 Me apaixonei por você e por mim!

“Me apaixonei por você e por mim” pode ser facilmente lido como um ideal feminista, que não pretende estar acima dos homens, mas ser enxergada como uma igual. Por isso, ela não se apaixona por ele, e sim, pelos dois. Ela toca a música dele no violão com sua própria mão. “Cante minha música/ use minha roupa” também aponta para a igualdade sonhada, talvez para um pedido de empatia ou até mesmo para a própria androginia que Rita confessa ter almejado durante um período, como já citado neste estudo. Sobre o tema, a compositora afirma: “Uma vez me vesti de *boy* só para ver como era o banheiro masculino rs... Acho a raça humana naturalmente bissexual, uns adormecidos outros não. Nosso

passado hermafrodita não me deixa mentir, machos têm mamilos, fêmeas têm um micropênis dentro da vagina”, disse em entrevista para esta dissertação em 2019.

As letras de Rita costumam traçar a desconstrução de uma narrativa feminina hegemônica. Mas algumas canções trazem embutidas uma maneira de encarar a vida, um modo de pensar. “Coisas da Vida”, do álbum *Entradas e bandeiras*, de 1976, de autoria de Rita, segue essa linha.

Coisas da vida

Quando a lua apareceu
 Ninguém sonhava mais do que eu
 Já era tarde
 Mas a noite é uma criança distraída
 Depois que eu envelhecer
 Ninguém precisa mais me dizer
 Como é estranho ser humano
 Nessas horas de partida
 É o fim da picada
 Depois da estrada começa
 Uma grande avenida
 No fim da avenida
 Existe uma chance, uma sorte
 Uma nova saída
 São coisas da vida
 E a gente se olha, e não sabe
 Se vai ou se fica
 Qual é a moral?
 Qual vai ser o final
 Dessa história?
 Eu não tenho nada pra dizer
 Por isso digo
 Que eu não tenho muito o que perder

Por isso jogo
 Eu não tenho hora pra morrer
 Por isso sonho
 Aaah são coisas da vida
 E a gente se olha
 E não sabe se vai ou se fica

Ao contrário do que era usual no ano do lançamento da canção (relacionamentos com laços mais duradouros, representados pelo casamento ainda indissolúvel perante a lei federal e à Igreja Católica, hegemônica no Brasil àquela altura), a frase “a gente se olha e não sabe se vai ou se fica” antecipa a geração *Millenial* que ‘fica’ sem compromisso e mantém relações mais fluidas. Hoje, com a instituição do divórcio mais do que assentada na sociedade, e com a cada vez maior paridade no mercado de trabalho – é raro encontrar uma mulher que não trabalha e é totalmente dedicada ao lar - a nova geração de mulheres acharia inconcebível essa cristalização do relacionamento “até que a morte nos separe”. Neste quesito, Rita parece ter enxergado décadas à frente.

A canção fala sobre um novo modo de encarar as coisas, menos a sério, com mais leveza, porém de forma inconsequente. Ela pergunta “Qual é a moral?/ Qual vai ser o final/ dessa história?” Para isso, ela não sabe responder, não cabe uma resposta. Mesmo assim, ela afirma. “Eu não tenho nada pra dizer/ por isso digo/ que eu não tenho muito que perder/ por isso jogo”. A canção fala de alguém sem medo de correr riscos, que tem liberdade para sonhar “pois não tem hora para morrer”, e também prega uma positividade, como num livro de auto-ajuda, soando até mesmo inocente ou *naïf*, pois ela acredita que “no fim da grande avenida, tem uma chance, uma sorte, uma nova saída”. Ao mesmo tempo, é uma canção solar, que enxerga a vida de uma forma bem leve e iluminada, apesar da densidade (ou seria, novamente, inconsequente?) do sujeito cancional, que afirma que “eu não tenho muito o que perder/ por isso jogo/ eu não tenho hora pra morrer/ por isso sonho”. Do mesmo modo, trata do cotidiano, de uma pessoa que estava sonhando quando a lua aparece, com o uso de expressões clichês, como “a noite é uma criança”, mas com um *twist* típico de Rita Lee. Nesse caso, a noite é sim uma

criança, mas distraída. A estrofe mais contundente e filosófica talvez seja a parte em que ela reconhece que, quando envelhecer, vai entender como é estranho ser humano na despedida ou na morte de alguém.

Poesia disfarçada em uma canção de rock.

3.4 - Fruto proibido

O ano de 1975 tornou-se o Ano Internacional da Mulher por determinação das Organizações das Nações Unidas. Pressionada pela necessidade de discussão sobre as questões da mulher mundo afora, a ONU terminaria por esticar o período e instituir o “decênio da mulher”, de 1975 a 1985. No Brasil, os ecos da revolução comportamental que espelhava essa medida chegavam por meio de uma “rede de narradores” (mais uma vez evocando a imagem pinçada da novela “Recado do morro”, de Guimarães Rosa) que nem sempre entendia o recado, como grandes jornais e revistas, e pela crescente televisão, geralmente dirigidos por homens.

Se as histórias contadas na mídia hegemônica ajudaram a cristalizar papéis estáticos de homem e de mulher em nossa sociedade, as canções de Rita Lee oferecem um novo olhar, desconstruindo e ironizando estereótipos, e colocando todo mundo para cantar essa nova toada que ela trazia. Apesar de afirmar na entrevista para a dissertação que “psicografava” as suas canções, Rita não estava alheia aos acontecimentos do mundo à sua volta. Ela se torna uma “fábrica de sucessos”, tendo ganho diversos discos de ouro e platina. O “recado” que Rita ouve de seu morro particular e o transmite, com suas palavras e melodias, chegou a milhões de pessoas, no Brasil e no mundo afora.

Em 1975, esse ano tão emblemático da luta das mulheres por seus direitos, Rita lança *Fruto Proibido*, com a Tutti Frutti como banda de apoio. O álbum assemelha-se a um colar de miçangas interligadas, costurado por clássicas canções de rock'n roll, com poderosos *riffs* de guitarra, mas com um ponto fora da curva: a grande mentora e *performer* do disco era uma mulher. O rock, embora de DNA rebelde, era à época bastante avesso à participação de mulheres, como a própria Rita Lee descreve em diversas passagens de sua autobiografia. A artista acabara de ter um experiência ruim acerca de um disco com a Philips, intermediado por André Midani e outros diretores que, em uma reunião, como ela conta, faziam escolhas por ela: “Escutei opiniões de como me vestir, o que falar, o que cantar, como me comportar, quais compositores escolher, enfim, antes que sugerissem pra quem eu deveria dar o meu rabo, me levantei, antipática.” (JONES, 2016, p.

133) O disco para a Philips nunca saiu. Pouco tempo depois, surgiria o convite para uma nova empreitada.

Aconteceu de cair do céu uma proposta da novíssima gravadora Som Livre, cujo presidente era João Araújo, um cara pra lá de simpático, de gravar um disco do jeito que quisesse. Liberdade total. Eu precisava mesmo largar aquela vidinha besta, domar os motins dos Fruttis, agora sem Lúcia, e montar um novo repertório, afinal quem dava a cara pra bater era eu, então me concentrei em entregar um disco bacana. (...) Um disquinho bacaninha, lá estava eu botando minhas asinhas pra fora, num ambiente *mezzo* machista *ma non troppo*. Gosto muito desse trabalho, considerado por muitos como um divisor de águas no rock brazuquês, apesar da breiguice do nome *Fruto proibido*. (JONES, 2016, p. 133-134)

Em sua autobiografia, a narrativa conta com uma figura estilística, que se assemelha a um *ghost writer*, e por isso apelidado de *Phantom*, que completa e contextualiza as informações de Rita, textos escritos pelo jornalista Guilherme Samora. Sobre *Fruto proibido*, ele rebate:

Mais do que um “disquinho bacaninha”, como sugere a autora, *Fruto proibido* marcou presença bonito no rock'n roll Brasil e se tornou um clássico. Um manual de como fazer rock por aqui. É curioso notar que, em um estilo musical e em um país machistas, um LP rosa, cheio de citações femininas (Luz del Fuego, Isadora Duncan...), capitaneado por uma mulher que fazia “tudo o que queria fazer”, se tornou a mais completa tradução do rock Brasil. (JONES, 2016, p. 135)

É especialmente em *Fruto proibido*, quando finalmente está no comando de sua obra, que Rita Lee vocaliza essa mulher surgida da segunda onda feminista, e as várias maneiras de ser e viver como mulher aparecem no disco. O tema é muito presente. No álbum, encontramos diversos clássicos de seu repertório. O álbum tem título homônimo à canção “Fruto Proibido”, em que subverte a figura da mulher “dissimulada e traiçoeira” desenhada no imaginário popular, e que tem como maior representante Eva, a primeira mulher segundo a Bíblia. Eva, aliás, será uma personagem recorrente nas canções Rita.

Fruto Proibido

Não é nada disso, alguém fez confusão!

Vou dar um tempo, preciso distração

Às vezes cansa minha beleza

Essa falta de emoção e de sensação
 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
 Acho que não!
 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
 Acho que não!

Pela narrativa bíblica, Eva com sua lábia “insidiosa” fez Adão provar o fruto proibido, o que resultou na expulsão do casal do Paraíso por Deus. O “fruto proibido” descrito tanto no livro sagrado dos cristãos quanto na Torá judaica – pois a história de Eva está no livro do Gênesis, o primeiro do Pentateuco e, portanto, comum ao judaísmo e ao cristianismo –, seria, na verdade, o prazer advindo da relação sexual entre os seres humanos, que perdem a inocência a partir desse ocorrido, e criam assim o interdito. O pensador francês Georges Bataille, em seu livro *O erotismo*, discorre sobre a ligação entre o “proibido”, o interdito, e o erotismo.

O que é interessante no interdito sexual é que ele se revela plenamente na transgressão. (...) É diretamente, pela descoberta furtiva — parcial de início — do campo proibido que o interdito nos aparece. Nada é inicialmente mais misterioso. Somos admitidos no conhecimento de um prazer em que a noção de prazer se mistura ao mistério que expressa o interdito determinante do prazer ao mesmo tempo em que o condena. Essa revelação dada na transgressão não é certamente igual a si mesma através do tempo: há cinquenta anos, esse aspecto paradoxal da educação era mais sensível. Mas por toda parte — e sem dúvida desde os tempos mais antigos — nossa atividade sexual é adstrita ao secreto, por toda parte, ainda que, em graus variáveis, ela pareça contrária a nossa dignidade.

De modo que a essência do erotismo é dada na associação inextricável do prazer sexual e do interdito. (BATAILLE, 1987, p. 70)

De sua parte, Rita faz um movimento revisionista, atualizando o mito de Eva e do “fruto proibido”. Com uma performance que é ao mesmo tempo irônica e cândida, meio ingênua, meio maliciosa, ela se pergunta 'porque resistir a algo tão bom?' “Comer o fruto que é proibido/ você não acha irresistível?/ Nesse fruto, está escondido/ o paraíso/ Eu sei que o fruto é proibido/ mas eu caio em tentação”. Trata-se de uma outra visão do tema, irreverente e herética, e questionando o papel imputado mais uma vez à mulher que, como nas antigas canções escritas por homens, a coloca no lugar da pecadora insensível que quer levar o homem à ruína.

Em outro trecho da letra, ela fala: “Às vezes cansa a minha beleza/ essa falta de emoção e de sensação.” A canção fala da possibilidade de criação de outra visão sobre essa mulher, capaz de promover uma “expulsão do Paraíso” apenas por estar entediada com a situação doméstica. Desta maneira, Rita (apesar de não ser mais adolescente) mostra sua veia *teenager* inconsequente, com frases que possivelmente só poderiam sair da boca e da mente de uma mulher burguesa, branca, privilegiada – e com sobrenome norte-americano que lembra liberdade. E a calça Lee não foi durante muito tempo o figurino de uma geração que queria “mudar o mundo” e quebrar padrões de rigidez? Bataille afirma: “Somos admitidos no conhecimento de um prazer em que a noção de prazer se mistura ao mistério que expressa o interdito determinante do prazer ao mesmo tempo em que o condena.” (1987, p. 71)

Outro verso chama atenção: “Às vezes cansa a minha beleza” refere-se a algo que preocupa, que estressa. No caso dela, é a falta de emoção. Mais um jogo em forma de trocadilho, uma constante em suas letras, que sempre adicionam uma pitada de irreverência aos ditados e frases populares. Uma expressão bem comum na época e que hoje podemos compreender como uma forma de jogar luz sobre a importância da beleza para o sexo feminino, a partir de um status na sociedade e de um estereótipo que ela precisa assumir para prevalecer como mulher. Uma imagem que aqui nesta canção apresenta doses de ferrugem, causada pela ironia corrosiva de Rita Lee.

Em *Fruto Proibido*, Rita Lee grava aquele que é uma espécie de “hino” da autonomia feminina no Brasil, “Agora só falta você”, dela e de Luiz Carlini.

Agora só Falta Você

Um belo dia resolvi mudar
E fazer tudo o que eu queria fazer
Me libertei daquela vida vulgar
Que eu levava estando junto a você
E em tudo o que eu faço
Existe um porquê
Eu sei que eu nasci
Sei que eu nasci pra saber
Saber o quê?
E fui andando sem pensar em voltar
E sem ligar pro que me aconteceu
Um belo dia vou lhe telefonar
Pra lhe dizer que aquele sonho cresceu
No ar que eu respiro
Eu sinto prazer
De ser quem eu sou
De estar onde estou
Agora só falta você

A canção, que guarda nos versos um *devoir*, uma ponta de vingança apontada para um futuro vitorioso (“um belo dia vou lhe telefonar/ pra te dizer que aquele sonho cresceu”), foi lançada em um momento em que a mulher brasileira, mesmo estando em um casamento infeliz, não poderia se divorciar do marido. Em 1975, o divórcio ainda não havia sido legalizado e era um tabu. Este foi instituído oficialmente somente dois anos depois do lançamento da canção - em 26 de dezembro de 1977, quando uma lei federal autorizou a dissolução do casamento civil. O curioso é que, na canção, a personagem não parece querer separar-se em busca de outro amor – e, sim, ser livre somente - e ter prazer de ser quem é. É bem possível que ela esteja falando sobre uma relação abusiva, uma vida “vulgar”. Mas no final das contas, a vingança parece se diluir, pois a primeira

pessoa da canção enfatiza no final: eu mudei, melhorei e estou contente com isso. “No ar que eu respiro/ Eu sinto prazer /De ser quem eu sou /De estar onde estou /Agora só falta você”. Ela se basta. Mais uma vez, Rita Lee estava vocalizando a autonomia e liberdade feminina, sem medo das consequências, e preconizando a felicidade da mulher que pode fazer o que quer, e que sai “andando sem pensar em voltar”.

“Agora só falta você” foi gravada quando Rita Lee tinha 28 anos. Anteriormente ao disco, ela tinha vivenciado experiências misóginas, como na sua expulsão do grupo com o qual iniciou sua carreira, Os Mutantes, e na primeira formação da banda Tutti Fruti, quando ouvia reiteradamente, segundo seus relatos, que rock era coisa para homens. Ela já havia sido casada, mesmo que “de mentirinha”, com o músico Arnaldo Baptista. (JONES, 2016, p. 109) É importante então, olhar com atenção para as canções que nascem nesse momento tão significativo, reunidas em um álbum.

Apesar disso, as letras do LP, duas delas em parceria com o escritor Paulo Coelho, falam de pessoas leves, sem ressentimento, independentes e “desencanadas”, (bem diferente das mulheres desenhadas por Maysa e Dolores Duran) embora já tragam certa corrosão e ferrugem para as imagens criadas. Em “Cartão postal”, a dupla parece brincar com um tema clássico das canções românticas, a despedida ou o rompimento de um relacionamento. Com uma espécie de conselho, “Cartão Postal” se assemelha ao aviso de uma mãe jovial ou de uma irmã mais velha, que nos orienta a levar a vida de forma mais leve, sem sofrimento. Ela entra no rol de canções filosóficas junto com “Coisas da Vida” e tantas outras.

Cartão postal

Pra quê sofrer com despedida?

Se quem partir não leva nem o sol, nem as trevas

E quem fica não não se esquece tudo o que sonhou?

Eu sei, tudo é tão simples que cabe num cartão postal

E se a história de amor não acabou tão mal

O adeus traz a esperança escondida

Pra quê sofrer com despedida?
 Se só vai quem chegou e quem foi vai partir?
 Você sofre, se lamenta, depois vai dormir
 Sabe, alguém quando parte
 É porque outro alguém vai chegar
 Num raio de lua, na esquina, no vento ou no mar
 O adeus traz a esperança escondida
 Pra quê?
 Sabe, alguém quando parte
 É porque outro alguém vai chegar
 Num raio de lua, na esquina, no vento ou no mar
 Pra quê querer ensinar a vida?
 Pra quê sofrer?

“O adeus traz a esperança escondida/ Pra que sofrer?”, dizem os versos. Um “recado” que subverte mais uma vez a fala esperada de uma mulher, costumeiramente retratada como “donzelas que sofrem com o amor romântico” e que são dependentes do homem. O “recado” soa libertador. Para se ter uma ideia, no ranking de sucessos de 1975 da revista eletrônica *Mais tocadas* (<https://maistocadas.mus.br/>) a quinta canção mais executada nas rádios é “Paralelas”, de Belchior, cantada por Vanusa, que mostra uma outra visão bem diferente da despedida. Dizem os versos: “Em cada luz de mercúrio/ vejo a luz do teu olhar/ Passas praças, viadutos/ Nem te lembras de voltar, de voltar, de voltar/ (...) Como é perversa a juventude do meu coração/ Que só entende o que é cruel, o que é paixão./ Abro a vidraça e grito/ grito quando o carro passa/ Teu infinito sou eu.” Um amor quase doentio, dependente, distópico, que não combina em nada com a postura rock'n roll de Rita Lee, mas que agrada em cheio aos ouvintes do anos de 1975.

Já o primeiro lugar da mesma parada de sucessos, ou seja, a música mais tocada do ano de lançamento de *Fruto Proibido*, é de Wando, “Moça”, que diz: “Moça/ Sei que já não é pura/ Teu passado é tão forte/ Pode até machucar/ Dobre as mangas do tempo/ Jogue teu sentimento/ Todo em minhas mãos”, diz a canção.

É uma visão bem masculina do amor, que “perdoa” a mulher por não ser mais virgem (ela possivelmente foi estuprada, já que ele diz 'teu passado é forte/ pode até machucar') e que pede a ela que jogue todo o sentimento dela nas mãos dele. A comparação é importante para mostrar como são diferentes os conceitos de amor para Rita, nesse momento sem fossa, sem ressentimento, mostrando uma mulher que não quer cair nas armadilhas e ladainhas da cultura machista. Que está em outro lugar: no lugar da “roqueira mulher”, uma persona que Rita cria em primeira mão, e que mostra a mulher no lugar da rebelde, da que busca liberdade, da contestação. As canções de *Fruto Proibido*, porém, também conquistaram seu lugar no ranking de sucessos, mostrando que a mudança estava chegando. “Agora só falta você” alcançou o 55o. lugar, “Esse tal de Roque Enrow” o 71o lugar, e “Ovelha negra” o 82o. lugar do ranking.

No álbum *Fruto proibido*, também da dupla Rita e Paulo Coelho, “Esse tal de Roque Enrow” evidencia o conflito de gerações, com a imagem de uma mãe que não está entendendo a mudança dos tempos e conta isso no divã do psiquiatra. Ela bem que tenta, mas sua filha “não a leva a sério”. O curioso é que, seguindo a linha dos duplos sentidos, muito utilizados por Rita, aqui o rock poderia ser confundido com um homem que não seria adequado para a filha, uma “perdição”. Neste ponto, o rock é uma novidade que cai como uma pedra na “moral e bons costumes” de então.

Esse Tal de Roque Enrow

Ela nem vem mais pra casa, Doutor

Ela odeia meus vestidos

Minha filha é um caso sério, Doutor

Ela agora está vivendo

Com esse tal de

Roque Enrow

Ela não fala comigo, Doutor

Quando ele está por perto

É um menino tão sabido, Doutor

Ele quer modificar o mundo
Esse tal de
Roque Enrow
Quem é ele?
Esse tal de Roque Enrow
Uma mosca, um mistério
Uma moda que passou
Já passou
Ele quem é ele?
Isso ninguém nunca falou
Ôh ôh
Ela não quer ser tratada, Doutor
E não pensa no futuro
A minha filha 'tá solteira, Doutor
Ela agora está lá na sala
Com esse tal de
Roque Enrow
Eu procuro estar por dentro, Doutor
Dessa nova geração
Mas minha filha
Não me leva a sério, Doutor
Ela fica cheia de mistério
Com esse tal de
Roque Enrow
Quem é ele?
Esse tal de Roque Enrow
Um planeta, um deserto
Uma bomba que estourou
Ele quem é ele?
Isso ninguém nunca falou
Ela dança o dia inteiro, Doutor
E só estuda pra passar

E já fuma com essa idade, Doutor
Desconfio que não há mais cura pra esse tal de
Roque Enrow

O conflito de gerações é desenhado de uma maneira extremamente irônica, engraçada. A canção, de tom adolescente, debocha da ingenuidade da mãe em questão. Mostra algo comum, um fato corriqueiro no relacionamento entre mãe e filha jovem, a diferença de estilos, com a frase “ela odeia meus vestidos”. Mas também toca em um ponto nevrálgico, a novidade de uma geração que estava questionando os valores rígidos da sociedade, como na estrofe: “Quem é ele?/ Esse tal de Roque Enrow/ Um planeta, um deserto/ Uma bomba que estourou/ Ele quem é ele?/ Isso ninguém nunca falou”, e trata-se também de uma metalinguagem, já que é uma canção de rock falando do poder envolvente do próprio rock.

Por último, também da dupla Paulo Coelho e Rita Lee, temos "O Toque", que lembra muito a imagem da conexão mágica entre o homem e o universo/natureza, presente na obra literária de Paulo Coelho. A música tem um papel importante na letra (“um som diferente entrou/ meus olhos mudaram”) na história que tem um quê de psicodélica e delirante.

O Toque

Abri a janela
Um som diferente entrou
Meus olhos mudaram, eu sei
Ou foi o sol que mudou, babe
O som das nuvens
A conversa do vento
A voz dos astros
A história do tempo
O som das estrelas
A música do luar
Contando em segredo, eu sei

Contando todo o meu medo, babe,
 O som das flores
 O murmúrio do céu
 Me deram um toque
 Quem tem ouvidos que ouça
 Você é uma criança do universo
 E tem tanto o direito de estar aqui
 Quanto as árvores e as estrelas
 Mesmo que isto não esteja claro para você
 Não há dúvidas
 Que o universo segue o rumo
 Que todos nós escolhemos

Mas, chama a atenção que, assim como em “Recado do Morro”, elementos da natureza (no caso da canção, o “murmúrio do céu” e o “som das flores”, entre outros) dão um “toque”, um aviso, um recado. Na canção, trata-se do empoderamento da protagonista, embora não seja exatamente feminista a mensagem. A canção está repassando esse “toque” adiante: “Quem tem ouvidos que ouça/ Você é uma criança do universo/ E tem tanto o direito de estar aqui/ Quanto as árvores e as estrelas/ Mesmo que isto não esteja claro para você.” Outra canção do disco, “Cartão postal”, que acabamos de comentar, também mostra essa conexão. “Alguém quando parte/ É porque outro alguém vai chegar /Num raio de lua, na esquina, no vento ou no mar /Pra quê querer ensinar a vida?”. Como se trata de duas canções compostas em parceria, poderíamos desconfiar de que esse “recado do morro” seja uma tônica de Paulo Coelho. Mas o fato é que outras canções da paulistana giram sobre esse tema: abrindo um parênteses brevíssimo, nesse viés temos também “O futuro me absolve”, de autoria apenas de Rita, cuja estrofe aponta: “Eu já fui pedra/ eu já fui planta/ eu já fui bicho/ hoje sou uma pessoa envolvida pelas vidas que vivi.” Essa conexão com a sabedoria da natureza parece ter seu ponto alto em “Mamãe Natureza” (composição de Rita Lee anterior a 1975), quando ela diz que a natureza é dona da sua cabeça. Fecha parênteses, voltemos à *Fruto Proibido*.

Da dupla Lee Marcucci e Rita Lee, nesse mesmo álbum, temos “Pirataria”, que continua seu recado de autonomia e emancipação, porém de forma nada clichê. Nos versos iniciais da canção, a irreverência e a rebeldia são passadas não como palavras de ordem, como nas antigas canções de protesto, mas sim em forma de um rock disruptivo e mal criado, embalado por uma bateria e guitarra bem potentes. “Quem falou que não pode ser?/ Eu não sei por quê/ Eu posso tudo!/ Me disseram pra não dizer/ Eu não sei o quê/ eu não sou mudo.” A interpretação de Rita é debochada, acrescentando mais uma camada de entendimento à poética da canção. A ligação subversiva com a palavra de ordem, que no caso trata não de direitos sociais mas sim individuais, antecipa uma tendência da geração seguinte do rock Brasil, o *BRock* dos anos 80 que, em sua grande maioria, iria trazer o rock para um lado mais individualista.

Além disso, outro dado importante a se considerar nessa canção é o fator de transgressão e enfrentamento feminino contidos na letra. Explica-se: é importante observar que a cultura misógina que prevalecia trazia uma advertência – implícita ou não - para que as mulheres ficassem caladas e não se expressassem. Rita voltaria a falar sobre isso anos depois, com o verso “moça bonita só de boca fechada”, da canção “Elvira Pagã”. Mulheres que emitiam opiniões eram consideradas arrogantes, e não eram “atraentes” para os homens. Naquele tempo, elas não podiam – e até hoje talvez não possam – falar o que pensam sob o risco de serem mal interpretadas ou ironizadas. Constantemente a mulher que é mais assertiva é tachada de histérica. Ou talvez ela sofra *maninterrupting* (quando as mulheres são frequentemente interrompidas em suas falas por homens) ou *mansplaining* (quando o homem explica algo óbvio para uma mulher, geralmente já de conhecimento dela, como se não tivesse capacidade para tal ou fosse intelectualmente inferior), duas formas de misoginia presentes no ambiente de trabalho e na vida social no século XXI. Desta feita, as canções de *Fruto proibido* envelheceram bem e se estabelecem de forma acrônica.

A frase “eu posso tudo” também aponta para um desejo de ser livremente o que quiser, trabalhar no que desejar. Neste ponto, vale ressaltar que muitas profissões eram vedadas ao sexo feminino. Até meados de metade do século XX,

não pegava bem uma mulher trabalhar fora. O papel cristalizado na sociedade impunha que a mulher estava destinada ao trabalho doméstico, sendo esse tipo nunca reconhecido como uma forma de trabalho. Uma das poucas profissões aceitas para as mulheres eram o magistério e enfermagem. Pioneiras como a gaúcha Rita Lobato Freitas, primeira mulher a se formar em medicina no Brasil, em 1887, e Myrthes Gomes Campos, a primeira a advogar no Brasil, em 1924, enfrentaram grande preconceito e machismo para exercerem suas profissões. Ser roqueira, como Rita, é um belo exemplo de rebeldia dentro da rebeldia, já que o rock “rebelde” nasceu com uma energia masculina, e se tornou mais diverso apenas a partir de figuras como a cantora e compositora Rita Lee que, como ela mesmo diz, chegou para fazer rock não com os “culhões”, mas com o útero e os ovários.

Pirataria

Quem falou que não pode ser?

Não, não, não

Eu não sei por quê

Eu posso tudo, tudo

Me disseram pra não dizer

Não, não, não

Eu não sei o quê

É absurdo

Eu não sou mudo

Quem falou que não pediu pra nascer

Não, não, não

Eu sinto muito,

Vai ficar pra outra vez

Não é possível ser pirata em paz

Que o transatlântico vem logo atrás

Eu sei que ele está perseguindo

O meu tesouro escondido

Mar não, não

Enquanto isso eu continuo no mar

A ver navios pra poder navegar
 A nau dos desesperados
 Navio fantasma e seus piratas pirados
 Não, oh!
 Meu bem,
 Vai ficar pra outra vez!

“Pirataria” traz também uma crítica sutil à patrulha, “ideológica” e de costumes, corrente no Brasil à época, e que ela mesma sofria. Na estrofe: “Não é possível ser pirata em paz/ Que o transatlântico vem logo atrás/ Eu sei que ele está perseguindo/ O meu tesouro escondido/ Enquanto isso eu continuo no mar/ A ver navios pra poder navegar.” A canção, que faz um jogo com expressões correntes como “Ficar a ver navios” e “tesouro escondido” traz também essa visão da loucura como uma forma de transgressão, na parte final da canção: “A nau dos desesperados/ Navio fantasma e seus piratas pirados.” A mesma expressão seria usada mais tarde em outro rock, “Perdidos na Selva” (Júlio Barroso/ Márcio Vaccari), do grupo Gang 90 e as Absurdetes, cuja frase: “Um covil de piratas pirados/ perdidos na selva” parece ter sido uma homenagem à canção de Lee e Marcucci.

Fruto Proibido traz ainda um dos maiores clássicos do cancioneiro de Rita Lee, “Ovelha Negra”, de sua autoria. A canção, que empolgou jovens de várias gerações, narra a história de uma pessoa que é expulsa de casa por ser a “ovelha negra” da família, ou seja, por ser fora do padrão, por envergonhar os pais, por ter o “filme queimado”. Mas essa pessoa parece ser uma menina burguesa, que levava vida sossegada e gostava de sombra e água fresca, até tomar um choque de realidade do pai. Em resposta, ela diz, ou precisou escrever uma canção para explicar, que está perdida, procurando se encontrar, e que não adianta o pai chamar *na real*. Qualquer coincidência entre o sujeito cancional e a artista é mera coincidência. “Ovelha negra” joga holofotes na questão da autoficção na obra da cantora. Em sua *Autobiografia* (2016), a cancionista descreve uma situação embaraçosa logo após o lançamento da canção. Seu pai, Charles Jones, a

interpelou pelo conteúdo da letra.

Charles não gostou de ouvi-la na sua rádio caipira e veio tomar satisfação pela frase: “Foi quando meu pai me disse filha, você é a ovelha negra da família, agora é hora de você assumir e sumir”. Sobre ser ovelha negra ele concordava. O que pegou foi dar a entender que ele, meu pai, havia me expulso de casa. Culpei a licença poética, o Sargento entendeu a sutileza e deixou barato. A foto da capa foi feita na sala de jantar do casarão, eu usando panos esvoaçantes tipo Isadora Duncan *goes Vaudeville*, em frente a uma penteadeira decô de Chesa, tesouro herdado de minha avó e que até hoje está comigo. (JONES, 2016, p. 135)

Sobre o tema, o ensaísta Silviano Santiago discorre:

Inserir alguma coisa (o discurso autobiográfico) noutra diferente (o discurso ficcional) significa relativizar o poder e os limites de ambas, e significa também admitir outras perspectivas de trabalho para o escritor e oferecer-lhe outras facetas de percepção do objeto literário, que se tornou diferenciado e híbrido. Não contam mais as respectivas purezas centralizadoras da autobiografia e da ficção; são os processos de hibridização do autobiográfico pelo ficcional, e vice-versa, que contam. Ou melhor, são as margens em constante contaminação que se adiantam como lugar de trabalho do escritor e de resolução dos problemas da escrita criativa. (SANTIAGO, 2008, p. 174)

Até mesmo os móveis da casa dos pais de Rita fazem parte desse jogo de significados que oscila entre o confessional e a ficção. Ela utiliza como sua matéria-prima a memória (no caso da letra) e a *memorabilia* (no caso do “casarão” e dos móveis de família), para criar um discurso híbrido, que não é verdade e nem é ficção, e que a própria autora chama de “licença poética”. Neste ponto, acrescentaria ainda um outro fator: com essa canção, Rita parecia assumir uma imagem que circulava no imaginário brasileiro da época, a de que a artista era uma mulher transgressora, rebelde, perdida, alienada, resumindo, uma *ovelha negra*. Como descreve a escritora Norma Lima em seu livro *Ditadura no Brasil e censura nas canções de Rita Lee*:

No contexto das antigas polarizações havia sectarismos (principalmente a partir da década de 60) distinguindo os artistas que deveriam ser respeitados por seus históricos de “qualidade” e/ou “engajamento” dos que precisavam ser atirados no limbo, designados como “alienados”, “bregas”, “românticos” etc. No caso de Rita Lee, ousou afirmar que a recepção crítica durante um bom tempo (que não sei se já extinto), rotulou a sua produção de “roqueira”, “alienada”, “viciada”, “gringa”, entre outros adjetivos. Tais reduções cercaram a sua extensa e variada obra de preconceitos durante muito tempo (desde os Festivais da Record, quando

se tornou mais conhecida), mantendo-a estigmatizada, mesmo na década de 80, quando atingiu a sua maior popularidade. (LIMA, 2019, p. 18)

Rita assumia e criava para si mesma uma *persona*, a da roqueira rebelde, cuja existência tinha um limite bem tênue entre o confessional e a autoficção. Como afirma Santiago: “A verdade não está explícita numa narrativa ficcional, está sempre implícita, recoberta pela capa da mentira, da ficção. No entanto, é a mentira, ou a ficção, que narra poeticamente a verdade ao leitor.” (SANTIAGO, 2008, p. 177) Possivelmente, Rita havia naquele momento comprado essa ideia, de que ela era uma ovelha negra.

Ovelha Negra

Levava uma vida sossegada
 Gostava de sombra e água fresca
 Meu Deus quanto tempo eu passei
 Sem saber
 Foi quando meu pai me disse filha
 Você é a ovelha negra da família
 Agora é hora de você assumir
 E sumir
 Baby baby
 Não adianta chamar
 Quando alguém está perdido
 Procurando se encontrar
 Baby baby
 Não vale a pena esperar, oh não
 Tire isso da cabeça
 Ponha o resto no lugar

A canção tornou-se um clássico não só do rock nacional, como da própria música brasileira como um todo. Anos mais tarde, em uma entrevista (não assinada por nenhum repórter) ao *Jornal do Brasil* em 26 de agosto de 1979,

acerca do fato de estar fazendo canções românticas em vez do rock de outrora, ela afirmou:

Nunca fiz música romântica por que nunca me vi envolvida com o tema para fazer. Agora eu me casei, estou apaixonadíssima por meu marido e meus filhos. Quando eu fiz “Ovelha Negra”, bem, eu era mesmo a “ovelha negra”. Agora, eu sou mãe, sou a ovelha cor-de-rosa, não é? Não dá mais pra fazer a mesma coisa.

Em entrevista para esta dissertação, Rita respondeu se suas canções seriam baseadas na história dela: “Sim, apesar de serem 'psicografadas', todas tem um pouco de mim”. Podemos então observar que a vida de Rita costuma servir de base para suas criações, neste jogo da autoficção do escritor (leia-se compositora) apontado por Silviano Santiago em seu ensaio “Meditações sobre o ofício de criar”:

A identidade da minha primeira pessoa – ao dar autonomia cidadã ao produto criado, ao bater-lhe na cara a porta da rua, ao dar-lhe o estatuto de público –, é semelhante a uma flecha que, impulsionada pela corda do arco subitamente distendido, avança pelo espaço e o tempo, avança sem se deter porque não tem como destino um único alvo, pré-determinado. Tão desdenhosa e cheia de si, tão inapreensível é a flecha que, diante dos que a querem deter, escapole pela tangente, reafirmando que ninguém, absolutamente ninguém que interrompa o seu trajeto e se proponha como alvo é mais do que um leitor, tão fugaz quanto o seu percurso até então. (SANTIAGO, 2004, p. 29)

3.5 - Todas as mulheres de Rita Lee

O álbum *Fruto proibido* traz ainda, de forma bem acentuada, uma característica marcante da obra de Rita, a de citar mulheres admiráveis e famosas da história. Como feminista que era sem nunca querer ter sido, a cancionista não seguia cartilhas mas, sim, inspirava-se em que já havia passado pela Terra e bagunçado o coreto. Esse processo artístico irá se perpetuar em sua carreira: as homenagens às precursoras, às pioneiras que quebraram tabus e chacoalharam a sociedade, cada uma a seu jeito.

Na canção “Dançar pra não dançar”, composta apenas por ela, Rita Lee resgata a história da bailarina e coreógrafa Isadora Duncan, uma mulher que quebrou dogmas e tabus, assim como a própria Rita. Duncan, como a música diz, “ficou na história por dançar como bem quisesse.” Era uma mulher que buscava a liberdade de movimento, de espírito criativo, de viver. Isadora Duncan revolucionou os parâmetros rígidos do balé clássico, que reservava às mulheres apenas um papel coadjuvante. Dedicava-se a um estilo coreográfico próprio, inspirado nos movimentos da Natureza (olha o “recado” aí novamente!) e nas posturas das esculturas gregas. Por buscar a liberdade, dançava descalça e com o corpo coberto apenas por túnicas de seda. Os versos de Rita fazem um elo entre as duas trajetórias, a de Isadora e a da própria cantora que, ao seu modo, também dançou a própria música. Nesse ponto, poderíamos apontar mais uma vez a autoficção, já que a artista parecia atravessar a trajetória da dançarina com a sua própria. O arranjo da canção, com um marcante solo de guitarra, parece te levar para uma liberdade de viés psicodélico, “viajandão”, um *glam rock*.

Dançar pra não Dançar

Dance, dance, dance

Gaste um tempo comigo

Não, não tenha juízo

Dê-se ao luxo de estar sendo fútil agora

Dance, dance, dance

Faça com Isadora

Que ficou na história
 Por dançar como bem quisesse
 Um movimento qualquer
 Sobe à cabeça e os pés
 Sinta o corpo
 Você está solto
 E pronto pra vir
 Dance, dance, dance
 Passe as horas comigo
 Nesse duplo sentido
 No barato de ser um ser vivo, ainda
 Dance, dance, dance
 Num programa de índio
 Vá rodar um cachimbo
 Que é pra paz não dançar na tribo
 Um movimento qualquer
 Sobe à cabeça e os pés
 Sinta o corpo
 Você está solto
 E pronto pra vir me amar.

O nome da canção é mais uma expressão com trocadilho, um estilo de Rita Lee. Fazer algo pra “não dançar”, no vocabulário popular em voga, significa tomar uma atitude para não ser passado para trás, não sair perdendo de uma situação. “Dançar para não dançar” aponta para a expressão corporal como uma certa forma de salvação de vida, de solução, de escape, de remédio. E a liberdade proposta na canção está não somente na dança, mas também na forma de se relacionar e de vivenciar o amor.

Uma segunda homenagem nas canções desse álbum emblemático está em “Luz del Fuego”, que curiosamente também cita mais uma vez na letra a maçã, o “fruto proibido”, tema que atravessa as canções desse álbum e estava rondando a

criação de Rita Lee naquela etapa de sua carreira. O sujeito cancional afirma: “Eu hoje represento uma fruta/ pode ser até maçã/ não, não é pecado/ só um convite/ venha me ver amanhã/ mesmo!” Nesse verso, a compositora tenta distanciar a representação da maçã (e o sexo) do pecado, do interdito. Ou talvez seja a nudez que ela queira diferenciar de pecado. Relacionando com a trajetória de Luz del Fuego, faz todo sentido. A dançarina e vedete brasileira foi uma mulher bem à frente de seu tempo e que, assim como Rita, sofreu repressão e preconceito por pregar a liberdade sexual e de expressão para a mulher, transformando-se em uma ícone (esquecida) da luta pela emancipação.

Luz del Fuego

Eu hoje represento a loucura
 Mais o que você quiser
 Tudo que você vê sair da boca
 De uma grande mulher
 Porém louca!
 Eu hoje represento o segredo
 Enrolado no papel
 Como luz del fuego
 Não tinha medo
 Ela também foi pro céu, cedo!
 Eu hoje represento uma fruta
 Pode ser até maçã
 Não, não é pecado,
 Só um convite
 Venha me ver amanhã
 Mesmo!
 Eu hoje represento o folclore
 Enrustido no metrô
 Da grande cidade que está com pressa
 De saber onde eu vou
 Sem essa!

Eu hoje represento a cigarra
Que ainda vai cantar
Nesse formigueiro quem tem ouvidos
Vai poder escutar
Meu grito!
Eu hoje represento a pergunta
Na barriga da mamãe
E quem morre hoje, nasce um dia
Pra viver amanhã
E sempre!

Assim como muitas mulheres da década de 70 e 80 buscavam inspiração em Rita Lee, a própria artista procurava iluminar-se com a história de garotas fortes que vieram antes dela. Luz del Fuego, cujo nome era Dora Vivacqua, nasceu em uma família tradicional do Espírito Santo, e ficou conhecida no Brasil inteiro nas décadas de 1940 e 1950 por ser a pioneira do naturismo em terras brasileiras (e daí a ligação entre o a nudez e a representação da maçã como um não-pecado), uma escritora que defendia ideias feministas e em especial por ser uma dançarina exótica – ela se apresentava praticamente sem roupas, e com cobras em volta de seu corpo.

Voltando mais uma vez à questão da autoficção, a aproximação com Del Fuego pode ter um espelhamento de si mesma. A própria Rita Lee, em 1975, tinha em sua casa duas cobras de estimação, Mouchie e Angel, que roubou em um show do roqueiro Alice Cooper. Rita assistiu da plateia o cantor pisotear e maltratar os animais. Revoltada com os maus tratos, ela roubou as cobras com ajuda de um roadie de Cooper e as levou para casa, transformando-as em animais de estimação. (JONES, 2016, p. 132)

Embora hoje seu nome seja esquecido das listas de mulheres influentes na luta pela emancipação, Luz del Fuego foi uma figura importantíssima para a liberação feminina. Com espírito rebelde, desde bem nova tinha verdadeira aversão às convenções sociais e às ideologias conservadoras que lhe eram impostas. Aos 15 anos fugiu com uma trupe de circo. Foi internada duas vezes em

instituições manicomiais. Da primeira vez, após ser pega na cama com o marido da irmã – o cunhado a acusou de esquizofrênica, e a família acreditou, internando-a em um manicômio. Da segunda vez, foi internada pelo irmão que era seu tutor, após tê-lo agredido.

Dora iniciou sua vida artística em 1944, quando tornou-se a atração da noite no picadeiro de um circo - fazia seu espetáculo na companhia de um casal de jiboias que havia amestrado ela mesma, inspirada também por outras mulheres - dançarinas da Antiga Babilônia. (Abrindo brevíssimo parênteses: três anos depois, em 1978, Rita Lee chamaria um de seus álbuns de *Babilônia*. No álbum, gravou “Jardins da Babilônia”, cujos versos falam de liberdade de expressão: “Suspenderam os jardins da Babilônia/ e eu pra não ficar por baixo/ resolvi botar as asas pra fora.” Aqui, temos uma pista de que a história de Luz del Fuego pode ter inspirado Rita Lee em mais do que apenas uma canção. Fecha parênteses.)

Nos anos 50, Luz del Fuego causava furor por onde passava. Seus shows eram lotados. Luz chegou a ser capa da *Life*, famosa revista norte-americana. Mas sua “ousadia” teve preço alto: foi detida várias vezes por desacato à autoridade. Seus irmãos se destacavam na política, no comércio e na área artística - o parentesco era inoportuno e eles a perseguiam de diversas formas. Luz descobriu o naturismo e chegou a publicar um livro sobre o tema, que foi proibido pela polícia. Mais tarde, adquiriu a licença para se instalar em uma ilha no Rio de Janeiro, onde criou a primeira comunidade de nudismo do país, a “Ilha do Sol”. Segundo Georges Bataille, a nudez é um estado de comunicação que revela a busca de uma continuidade possível do ser para além do voltar-se sobre si mesmo, é o prenúncio da atividade erótica. Mas a nudez desprovida de caráter erótico parece não ser bem assimilada em nossa sociedade, como no caso da nudez dos naturistas, que é de outra ordem. No imaginário humano, como diz Bataille:

A nudez, oposta ao estado normal, tem certamente o sentido de uma negação. A mulher nua está próxima do momento da fusão, que ela anuncia. Mas o objeto que ela é, ainda que o signo de seu contrário, da negação do objeto, é ainda um objeto. É a nudez de um ser definido, mesmo se essa nudez anuncia o instante em que seu orgulho passará ao indistinto da convulsão erótica. Em primeiro lugar, é a beleza possível e o charme individual dessa nudez que se revelam. É, numa palavra, a diferença objetiva, o valor de um objeto comparável a outros. BATAILLE, 1987, p. 88)

Aos 50 anos, solitária e fora do *showbizz*, Luz foi assassinada por dois pescadores na sua colônia de nudismo. Eles acreditavam que encontrariam um local de orgias, mas na comunidade criada por Luz del Fuego era proibido sexo em público e o consumo de álcool e drogas. Enfim, uma vida com todos os *plots* e *turning points* dignos de um roteiro Hollywoodiano. Loucura, ousadia, nudez, exotismo. Por isso, nos versos, Rita diz que ela hoje representa a loucura, tudo o que se vê sair da boca de uma mulher LOUCA, como Luz del Fuego (duas vezes internada pela família) que não tinha medo, e morreu cedo. Luz viveu o tempo das vedetes como Virgínia Lane e Elvira Pagã, dizem, sua maior rival – e outra homenageada de Rita, como veremos a seguir.

Fortes pioneiras, que abriram o caminho a duras penas para outras mulheres, continuaram a ser musas de Rita carreira afora. Depois de *Fruto proibido*, Rita daria continuidade a essas “homenagens”. “Elvira Pagã” é uma canção gravada em 1979 que mais uma vez redesenha o papel da mulher. A homenagem à cantora e vedete que abalou o Brasil nos anos 1940 joga luz sobre mais uma mulher “fora da caixa”, que quebra estereótipos, encontradas na obra da cantora. Segundo o dicionário Cravo Albin de Música Popular Brasileira, Elvira Pagã era uma conhecida estrela do teatro de revista na primeira metade do século XX, no Rio de Janeiro. Alcançou grande notoriedade, especialmente por sua carreira de vedete - sendo considerada uma das mais belas mulheres de sua época. Também atriz, é apontada como a primeira a usar biquíni na praia de Copacabana, e chocou a sociedade da época ao posar nua e distribuir a foto em um cartão de Natal. Formou com a irmã, Rosina, a dupla “Irmãs Pagãs”. O curioso é o sobrenome artístico, já que seu nome verdadeiro era Elvira Olivieri Cozzolino. Pagã, como definição, é a pessoa que não foi batizada na Igreja Católica, podendo ser uma seguidora de religiões politeístas. No popular, uma pessoa que não está abençoada no Cristianismo, à margem da moral católica. No caso das cantoras, uma forma exótica de chamar a atenção para o comportamento não-padrão que elas tinham.

Elvira Pagã

Todos os homens desse 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!
 Dama da noite não dá pra confiar,
 Cinderela quer um sapatão pra calçar,
 Noiva neurótica sonha com o noivo galã (um lixo!)
 Amiga do peito fala mal pelas costas,
 Namorada sempre dá a mesma resposta
 Foi-se o tempo em que nua era Elvira Pagã
 Então eu digo
 Santa, santa, só a minha mãe (e olhe lá)
 É canja-canja,
 O resto põe na sopa pra temperar

Na canção, Rita fala de chavões femininos, como a moça bonita, a menina feia, a dona de casa, a santa, a mãe, a dama da noite, a Cinderela (que na música quer um sapatão para calçar), a noiva neurótica. Mais uma vez ela mostra uma imagem oxidada pelo uso do deboche e da ironia, provavelmente como forma de causar um estranhamento, um efeito para reflexão. A partir da estrofe “Todos os homens desse nosso planeta/ pensam que mulher é tal e qual um capeta”, ela pega o fio de Eva, a primeira mulher, e vai percorrendo os estereótipos. Chama a atenção o refrão: “Santa, santa, só a minha mãe (e olhe lá)/ É canja canja / O resto põe na sopa pra temperar!” Aqui, Rita chama todas as mulheres, com exceção de sua mãe - mas incluindo a si própria -, de “galinhas”, o ingrediente principal da

canja. E que, sabemos, é um apelido depreciativo para mulheres namoradeiras. Uma canção sem muita sororidade, que talvez hoje não passasse pelo crivo do politicamente correto. Afinal, o que leva uma cantora a chamar todas as mulheres do planeta de galinhas?

Reparem bem que a compositora volta a falar de Eva e da maçã mais uma vez. “Conta a história que Eva inventou a maçã”, diz a canção. Ou seja, que Eva teria sido responsável não só pelo “pecado original” como pela tentação em si. Rita Lee está criticando mais uma vez a forma como a história hegemônica contorna a mulher, e tenta reescrever essa narrativa a partir de uma canção. A frase “Moça bonita só de boca fechada/ menina feia um travesseiro na cara” volta a tocar no machismo estrutural brasileiro, que postula ainda hoje que mulheres não deveriam emitir opiniões. Na canção, os rótulos femininos parecem ter sido cunhados do ponto de vista masculino. E a expressão “travesseiro na cara” é altamente misógina, pois traz à tona uma imagem que, trocando em miúdos, quer dizer “pra fazer sexo com uma mulher feia, coloca-se um travesseiro na cara e foi!”

Outra coisa que chama a atenção nessa canção é que a análise de Rita sobre as mulheres tem uma enorme ligação com seu próprio papel na música brasileira. Como já foi dito, até a sua entrada em cena como compositora, a maior parte das letras, escritas por homens, mostravam a mulher como uma destruidora de corações, insensível “tal e qual um capeta”. A desconstrução desse estereótipo na música brasileira se deve em grande parte à compositora Rita Lee e sua voz dissonante, que abriu caminho para outras compositoras que vieram a seguir.

Outra grande homenagem de Rita Lee à mulheres precursoras e polêmicas está na canção “Pagu”, de sua autoria em parceria com Zélia Duncan, música do álbum *3001*, lançado em 2000, em que ela mais uma vez usa vários estereótipos femininos e toca em temas delicados para a mulher, chamando atenção sobre o assunto.

Pagu

Mexo, remexo na inquisição

Só quem já morreu na fogueira
 Sabe o que é ser carvão
 Eu sou pau pra toda obra
 Deus dá asas a minha cobra
 Hum hum hum hum
 Minha força não é bruta
 Não sou freira, nem sou puta
 Porque nem toda feiticeira é corcunda
 Nem toda brasileira é bunda
 Meu peito não é de silicone
 Sou mais macho que muito homem
 Nem toda feiticeira é corcunda
 Nem toda brasileira é bunda
 Meu peito não é de silicone
 Sou mais macho que muito homem
 Sou Pagu indignada no palanque
 Fama de porra louca, tudo bem
 Minha mãe é Maria ninguém
 Não sou atriz, modelo, dançarina
 Meu buraco é mais em cima
 Porque nem toda feiticeira é corcunda
 Nem toda brasileira é bunda
 Meu peito não é de silicone
 Sou mais macho que muito homem

Rita e Zélia usam diversas imagens de tipos femininos clichês nessa canção. A começar pela figura da “bruxa”. “Mexo, remexo na inquisição/ Só quem já morreu na fogueira/ Sabe o que é ser carvão.” Na Idade Média, durante a Inquisição, como sabemos, as mulheres consideradas “bruxas” eram condenadas à morte na fogueira. O interessante é que Rita mais uma vez usa o humor para jogar luz na condição da mulher, aquela que sabe o que é “ser carvão”. Sobre o uso da ironia e do humor em sua obra, Rita é taxativa: “Sem dúvida... Não dá para levar

a vida muito a sério porque você nunca vai sair vivo dela”, afirmou, por e-mail, para entrevista especial para esta dissertação.

Outra imagem clichê usada pela dupla é a da “atriz-modelo-dançarina”, estereótipo da mulher gostosona que ganha notoriedade não pelo talento profissional, mas pelos seus atributos físicos. No início do século XXI, o ideal de beleza feminina que estava em voga já não era o de Elvira Pagã ou Luz del Fuego. Era a das supermodelos: macérrimas e com seios fartos. As imagens de propagandas em revistas, *outdoors* ou mesmo na TV, devidamente retocadas com o nascente photoshop; a banalização da cirurgia de implantação de silicone, e o ideal do corpo sem defeitos, causava uma pressão invisível imensa na mulher, que se via obrigada a cumprir patamares muito altos de perfeição, causando uma epidemia de jovens com distúrbios alimentares, entre outros efeitos psicológicos.

Em um dos versos, Rita critica esse ideal de beleza, dizendo: “Nem toda feiticeira é corcunda/ Nem toda brasileira é bunda/ Meu peito não é de silicone/ Sou mais macho que muito homem.” A mensagem é clara: somos fortes, não frágeis, e nem somente uma bunda ou um peito. Como ela mesma diria em “Cor de rosa choque”, “nem só de cama vive a mulher”. Pois em “Todas as mulheres do mundo” Rita tenta desconstruir os estereótipos femininos, como no verso: “Minha força não é bruta/ Não sou freira, nem sou puta”. O nome da canção é um “recado” à parte, esse estilo de Rita que homenageia mulheres pioneiras, como estamos vendo.

O título da composição refere-se à primeira mulher presa política do Brasil, a jornalista e poetisa Patrícia Rehder Galvão, a Pagu. Uma das mais polêmicas figuras femininas da história brasileira no século XX, foi militante do Partido Comunista Brasileiro, o que lhe rendeu mais de 20 prisões em sua vida. Sua história foi permeada de ações que afrontaram a sociedade da época. Desde as roupas ousadas, o hábito de fumar, até sua atividade jornalística e política. Aos 20 anos, aproximou-se do círculo de intelectuais burgueses paulistanos adeptos do movimento “antropofágico”, porém Pagu chocou a sociedade ao casar-se com Oswald de Andrade – ela era amiga do ex-casal formado por ele e a artista plástica Tarsila do Amaral. Pagu entrevistou Sigmund Freud e participou da coroação do último imperador chinês Pu-Yi. Na canção, a compositora paulistana novamente

associa a loucura a uma forma de rebeldia, de irreverência. Como podemos observar no trecho a seguir: “Sou Pagu indignada no palanque/ Fama de porra louca, tudo bem/ Minha mãe é Maria ninguém/ Não sou atriz, modelo, dançarina/ Meu buraco é mais em cima.” O buraco mais em cima de Rita fala de uma mulher que não quer ser objetificada, não quer ser avaliada somente pelos atributos físicos.

Outra personalidade que rendeu música foi a atriz carioca Leila Diniz, na canção “Todas as mulheres do mundo”, gravada em 1993. A atriz, na “linhagem evolutiva” das vedetes Luz del Fuego e Elvira Pagã, era “desbocada”, falava o que desse em sua telha, e sua telha era uma antena aberta a captar novas ideias. Casou-se pela primeira vez aos 17 anos, com o cineasta Domingos de Oliveira, com quem viveu de 1962 a 1965. Em 1965, já separada de Domingos, casou-se novamente, com o cineasta Ruy Guerra, época em que começou sua carreira como atriz na TV. Em 1966, estrelou o longa-metragem *Todas as Mulheres do Mundo*, uma declaração de amor a ela feita pelo ex-marido, filme que fez um grande sucesso de público e crítica. A atriz também homenageou o teatro de revista com *Tem banana na banda*, peça em que interpretava Carmen Miranda, e fez tanto sucesso que foi chamada de “rainha das vedetes” pela veterana Virginia Lane, a mais famosa dançarina do teatro rebolado. Era “musa de Ipanema” e de uma geração que fazia das areias cariocas cenário de uma revolução de costumes. Seu comportamento libertário chocava a sociedade brasileira da época, como na famosa foto em que aparece na praia dando um selinho na atriz Betty Faria, ou quando se deixou fotografar de biquíni grávida – na época, era considerado deselegante mostrar a barriga, e as gestantes que iam à praia usavam um modelo que encobria a gravidez, considerada falta de pudor, por representar a consequência de um ato sexual.

Uma das maiores polêmicas envolvendo seu nome aconteceu no dia 15 de novembro de 1969, quando o jornal *O Pasquim* publicou uma entrevista que viria a se tornar célebre: a atriz, entrevistada por seis homens (algo impensável nos dias de hoje) respondia sem medo a perguntas sobre virgindade, amor, sexo livre e emancipação feminina. A reportagem saiu cheia de asteriscos no texto, para

encobrir os palavrões falados por ela (a censura havia proibido). A entrevista insistia em perguntas de cunho sexual, às quais Leila Diniz não teve medo de responder, com frases impactantes, como “Você pode amar muito uma pessoa e ir para a cama com outra. Aconteceu comigo.” Depois da publicação, Leila perdeu trabalhos, teve que se apresentar ao Departamento de Ordem Política e Social (DOPS) para dar explicações, e a ditadura instaurou a partir de suas declarações uma censura prévia à imprensa, que passou para a história como “o decreto Leila Diniz”.

Apesar de seu comportamento livre e de ideias que colocavam homem e mulher no mesmo patamar de igualdade sexual e comportamental, Leila foi extremamente criticada por integrantes do movimento feminista. Parece contrassenso? Mas é que a segunda onda feminista no Brasil, como vimos, estava naquela altura entrelaçada com o combate à ditadura, com as pautas conservadoras da Igreja Católica e visava especialmente a conquista do mercado de trabalho para a mulher. Pois, em meio ao machismo dos ambientes profissionais e acadêmicos, pensava-se que era preciso afirmar a competência intelectual das mulheres, e não seu comportamento sexual. Certa vez, Leila declarou que suas únicas bandeiras eram “o Salgueiro e o Flamengo”, respondendo se empunhava ou não a bandeira feminista. Rita também sofreu esse tipo de preconceito, por muito tempo, sendo considerada uma alienada que não usava sua voz para defender as causas das mulheres e ou a liberdade de expressão.

Uma curiosidade sobre a relação das duas: em 1967, Rita Lee apresentou-se no Festival da canção ao lado d'Os Mutantes em “Caminhante noturno” usando um vestido de noiva emprestado por Leila, figurino da atriz carioca em uma cena de novela. Rita Lee e Leila Diniz estão interligadas pelo feminismo “sem bandeiras”, e por enxergarem a mulher como um ser com liberdade total, para pensar, escrever e emitir opiniões, mas também para amar e usar seu corpo à sua maneira. As duas foram precursoras da corrente de pensamento que passa pelo slogan feminista “Nosso corpo nos pertence” que permeava o movimento feminista da década de 1980 no Brasil, e que viria desembocar décadas mais tarde na campanha “Meu corpo, minhas regras”, lançada em 2014 pelo coletivo *Feminismo sem Demagogia*, e que tinha como objetivo lutar contra a “ditadura”

em relação ao corpo da mulher.

Para o filósofo francês Michel Foucault, em *A História da Sexualidade I – A Vontade de Saber*, a questão do gênero e da sexualidade, sendo a mulher o sexo oprimido, remete à regulação do Estado e Instituições, levando a questão para o controle dos corpos e do sexo. A filósofa americana Judith Butler, em seu livro *Problemas de Gênero – feminismo e subversão de identidade*, direciona a discussão também para a observação do conjunto de fatores culturais, políticos, e sociológicos que envolve a construção do sujeito mulher - e, nesse caso, ter pleno domínio sobre seu próprio corpo faz parte da construção. Ela se questiona se ser mulher se constituiria um “fato natural” ou uma performance cultural.

A performatividade deve ser compreendida não como um "ato" singular ou deliberado, mas, ao invés disso, como a prática reiterativa e citacional pela qual o discurso produz os efeitos que ele nomeia. (...) Não se pode, de forma alguma, conceber o gênero como um constructo cultural que é simplesmente imposto sobre a superfície da matéria - quer se entenda essa como o "corpo", quer como um suposto sexo. (BUTLER, 2016, p. 111)

Rita Lee e Leila Diniz questionaram esse constructo cultural, cada uma à sua maneira. Sobre a canção em homenagem à amiga e atriz, Rita falou a respeito, na entrevista concedida por e-mail em novembro de 2019: “Leila era uma visionária e merecia fazer parte do refrão representando todas as mulheres que menciono na letra, além do que Leila estrelou o filme com o mesmo nome da música”, disse Rita Lee, referindo-se a *Todas as mulheres do mundo*. A canção também relembra mulheres notáveis como Evita Peron, Xuxa Meneghel, Imelda Marcos, a cantora Madonna, a princesa Diana e Irma La Dulce, a prostituta vivida no cinema por Shirley Maclaine. Todas elas são mulheres fortes, e representam uma *alegoria* do ser mulher. Evita Peron, a ex-primeira-dama amada pela Argentina, contrasta com Imelda Marcos, a odiada ex-primeira-dama das Filipinas, acusada de corrupção e famosa por possuir uma coleção de três mil sapatos comprados com dinheiro público, enquanto o povo vivia na miséria. A Lady Di representa a tristeza de uma mulher traída mas venerada pelo seu povo, enquanto a cantora Madonna está na cama, representando a “mulher fatal”. No fim da canção, ela cita o nome de dezenas de outras mulheres que admira, seleção que vai desde a “a mãe de Jesus” a uma transexual (Roberta Close), passando por

uma vítima de feminicídio (Daniella Perez), cineastas, jornalistas, cantoras, atrizes, apresentadoras, suas irmãs e tias. Ela ainda volta, duas décadas mais tarde, a homenagear Elvira Pagã e Luz del Fuego.

Todas as mulheres do mundo

Elas querem é poder!

Mães assassinas, filhas de Maria

Polícias femininas, nazijudias

Gatas gatunas, kengas no cio

Esposas drogadas, tadinhas, mal pagas

Toda mulher quer ser amada

Toda mulher quer ser feliz

Toda mulher se faz de coitada

Toda mulher é meio Leila Diniz

Garotas de Ipanema, minas de Minas

Loiras, morenas, messalinas

Santas sinistras, ministras malvadas

Imeldas, Evitas, Beneditas estupradas

Toda mulher quer ser amada

Toda mulher quer ser feliz

Toda mulher se faz de coitada

Toda mulher é meio Leila Diniz

Paquitas de pacote, Xuxas em crise

Macacas de auditório, velhas atrizes

Patroas babacas, empregadas mandonas

Madonnas na cama, Dianas corneadas

Toda mulher quer ser amada

Toda mulher quer ser feliz

Toda mulher se faz de coitada

Toda mulher é meio Leila Diniz

Socialites plebeias, rainhas decadentes

Manecas alceias, enfermeiras doentes

Madrastas malditas, superhomem sapatas

Irmãs La Dulce beaidetificadas

Toda mulher quer ser amada

Toda mulher quer ser feliz

Toda mulher se faz de coitada

Toda mulher é meio Leila Diniz

Nossa Senhora Aparecida, Dercy Gonçalves, Clarice Lispector, Carmen Miranda, Marília Gabriela, Hebe Camargo, Regina Casé e Elis Regina, Lilian Witte Fibe, Norma Bengell, Bibi Ferreira, Maria Bonita, Anita Malfatti, Magdalena Tagliaferro, Danuza Leão, Nara Leão, Fernanda Montenegro, Wanderléa, Sonia Braga, Luiza Erundina, Dona Canô, Princesa Isabel, Joyce Pascowitch, Lonita Renaux, Virginia Lane, Virginia Lee, Mary Lee, Liège Monteiro, Lucinha Araújo, Balú, Caru, Pagu, Matilda Kovak, Zélia Gattai, Angela Diniz, Daniela Perez, Cláudia Lessin, Aida Curi, Elvira Pagã, Luz Del Fuego, Bruna Lombardi, Hortência, Claudete e Ione, Silvia Poppovic, Vania Toledo, Laura Zen, Minha Mãe, Roberta Close, Mônica Figueiredo, Ruth Escobar, Dolores Duran, Rebordosa, Dora Bria, Tizuka Yamasaki, Tomie Ohtake, Rita Camata, Rita Cadillac, Lúcia Turnbull

E eu e eu e eu, eu, eu, eu

Mais uma vez, como em “Pagu” e “Elvira Pagã”, Rita Lee joga com estereótipos femininos: “Mães assassinas, filhas de Maria/ Polícias femininas, nazijudias/ esposas drogadas/ tadinhas mal pagas (...) madrastas malditas/ superhomem sapatas.” Na primeira parte da letra, temos a sensação de que se tratam de xingamentos ou juízos de valor vindos de um homem (assim como em “Elvira Pagã”). Mas, no refrão, é uma mulher que parece responder a esses julgamentos morais. “Toda mulher quer ser amada/ toda mulher quer ser feliz”, ela retruca. O pensamento emenda com um coro em primeira pessoa que faz eco. “E eu, e eu...”, canta Rita que, assim como todas as mulheres, quer ser amada, quer ser feliz. Não importa se ela é nazijudia ou superhomem sapata.

As homenagens de Rita Lee à mulheres fortes continua com “Flagra”, de

1982, uma gaiata e bem humorada balada pop que conta a história de um casal que está no escurinho do cinema feliz da vida, “sem bancar o santinho” e acaba levando um flagra quando as luzes se acendem de repente. Ela cita duas grandes estrelas de Hollywood na canção, Deborah Kerr e Mae West.

Flagra

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, cruzes
 Que flagra

A atriz e escritora Mae West (“Minha garota”) é mais um exemplo de mulher sexy, liberada e à frente de seu tempo, um padrão sempre reverenciado por Rita. Nascida em 1892 no Brooklyn, Nova York, desde pequena se comportava com mais liberdade do que as mulheres de sua época, e sonhava em ser atriz, profissão mal vista para certa parte da sociedade. Em 1926, ela consegue levar a primeira peça de sua autoria para a Broadway, *Sex*, que narrava a história de uma prostituta. O texto e atuação de Mae chocaram a cidade, e os jornais se negaram a falar sobre a peça. Mesmo assim, foi um grande sucesso: o espetáculo teve 375 apresentações com a casa lotada, até que a Sociedade para a Supressão do Vício de Nova York tirou a peça de cartaz, depois de muita insistência. Para piorar a situação de Mae, ela ainda foi presa por oito dias, acusada de corromper a juventude.

Sua próxima peça, *Drag*, viria alguns anos depois e tratava de assuntos

ainda mais tabus, como a homossexualidade. Mas era uma época extremamente conservadora. Mae West só chamou a atenção dos produtores de cinema em 1932, quando já era um nome polêmico e consagrado no teatro. Aos 38 anos, poderia ter sido considerada velha demais para ser uma sexy symbol, mas não foi o que aconteceu. O primeiro filme em que Mae apareceu foi *Night After Night*, de 1932. Ela engrenou várias longas na sequência e ficou famosa por papéis com grande apelo sexual nas telonas. Suas fotos estavam em todos os lugares: dentro dos quartéis, nas oficinas mecânicas. Entretanto, sua liberdade sexual incomodava os conservadores e, por isso, diversos roteiros da autora sofreram censura – como a própria Rita Lee, apontada como a artista mais censurada durante a ditadura militar. (JONES, 2018, p. 48)

A segunda citação é à escocesa Deborah Kerr, em mais um dos trocadilhos de Rita (“Se a Deborah Kerr que o Gregory Peck”). A atriz ficou famosa por representar papéis de mulheres elegantes, honradas, refinadas e reservadas. Porém, como a Karen de *A um passo da eternidade*, um de seus papéis mais populares, ela mostrou (e também em outros papéis subsequentes) que era mais do que uma mocinha dócil e recatada, desconstruindo sua própria imagem/*persona* artística. Pelo filme, de 1953, ela recebeu a indicação para o Oscar de Melhor Atriz. O American Film Institute reconheceu a relevância do filme colocando-o na lista do "Cem mais românticos filmes" de todos os tempos.

Para finalizar nossa genealogia de musas inspiradoras de Rita Lee, temos “Yoko Ono”, do álbum *Bombom* de 1983, em que Rita faz uma homenagem ao grande amor de John Lennon, a polêmica japonesa Yoko Ono, detestada por muitos, acusada de causar a separação do grupo inglês The Beatles. Para outros tantos, por outro lado, foi graças à influência de Yoko que John Lennon entrou numa nova fase, mais humanitária e madura, em que escreveu clássicos como “Imagine”. Mais tarde, a artista plástica chegou a declarar que acabou com a sua carreira ao casar-se com o ex-Beatle. Na canção, Rita aproveita para fazer mais uma de suas imagens safadas, em que diz: “Sou boa de cama, mesa e banho.” Nesse ponto, Rita abandona seu lado “feminista” e assume uma vertente “gueixa”, subserviente e submissa, que quer agradar o marido na cama, na mesa e no banho.

Frequentemente confundidas com prostitutas de luxo, gueixas são artistas japonesas que cantam e dançam, e passam a ideia de uma mulher perfeita, fazendo com que seus clientes, geralmente homens mais velhos e ricos, sintam-se atraentes e valorizados. Geralmente o ofício da gueixa não envolve sexo, embora sua arte tenha uma conotação sexual e até hoje elas sejam confundidas com prostitutas.

Yoko Ono

Me deixa, me deixa
 Ser a tua queixa,
 De baby-doll ou kimono,
 Me deixa, me deixa
 ser a tua gueixa
 A tua oko ono
 Yoko ono
 Te embebedar de saquê,
 Depois lutar karatê,
 Porque eu sou boa de cama, De mesa, De banho
 Eu quero querer,
 quero te querer
 Yoko ono
 No nono no no no
 De baby-doll ou kimono
 Yoko ono, arigatô

Com as citações e a inspiração de mulheres polêmicas, ousadas, pioneiras, que quebraram tabus e chacoalharam a sociedade em suas épocas, Rita Lee inventou uma forma própria de feminismo, não partidário, que obedece apenas às suas próprias regras – algumas delas, como vimos, nem tão feministas assim. Mas a artista certamente usa o poder de sua música para fazer refletir sobre a condição feminina. Na entrevista por e-mail, perguntei a ela se sente por ter impactado positivamente a vida de tantas mulheres, inspiradas pelas suas canções.: “Adoro quando as garotas se chegam dizendo que minhas músicas mudaram suas vidas e

fizeram companhia quando estavam se sentindo sozinhas. Fico me gostando mais”, foi a sua resposta.

3. 6 - Mania de você

O desejo feminino, encarado de forma mais liberada, sem culpa ou neuras, é uma das grandes tônicas da obra de Rita Lee durante os anos 1970-1980. Ela foi pioneira em uma nova narrativa sexual na música brasileira, em que a mulher não só poderia gozar, como se autorizava a falar disso alto para todos ouvirem. A partir de suas canções, o erotismo do ponto de vista da mulher deixa de ser um assunto tabu, algo que anteriormente era, no máximo, sussurrado entre quatro paredes. A mulher que pode fazer o que quer, quer gozar de forma livre e também poder falar disso abertamente.

Em paralelo, para o feminismo brasileiro, o final dos anos 1970 é um momento renovador: o regime militar está afrouxando o cerco e as pautas da mulher começam a ganhar força, impulsionadas pelos efeitos do “decênio da mulher” instituído pela ONU a partir de 1975, entre outros fatores sociopolítico-culturais. Como contextualiza a pesquisadora Cynthia Sarti:

A anistia de 1979 permitiu a volta das exiladas no começo dos anos 1980, reencontro que contribuiu para fortalecer a corrente feminista no movimento das mulheres brasileiras. As exiladas traziam, em sua bagagem, não apenas a elaboração (alguma, pelo menos) de sua experiência política anterior, como também a influência de um movimento feminista atuante, sobretudo na Europa. Além disso, a própria experiência de vida no exterior, com uma organização doméstica distinta dos tradicionais padrões patriarcais da sociedade brasileira, repercutiu decisivamente tanto em sua vida pessoal quanto em sua atuação política. O saldo do exílio, de umas, e a experiência de ter ficado no país nos anos 1970, das outras, que construíram o feminismo local, fez desse encontro de aliadas um novo panorama. (SARTI, 2004, p. 41)

A reabertura política gradual começa a abrir espaço para uma nova mentalidade, impulsionada pela implementação da lei do divórcio, que ajudava a criar uma nova geração de mulheres independentes. “É nos anos 1970 que o feminismo tem seu momento mais exuberante, aquele que foi capaz de alterar radicalmente os costumes e transformar as reivindicações mais ousadas em direitos conquistados”, afirma Constância Lima Duarte em “Feminismo: uma história a ser contada”, artigo publicado inicialmente em 2003 e que faz parte da coletânea *Pensamento feminista brasileiro* (in HOLLANDA, 2019, p. 41). O fim da década traz consigo um novo olhar para as questões feministas na sociedade

brasileira. O movimento pelos direitos da mulher estava em um momento auspicioso, em um ciclo que iria desembocar alguns anos mais tarde no bem-sucedido “lobby do batom”, uma articulação supra-partidária cujo debate envolveu o Brasil inteiro, e que se destinava a incluir as demandas das mulheres na nova Constituição Federal a ser promulgada em 1988.

Rita Lee não só estava atenta a essa movimentação, como vocaliza anseios latentes da época em suas canções. Ela inicia uma fase de sua carreira em que a postura sexual da mulher e seu empoderamento passa a ter grande relevância como tema. Nesse quesito, o álbum *Rita Lee*, de 1979, é um divisor de águas, encharcado de potência erótica, com canções “empapuçadas de amor”. Segundo *Phantom*, o *ghost writer* “assumido” da *Autobiografia*:

Com o álbum *Rita Lee* (1979), os Lps de Rita passaram a vender como água. Com Roberto de Carvalho, pariu clássicos. O primeiro deles a tomar as rádios é mais do que uma música romântica. “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 muita gente se identificou com Rita e a música passou semanas em primeiro lugar nas paradas. (JONES, 2016, p. 171)

O clima no Brasil está começando a se abrir politicamente, e o casamento da artista com Roberto de Carvalho está a todo “vapor”. O resultado de seu encontro pessoal e profissional com o guitarrista Roberto de Carvalho é imensamente produtivo, gerando canções altamente sexuais que refletiam um momento do país e da dupla, nos palcos e na vida. Embora estivessem juntos desde 1976 e de já terem um filho, Beto Lee, foi com o álbum que leva o nome da cantora que essa parceria voa mais alto. O álbum anterior, *Babilônia*, de 1978, embora tenha a participação de Roberto, ainda é gravado com a banda Tutti Frutti, dissolvida após muitas brigas.

No disco seguinte, grávida do segundo filho, Rita Lee leva sua felicidade conjugal e sexual para as suas canções. O erotismo se torna ponto chave de sua obra cancional. Neste ponto, penso ser preciso refletir acerca do erotismo para, a partir daí, pensarmos no papel deste na obra de Rita Lee. Segundo o já citado Bataille, o sentido último do erotismo (uma forma de atividade sexual humana por excelência) é a fusão, a supressão do limite. Para o filósofo, um abismo separa

todos os seres humanos. E esse abismo, uma solidão absoluta que Bataille chama de descontinuidade, termina apenas com a morte - e é a chave do jogo erótico.

Do erotismo é possível dizer que ele é a aprovação da vida até na morte. Para falar a verdade, isto não é uma definição, mas eu penso que esta fórmula dá o sentido do erotismo melhor que uma outra. Se se tratasse de definição precisa, seria necessário partir certamente da atividade sexual de reprodução da qual o erotismo é uma forma particular. A atividade sexual de reprodução é comum aos animais sexuais e aos homens, mas, aparentemente, só os homens fizeram de sua atividade sexual uma atividade erótica, e o que diferencia o erotismo da atividade sexual simples é uma procura psicológica independente do fim natural encontrado na reprodução e na preocupação das crianças. (BATAILLE, 2014, p. 10)

O erotismo para Bataille é a “forma particular” da atividade sexual humana que não visa a reprodução. Para o filósofo, cada ser é distinto um do outro. Um abismo nos separa, pois somente nós nascemos e morremos por nós. O embrião humano é o resultado da fusão mortal (oposta à divisão mortal dos seres unicelulares) entre o óvulo e o espermatozóide. Desse modo, na origem da vida está a origem do abismo e da solidão do ser descontínuo que somos: o embrião surge a partir da extinção de dois outros seres descontínuos, o óvulo e o espermatozóide.

Imaginemos um casal, como Rita Lee e Roberto de Carvalho. Ambos são corpos descontínuos, com estrutura fechada. Ao se apaixonarem, a pulsão erótica os faz querer se abrir, entrar no corpo um do outro, suprimir os limites e abismos que existem entre eles. A primeira “violação” do erotismo seria tirar a roupa - a violência erótica se põe em jogo com a liberação dos corpos. O movimento erótico permite uma violação precária dos corpos, que desordena a individualidade e a descontinuidade. O que está contido no erotismo é a questão de interromper o isolamento do ser, a sua descontinuidade, e substituí-lo por um sentimento de continuidade profunda. Como Rita afirma em suas memórias, o álbum é cheio dessa potência erótica:

O casal Lee/Carvalho se tornava cada vez mais fazedor de músicas e filhos. Grávidos de um novo baby e grávidos de inspiração, nossas parcerias brotavam assim-feito-jasmin, numa sucessão de hits, todos executadíssimos nas rádios. O disco, que eu chamo de “Mania de Você”, contém um buquê delas. “Chega mais” é uma dance-music com pegada brasileira, um primeiro ensaio do que mais tarde

eu chamaria de rockarnaval (...) A letra, pra variar, revelando algumas intimidades do casal. (...) Em “Doce vampiro”, eu no papel da vítima apaixonada pela figura do Drácula romântico, narrando o orgasmo ao sentir os dentes dele cravando meu pescoço, sonhos eróticos da minha virgindade adolescente. Minha música favorita, “Mania de você”, composta em cinco minutos com o inspiradíssimo script de uma recém-trepada perfeita. Sem pudores, o casal se mostrava de corpo e alma, oferecendo a trilha sonora da sexualidade elegante para motel cinco estrelas nenhum botar defeito. (JONES, 2016, p. 171)

O álbum *Rita Lee*, de 1979, traz ao menos três canções de erotismo pulsante, em que a supressão dos limites e a aproximação de prazer e morte estão em evidência. A primeira delas, “Chega Mais”, com a estrofe “Essa tara de louco/ esse fogo, esse jeito/ escandaloso, você é guloso”, Rita Lee tira o desejo feminino do patamar do amor romântico, em que a mulher encara o sexo quase como um efeito colateral do casamento – na narrativa masculina conservadora, que fique claro -, ou como indissociável do amor (trocando em miúdos, a liberdade e a vontade de fazer sexo sem amor) e o leva para outro lugar. Ela ainda pede, no refrão, “chega mais”! O tabu da mulher que não gosta de transar está caindo por terra, e Rita contribui de forma relevante para esse novo imaginário que começa a surgir.

Chega Mais

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!
Chega mais! Chega mais!
Depois me leva pra casa
Me prenda, nos braços
Me torture de carinho
Beijinhos, abraços
Depois me coce, me adoce
Até eu confessar

Chega mais! Chega mais!

Um dado, no entanto, chama a atenção: a referência à violência doméstica e/ou a tortura, como no trecho a seguir: “Depois me leva pra casa/ me prenda, nos braços/ me torture de carinho/ beijinhos, abraços/ depois me coce, me adoce/ até eu confessar/ chega mais!” Com a estrofe, Rita cita uma prática usada em larga escala durante a ditadura pelos militares, contra os opositores do regime, a tortura para obter “confissões”. Podemos reler a contrapelo os versos para falar também de feminicídio e violência doméstica, uma das pautas do feminismo que permanecia invisível até meados da década mas que estava se fortalecendo, e que se torna especialmente mais forte a partir de um crime ocorrido em 1976: o assassinato de Angela Diniz, em 30 de dezembro de 1976, por seu namorado Doca Street, em Armação dos Búzios, e que causou enorme repercussão no Brasil. A defesa de Doca foi baseada na tese de legítima defesa da honra, responsabilizando a “Pantera de Minas” por ter provocado tal violência, em razão do próprio comportamento. Durante o julgamento, se examinou amplamente a vida de Ângela, questionando sua vida sexual, seu envolvimento com outros crimes, e sua suposta dependência de drogas. O assassino foi condenado a apenas dois anos de prisão com *sursis* e imediatamente solto. A decisão judicial gerou muita polêmica e um amplo protesto do movimento feminista, que usou o slogan “quem ama não mata” como resposta da argumentação da defesa da Doca Street de que ele “matou por amor”. A pressão do movimento feminista levou a um novo julgamento de Doca Street, que acabou condenado a quinze anos de prisão. O caso é considerado um marco na história do feminismo no Brasil. Segundo a cientista política e socióloga Jacqueline Pitanguy, esta foi uma grande tônica do movimento feminista nesta fase. “Ao longo dos anos 1970 e início dos 1980, feministas desenvolveram a campanha *Quem ama não mata*, denunciando a elevada incidência de homicídios de mulheres perpetrados por seus maridos ou companheiros. (in HOLLANDA, 2019, p. 83)

Com “Chega mais”, Rita coloca o assunto em foco com seu *twist* e olhar irônico. Os versos “Escandaloso, você é guloso/ e quer me sequestrar” jogam com o fetiche, trazendo a malícia de cunho sexual e fazendo uma possível referência ao

BDSM (“Bondage, Disciplina, Dominação, Submissão, Sadismo e Masoquismo”), termo que se refere à relações sexuais baseadas no prazer da dor, com consentimento dos envolvidos. Segundo Georges Bataille, no erotismo o sofrimento e o prazer andam lado a lado.

Em sua origem, a paixão dos amantes prolonga no campo da simpatia moral a fusão dos corpos entre si. Ela a prolonga ou lhe serve de introdução. Mas, para aquele que a sente, a paixão pode ter um sentido mais violento que o desejo dos corpos. Nunca devemos esquecer que, apesar das promessas de felicidade que a acompanham, ela introduz inicialmente a confusão e a desordem. A paixão venturosa acarreta uma desordem tão violenta que a felicidade em questão, antes de ser uma felicidade cujo gozo é possível, é tão grande que é comparável ao seu oposto, o sofrimento. Sua essência é a substituição de uma descontinuidade persistente por uma continuidade maravilhosa entre dois seres. (BATAILLE, 1987, p. 15)

A canção tem caráter dialético, pois aborda tanto o prazer sadomasoquista quanto deixa transparecer a realidade de milhares de mulheres brasileiras vítimas da violência doméstica. Através do trocadilho de fundo sexual, cria uma forma possível de tocar em tema tão espinhoso, assim como em “Recado do morro” Laudelim captou a mensagem da natureza e a transformou em uma canção inteligível que alerta o herói sobre a emboscada. Nesse momento, o movimento feminista no Brasil está às voltas com a questão, e procurando caminhos para tirar a mulher de uma situação jurídica que permitisse ou abrisse brechas para que os casos de feminicídio ou outros tipos de violência doméstica não fossem punidos. Como relembra Pitanguy em seu artigo “A carta das mulheres brasileiras aos constituintes: memórias para o futuro”:

Ao compreender a estreita relação entre a subordinação legal da mulher na família e a violência doméstica, o movimento feminista atribuiu importância central à luta pela reforma das leis que regiam a família, tendo apresentado diversos projetos nesse sentido, mesmo durante a ditadura, contestando as leis que regiam o casamento e que legitimavam a cidadania incompleta da mulher no âmbito da família, onde o homem era o chefe da sociedade conjugal. (...) Isso porque a família se regia ainda pelo código civil de 1916, profundamente patriarcal, ancorado em valores hierárquicos das relações familiares e na subalternidade da mulher (*pater familias*). (in HOLLANDA, 2019, p. 83)

Neste período, o movimento feminista ganharia visibilidade e atuaria na luta pela mulher vítima de violência, seja ela doméstica ou não. A justiça e a área

de segurança, no entanto, ainda eram esferas impregnadas pela cultura patriarcal e hostis à mulher. Em 1979, esse novo direcionamento e foco do feminismo no Brasil, direcionado ao combate ao feminicídio e a violência contra a mulher, está tomando impulso.

No álbum de 1979, Rita Lee parece estar ligada nessa movimentação feminista, como vimos com “Chega mais”. Porém, seu grande foco está na narrativa sexual do ponto de vista feminino, o que ela faz de forma pioneira. Em “Mania de você”, essa tendência ganha ainda mais fôlego. Os versos, para sempre gravados no imaginário brasileiro, traduziam uma forma de encarar a relação sexual de forma mais lúdica, mais feminina. Ela usa expressões como “meu bem você me dá/ água na boca” que alçam mais uma vez a mulher no patamar da ação, e não da passividade. Depois de 15 anos de repressão política e conservadora, era possível falar de sexo e, ainda mais, era possível uma mulher falar de sexo. A canção prenunciava novos tempos.

A frase “Nada melhor do que não fazer nada/ só pra deitar e rolar com você” guarda um outro dado interessante. Estávamos no início da era de glamourização do *workaholic*, a pessoa adicta ao trabalho, e da ascensão dos *yuppies*, termo usado em contraponto aos antigos *hippies*. Neste caso, o *dolce far niente* descrito na música ia na contramão da tendência, e falava de um tempo precioso “perdido” com a libido e o prazer. O próprio nome da canção sugere um mergulho intenso na vida sexual do casal: “Mania de você/ de tanto a gente se beijar/ de tanto imaginar loucuras.” Os versos “a gente faz amor por telepatia/ no chão no mar na lua/ na melodia” se tornaram inesquecíveis, marcando toda uma geração com o tom lírico e sugestivo, e trazendo mais uma vez a natureza (o “recado”) para o debate.

Mania de Você

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

Segundo George Bataille, a roupa representa a divisória que interdita as regiões secretas do corpo. Sem roupas, temos a nudez, que se opõe ao estado fechado, ou seja, ao estado da existência descontínua. A nudez é, portanto, a primeira etapa da tentativa de destruição dos contornos do ser, ou seja, a realização parcial da impossível continuidade entre um ser e outro, pois a total continuidade equivaleria à destruição daqueles envolvidos na cena erótica. Assim, a nudez faz com que os corpos se abram ao erotismo. Em “Mania de você”, a frase “vestindo fantasia, tirando a roupa” entoa um erotismo de alto calibre, ao contrapor “tirar a roupa” com “vestir uma fantasia”.

No mesmo álbum, não podemos deixar de falar de “Doce Vampiro” canção extremamente sensual, em que o sujeito cancional flerta com a morte, sonhando com o beijo eterno de um doce vampiro. Ela pede ao vampiro que venha beijá-la na luz do luar, toma a iniciativa, convida o ser imortal para uma noite “brindando a morte e fazendo amor”. Segundo Georges Bataille. “Se a união de dois amantes é o efeito da paixão, ela invoca a morte, o desejo de matar ou o suicídio. O que caracteriza a paixão é um halo de morte.” (BATAILLE, 2014, p. 16) Para o escritor e filósofo francês, há uma fascinação pela morte na passagem da atitude normal para o estado de desejo.

Pelo fato de sermos seres vivos, únicos e individuais, sofremos de uma solidão abismal e ansiamos pela imortalidade, equivalente da prorrogação infinita dessa mesma descontinuidade que nos angustia. Com efeito, se bem que a atividade erótica seja inicialmente uma exuberância da vida, o objeto dessa procura psicológica, independente, como eu o disse, da preocupação de reprodução da vida, não é estranho à morte. (BATAILLE, 1987, p. 10)

De fato, Rita Lee fala de um beijo de outro mundo, o de um vampiro, que ou mata ou transforma o humano em um ser imortal, mas que precisa do sangue dos outros para sobreviver. Uma imagem em que beijo, amor, prazer e morte estão intrincados. Mas como a autora mesma diz, nada disso importa, ela vai abrir a porta e deixar ele entrar, beijar sua boca até a matar (de amor). Na canção “Benzadeusa”, de 1993, Rita voltaria a associar amor e morte. Na estrofe: “Mordo tua nuca/ Mas um beijo anestesia a dor/ Te mato de carinho/ Em legítima defesa do meu amor.” Aqui, o beijo pode ser comparado a *La petite mort*, que significa “uma pequena morte” em tradução literal do francês, mas que na língua corrente francesa quer dizer orgasmo. O erotismo e o prazer como uma experiência de (quase) morte. Segundo Georges Bataille:

Para nossa imaginação, é tão intrigante que a prostração consecutiva ao paroxismo final é considerada uma "pequena morte". A morte é sempre, humanamente, o símbolo da retirada das águas que se segue à violenta desordem, mas esse simbolismo não é gratuito, tem a sua razão de ser. Nunca devemos esquecer que a multiplicação dos seres é solidária com a morte. (BATAILLE, 2014, p. 66)

Doce Vampiro

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

Meu doce vampiro

Ou ou

Na luz do luar
 ãh ahã
 Me acostumei com você
 Sempre reclamando da vida
 Me ferindo, me curando
 A ferida
 Mas nada disso importa
 Vou abrir a porta
 Pra você entrar
 Beijar minha boca
 Até me matar

Rita, que desenha com suas canções, compostas por letras sedutoras e arranjos sensuais, imagens de puro erotismo, traz a mulher para um novo lugar na cama. Como ela diz em “Pega rapaz” (canção de 1987), cujos versos desenhavam uma cena erótica explícita: “de frente, de trás/ eu te amo cada vez mais”. Por cima, por baixo, onde ela (e quem mais...) quisesse. Era esse o novo momento da mulher que se avizinhava e que Rita preconizava. Mas todo esse ímpeto de falar o que quer, e de mostrar novas possibilidades para meninas e mulheres, terá um peso - como veremos mais adiante. Rita Lee era considerada uma ameaça aos bons costumes e, diziam os conservadores do período, um mau exemplo, uma péssima influência para outras mulheres.

No álbum de 1979 temos um caso curioso. “Papai me empresta o carro” é cantado e escrito por uma mulher, mas o sujeito cancional é um rapaz que pede ao pai que ele empreste o carro para transar com sua garota. Rita brinca com a androginia e até mesmo com a identidade de gênero aqui nessa canção, que fala de sexo, mas como se Rita tivesse “encarnado” um homem. O filho ainda usa de certa chantagem com o pai: “na sua idade você pintava o sete/ mamãe tem ódio de uma tal Elizete.” E ainda emenda com um “meu único defeito/ é não ter medo de fazer o que gosto.” Aqui, podemos ver uma semelhança com a canção “Esse tal de roque enrow”, com a diferença de que o conflito de gerações naquela canção se dá

entre mãe e filha, em vez de pai e filho, como em “Papai me empresta o carro”. A censura quase proibiu a canção, conforme Rita relembra no “dossiê Rita perigosa” em seu livro *FavoRita*, em que descreve os documentos encontrados nos arquivos da Censura que citam a artista:

É assustador notar a quantidade de material com o nome Rita nos arquivos (...) Outra proibida da época, e que teve a sorte de ter sido liberada é Papai me empresta o carro. O tal exame censório traz o seguinte texto (mantendo os erros ortográficos, de coesão e coerência do documento):

- “a) a estrutura familiar binômio pai/ mãe constastados (sic) pela falta de autenticidade;
- b) a afirmação de que 'não tem medo de fazer o que quer'naturalmente excluído (sic) a regulamentação sócio/ comportamental;
- c) a linguagem frouxa (desrespeitoso) “só quero um sarro”,
- d) mensagem final em metáfora: 'meia hora no seu carro com meu bem' que traduzido diz naturalmente que o sexo será no carro: o que coloca em evidência os costumes da época. Não vamos endossá-lo para mais diluir os bons costumes. (JONES, 2018, p. 60)

Como podemos notar, a narrativa de liberdade sexual incomodava imensamente aos censores e aos homens do poder.

Papai me empresta o carro

Papai me empresta o carro
 To precisando dele pra levar
 Minha garota ao cinema
 Papai não crio problema
 Não tenho grana pra pagar
 Um motel,
 Não sou do tipo que frequenta
 Bordel, você precisa
 me quebrar esse galho
 Então me empresta o carro
 Papai me empresta o carro
 Pra poder tirar um sarro com
 Meu bem!
 Papai eu não fumo
 Papai eu não bebo

Meu único defeito é não ter medo
 De fazer o que gosto
 Papai eu aposto
 Na minha idade 'cê pintava
 O sete,
 Mamãe tem ódio de uma tal
 Elizete,
 Aqui em casa é impossível
 Namorar, qual é a sua?
 Eu só quero um sarro
 Meia hora no seu carro
 Com meu bem! Uuh

Em 1980, o Brasil parecia surfar no período mais *light* de uma ditadura civil-militar em decomposição. O regime militar afrouxava o cerco, diminuindo a censura e a repressão à livre circulação de ideias – embora Rita Lee continuasse a ser censurada ao longo da década. Na obra da cancionista, a temática sexual iria continuar pegando fogo. Boa parte das canções da dupla Rita e Roberto do período evocavam sexo e prazer. No álbum *Lança-perfume* elas estão em alta. É com esse álbum também que Rita, já bastante famosa, se torna uma cantora popular, de sucesso, uma *hit maker* conhecida do Oiapoque ao Chuí. No momento em que o “inimigo comum” começa a ser derrotado, e ela se “funde” artística e romanticamente com Roberto de Carvalho, renovando seu repertório de ritmos e gêneros, Rita Lee ascende como uma estrela de primeira grandeza. Como ela mesma conta em suas memórias, no calor do desentendimento com a banda Tutti Frutti, e início do relacionamento com o músico: “Eu fui *superstar* com Roberto, agora na função de empresário e, para pânico dos Fruttis, meu novo guitarrista/pianista/arranjador/produtor e parceiro musical.” (JONES, 2016, p. 159)

Um dos grandes sucessos de *Lança perfume* é a canção homônima. O trocadilho entre drogas e prazer sexual é o mote da canção.

Lança Perfume

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
 E me deixa de quatro no ato
 Me enche de amor, de amor

A estrofe mais forte da música, e que chocou parte da sociedade mais conservadora da época, foi “me deixa de quatro no ato/ me enche de amor”. A cena é puramente sexual, com a imagem nítida de um casal transando, sem no entanto perder a poesia. A frase “Me vira de ponta a cabeça/ me faz de gato e sapato” retoma a referência ao BDSM e aponta para a desorganização dos corpos descrita por Bataille, além de ser referir a uma relação sexual que se dá dentro do casamento, quando a relação erótica se funde com a relação para fins reprodutivos.

Frequentemente, o casamento é considerado como algo que pouco tem a ver com o erotismo. Falamos de erotismo sempre que um ser humano se conduz de uma maneira que apresenta uma oposição bem acentuada a certos tipos de comportamento e de julgamento que nos são habituais. O erotismo deixa entrever o avesso de uma fachada cuja aparência correta nunca deve ser desmentida: no avesso revelam-se sentimentos, partes do corpo e maneiras de ser de que temos habitualmente vergonha. Insistamos nisso: esse aspecto, que parece alheio ao

casamento, nunca deixou de ser aí sensível. O ato sexual tem sempre um valor de perversidade, no casamento e fora dele. (BATAILLE, 1987, p. 72)

Já a frase “vê se me dá/ o prazer de ter/ prazer comigo” tá falando de um casal em que os dois sentem prazer, e o jogo erótico aumenta justamente por isso. A mulher é ativa, e não passiva. Ela fantasia e expõe sua libido sem medo de ser feliz – mas ainda conjugando o ideal da segunda onda feminista, e retomando o mote de “Paixão da minha existência atribulada”, canção composta com Lúcia Turnbull em 1973, em que o sujeito cancional se apaixona pelos dois, pelo casal. A frase de “Lança perfume” atualizaria o verso “Me apaixonei por você e por mim”, escrita oito anos antes, com alta dose de potência erótica.

A canção “Bem-me-quer”, do mesmo álbum, *Lança-perfume*, fala de uma relação intempestiva, de amor e ódio, do tipo em que o casal briga para fazer as pazes com sexo (“bem me quer/mal me quer”). O refrão remete a uma brincadeira de criança, em que se tira as pétalas de uma flor alternando “bem me quer” e “mal me quer” como um oráculo para descobrir se é amado ou não por alguém. “Diga que me odeia/ mas diga que não vive sem mim”, diz a canção de Rita e Roberto. Mais uma vez, há uma referência sutil ao sadomasoquismo, na frase “Rasgue minha roupa/ mas por favor não dê beliscão” e ao voyeurismo, com “você tem ciúme/ mas gosta de me ver rebolar” e também com “eu fico nua/ depois você reclama quando eu chamo atenção”.

O sujeito cancional se auto-proclama sem vergonha, uma praga, e assume para si termos que as mulheres à época morriam de medo de serem chamadas. “Eu sou uma praga/ Maria sem vergonha do seu jardim”. Pra terminar, um recado safado, como muitas frases do cancionário de Rita, “Eu topo tudo/ sou flor que se cheire em qualquer lugar”, aqui nesse caso ela usa mais uma vez um artifício artístico recorrente de seu estilo, a de torcer ditados ou frases populares. Na língua corrente, quando se diz que se alguém “não é flor que se cheire” está querendo dizer que ela “não presta”. No caso de Rita, safadeza em alta, diz maliciosa que “é flor que se cheire em qualquer lugar, pois ela topa tudo”. Neste caso, podemos associar “flor” ao órgão genital feminino.

Bem-me-quer

Diga que me odeia
 Mas diga que não vive sem mim
 Eu sou uma praga
 Maria-sem-vergonha do seu jardim
 Você tem ciúme
 Mas gosta de me ver rebolar
 Eu topo tudo
 Sou flor que se cheire em qualquer lugar
 Bem-me-quer, mal-me-quer
 Bem-me-quer, mal-me-quer
 Rasgue minha roupa
 Mas por favor não dê beliscão
 Eu fico nua
 Depois você reclama quando eu chamo atenção
 Xingue minha laia
 Mas venha me fazer cafuné
 Eu faço greve
 Até você me amar ou dar um pontapé
 Bem-me-quer, mal-me-quer
 Bem-me-quer, mal-me-quer

Outra curiosidade: a frase “eu faço greve/ até você me amar ou dar um pontapé” abre a possibilidade para ao menos duas referências. A primeira delas, à peça *Lisístrata*, de Aristófanes, clássico grego escrito e encenado em Atenas em 411 a.C., provavelmente nas Lenéias - um dos festivais anuais atenienses sagrados em homenagem ao deus Dionísio. Na história, as mulheres organizam uma greve de sexo para tentar por fim à Guerra do Peloponeso. Lideradas por Lisístrata, decidem deflagrar uma paralisação das relações sexuais com seus maridos e amantes para forçar uma negociação de paz, e o desdobrar dos acontecimentos acaba se transformando em uma “batalha dos sexos”. A peça é considerada admirável por colocar em xeque o peso da atividade erótica em uma sociedade

dominada por homens, que se revelam escravos de seus próprios desejos - assim como as próprias mulheres que, por várias vezes, quase desistem da greve, não fosse a liderança de Lisístrata, que as mantêm firmes no propósito. No fim da trama, as mulheres se revelam mais fortes dos que os homens, e o poder feminino sutil fica claro – ele pode mudar o curso dos acontecimentos.

Uma segunda possível referência para a estrofe da canção é o contexto político que o Brasil vivia em 1980. Neste ano, GREVE era uma palavra recorrente na mídia. O álbum *Lança perfume* é lançado em 1980, no calor dos acontecimentos das “Greves do ABC”, uma série de eventos ocorridos entre 1978 e 1980 na região do ABC paulista, com manifestações operárias no ambiente da abertura política da ditadura civil-militar, e que marcaram o ressurgimento do movimento trabalhista brasileiro. Rita está em São Paulo, ao lado das transformações que estavam acontecendo nas cidades vizinhas. A artista, sempre muito criticada por ser “alienada” e “drogada”, deixava transparecer em suas canções uma antena que sintonizava o que acontecia à sua volta, mas traduzia à sua maneira os fatos e eventos de seu tempo.

No álbum *Lança perfume*, altamente sensual, ainda temos “Caso sério”, que traz uma cena erótica em uma noite de verão. A canção tem uma das mais emblemáticas frases do cancionero de Rita Lee e Roberto de Carvalho, “sanduíche de gente”, uma imagem contundente e famosa do casal, que lembra o conceito de erotismo de Georges Bataille, que afirma:

Ao amante parece que só o ser amado — isto tem por causa correspondências difíceis de definir, acrescentando à possibilidade de união sensual a união dos corações — pode neste mundo realizar o que nossos limites não permitem, a plena fusão de dois seres, a continuidade de dois seres descontínuos. (BATAILLE, 2014, p. 15)

Os versos “Eu fico pensando em nós dois/ cada um na sua/ perdidos na cidade nua/ empapuçados de amor/ numa noite de verão/ Ai, que coisa boa” aquecem ainda mais a canção, que contrasta com a obra de Rita Lee até então por tratar-se e referir-se a um bolero. Um gênero muito mais romântico e convidativo ao erotismo do que o rock de outrora. Assim como Rita Lee cria um “metarock” em “Esse tal de roque enrow”, ela também nesta canção cria um “metabolero”,

pois trata-se de um bolero cujo conteúdo cria uma imagem em que o gênero é ponto crucial de ambiência da canção. A referência ao bolero, por sua vez, traz ainda outra indicação. Durante décadas, este foi um gênero considerado menor, apesar de ter feito bastante sucesso no Brasil na primeira metade do século XX. A explosão do bolero no Brasil nos anos 1940 levou a muitas versões gravadas em português e a muitas composições escritas ao estilo “bolerístico” mexicano, de autoria brasileira. No Brasil, há uma fusão entre o samba-canção, gênero de maior prestígio no Brasil na época, com o bolero, gênero caribenho que gozou de imenso sucesso nas Américas, sobretudo nos anos 1940 e 1950. Esse fenômeno de aboleramento do samba foi apontado como depreciação da música nacional por muitos críticos e músicos de então.

O fato de Rita criar um bolero neste momento indica um ponto de virada que se assemelha ao processo tropicalista de recuperar parte da música brasileira considerada brega ou exótica. É bom lembrar que Rita iniciou sua carreira totalmente identificada com um gênero norte-americano, o rock'n roll, participando ativamente do cenário musical, inclusive da polêmica do uso de guitarras na música brasileira.

Caso sério

Eu fico pensando em nós dois
 Cada um na sua, perdidos na cidade nua
 Empapuçados de amor
 Numa noite de verão
 Ai, que coisa boa
 À meia-luz, a sós, à toa
 Você e eu somos um
 Caso sério
 Ao som de um bolero
 Dose dupla
 Românticos de Cuba Libre
 Misto-quente
 Sanduíche de gente

No mesmo álbum, temos “Shangrilá”, canção em que o sujeito cancional cogita largar a vida entediada e solitária por um beijo eterno no paraíso. A temática de “Shangrilá” é profundamente erótica, dessa vez de forma um pouco menos menos explícita. Os versos dizem: “Se me der na telha sou capaz/ de enlouquecer/ E mandar tudo pr'aquele lugar/ e fugir com você pra Shangrilá/ E me deixar levar/ por um beijo eterno/ por seu corpo envolvente/ mais quente que o inferno”. Mais uma vez podemos fazer uma analogia ao conceito de erotismo desenvolvido por Georges Bataille. Se a supressão de limites é o que busca o erotismo, o beijo seria tão desorganizador e violador da descontinuidade quanto o ato sexual, pois também os dois corpos procuram a fusão. “Toda a concretização do erotismo tem por fim atingir o mais íntimo do ser, no ponto em que o coração nos falta.” (BATAILLE, 2014, p. 14) Shangrilá significa, na linguagem popular dos anos 70/80, um sinônimo de paraíso, mas trata-se de uma referência literária à obra do inglês James Hilton. Em *Lost Horizon* (Horizonte Perdido), de 1933, Shangri-la é descrito como um lugar paradisíaco situado nas montanhas dos Himalaias, com uma linda vista e a convivência harmoniosa entre pessoas diversas.

Shangrilá

De repente eu me vejo
 Amarelada, bodeada, sem ninguém
 Nessas horas aparece a preguiça
 A vontade de sumir de vez
 Se me der na telha sou capaz
 De enlouquecer
 E mandar tudo pr'aquele lugar
 E fugir com você pra Shangrilá
 E me deixar levar
 Por um beijo eterno
 Por seu corpo envolvente
 Mais quente que o inferno

No álbum *Saúde*, de 1981, a temática sexual ainda está presente, mas começa a ganhar uma conotação um pouco mais romântica, sem perder a pimenta *ritaleenesca*. Em “Tatibitati”, um pop adocicado, ela diz que o bicho-papão virou seu namorado, que ela se tornou a má companhia que a mãe sempre a alertou. Aqui, podemos evidenciar a volta a uma imagem parecida com a de “Ovelha Negra”, em que ela assume ser transgressora. A canção termina com o refrão “sempre fui levada da breca/ brincar de médico é melhor que boneca.” Brincar de médico, como sabemos, é analisar e apalpar o corpo alheio, em mais um *twist* típico de Rita.

Ainda no mesmo álbum, *Saúde*, de 1981, a canção “Favorita”, uma das poucas na obra da dupla cantada por Roberto de Carvalho, a temática sexual-romântica é evidenciada pelos versos picantes, mas um pouco menos explícitos. “Me sinto dentro do túnel do amor”, evoca uma relação sexual de forma poética. Desta vez, é um ponto de vista masculino, mas que acaba por evidenciar o nível de libido da obra do casal. “Mordo seu pescoço/ mergulho no seu corpo” contém altas doses de erotismo “batailleano”, referindo-se mais uma vez à fusão dos corpos, encerrando com uma referência ao sexo “animal”: “A gente vira bicho/ quer mais e mais/ até não dar mais.”

A canção “Banho de espuma” talvez seja o ponto alto da narrativa sexual feminista de Rita Lee. “Que tal nós dois numa banheira de espuma?/ sem culpa nenhuma!/ fazendo massagem/ relaxando a tensão/ em plena vagabundagem/ com toda disposição/ Falando muita bobagem/ esfregando com água e sabão.” A canção evidencia o desejo de ter uma relação sexual em uma banheira de espuma, fala de *dirty talk*, uma prática sexual de sussurrar coisas picantes no ouvido do parceiro para excitá-lo, e, como ela mesmo diz, sem culpa nenhuma. A canção também fala de apetite no sentido sexual, e do reino de Afrodite, a deusa grega do amor. “Banho de espuma” foi uma canção censurada, como muitas outras de Rita.

Banho de espuma

Que tal nós dois
Numa banheira de espuma
El cuerpo caliente,
Um dulce farniente
Sem culpa nenhuma
Fazendo massagem
Relaxando a tensão
Em plena vagabundagem
Com toda disposição
Falando muita bobagem
Esfregando com água e sabão
Lá no reino de Afrodite
O amor passa dos limites
Quem quiser que se habilite
O que não falta é apetite

3.7 - As duas faces de Eva

Em 1982, embora o Brasil ainda não estivesse oficialmente numa democracia, começa a haver uma nova atitude perante ao governo, indicando abertura política. O feminismo irá pegar essa brecha, em especial no período das *Diretas já*. Como relembra a socióloga Jacqueline Pitanguy:

Durante o grande movimento cívico pelas Diretas Já, mulheres de todo o país, organizadas em movimentos, associações e sindicatos, conclamavam por uma redemocratização das instituições políticas e também das relações entre mulheres e homens, requalificando o conceito de democracia. (*in* HOLLANDA, 2019, p. 85)

É nesse contexto que Rita lança “Cor de rosa-choque”, uma de suas canções mais famosas, que iria ser tema de abertura de um programa pioneiro na televisão brasileira, o *TV Mulher*, voltado para o público feminino e veiculado na Rede Globo de televisão de 1980 a 1986, apresentado pela jornalista Marília Gabriela na maior parte do tempo em que esteve no ar. A atração inovou por tratar de sexualidade feminina e outros temas considerados tabus. O programa chegou a sofrer tentativa de censura, quando a sexóloga Marta Suplicy (que mais tarde se tornaria deputada) falou de sexo e orgasmo feminino para o público, ainda acostumado ao tratamento conservador em relação à vida sexual das mulheres. Como relembra Norma Lima em seu livro *Ditadura no Brasil e censura nas canções de Rita Lee*, sobre a censura ao debate em relação ao comportamento sexual feminino:

Esse último, inclusive, teve o quadro “Comportamento sexual” tirado do ar em 1982, “tal eram as pressões que a emissora recebia da Dentel (Departamento Nacional de Telecomunicações) e da própria Censura” só tendo sido retomado após inúmeros protestos do movimento feminista, mediante cartas, telefonemas, e faixas. A Censura cedeu após negociar que as palavras “pênis” e “transa” não fossem pronunciadas pela apresentadora. (LIMA, 2019, p. 22)

Com a canção-tema do programa, que já trazia por si só um conteúdo ousado para a época, Rita estava irremediavelmente para sempre atrelada à questão feminina/ feminista.

Cor-de-rosa-choque

Nas duas faces de Eva

A bela e a fera

Um certo sorriso

De quem nada quer

Sexo frágil

Não foge à luta

E nem só de cama

Vive a mulher

Por isso não provoque

É cor-de-rosa choque

Não provoque

É cor-de-rosa choque

Não provoque

É cor-de-rosa choque

Por isso não provoque

É cor-de-rosa choque

Mulher é bicho esquisito

Todo mês sangra

Um sexto sentido

Maior que a razão

Gata borralheira

Você é princesa

Dondoca é uma espécie

Em extinção

Por isso não provoque

É cor-de-rosa choque

Na canção, a ex-Mutante volta a falar de Eva, a primeira mulher, e toca em temas tabus, como menstruação e a estereotipização feminina, mais uma vez. O verso “Sexo frágil/ não foge à luta/ e nem só de cama/ vive a mulher” lembra os

versos de “Pagu”, que ela iria escrever vinte anos depois, em que ela desconstrói clichês femininos. Em “Cor de rosa-choque”, o verso “mulher é bicho esquisito/ todo mês sangra” causou imensa polêmica apesar de tratar de algo extremamente corriqueiro na vida de todas as mulheres do planeta – evidenciando um enorme machismo na televisão e na audiência, por ser considerada a menstruação, até aquela data, e quiçá até hoje, como algo impuro. O sangue menstrual representa em algumas narrativas religiosas a impureza da mulher, e também de certa forma uma frustração/fracasso enquanto reprodutora, pois o sangramento ocorre a partir de uma não-gravidez.

Anos mais tarde, em 1993, Rita iria dedicar uma canção à outro tema tabu referente à mulher em nossa sociedade: a menopausa.

Menopower

Vestida para matar em pleno climatério

A velha senhora só vai ficar mocinha no cemitério

Chega de derramamento de sangue

Cinquentona adolescente

Quem disse que útero é mangue

Progesterona urgente

Menopower pra quem foge às regras

Menomale, quando roça e esfrega

Menopower pra quem nunca se entrega

Melancólicas, vocês são piegas

Haja fogacho pra queimar essa bruxa em idade média

Em mulher não se pode confiar com menos de mil anos de enciclopédia

O "chico" é tão incoerente

Ah, me deixa tiririca ao chegar

O "chico" quando vem é absorvente

E quando falta só rezando pra baixar

Menopower!

Pra quem foge às regras

Menomale quando roça e ah, ah, ah, ah
 Menopower!
 Pra quem nunca se entrega
 Melancólicas, você são piegas
 Tampax, tabelinha, ora pílulas, ora DIU
 Diafragma, camisinha, vão pra mãe que não pariu
 Chega do creme de aveia da véia perereca da vizinha
 Chega do bom caldo e da "sustância" da galinha

Rita brinca com a situação, fazendo trocadilhos com menstruação, fogacho, falta de hormônio, e dá adeus aos métodos contraceptivos que as mulheres em idade gestacional devem usar para não engravidar. A menopausa costuma ser um período envolto em mistérios e tabus até hoje. Em primeiro lugar por tratar-se de uma fase do ciclo feminino em que a mulher não procria mais. Portanto, sua cotação de importância na escala de reprodução humana cai para zero. Em segundo lugar por ser um período de alta oscilação hormonal, em que muitas mulheres sofrem com as mudanças corporais e de humor. Na canção, Rita ainda compara de forma irreverente, o sangue da menstruação à “sustância da galinha”, voltando a comparar a mulher com a galinha, como em “Elvira Pagã”.

Por todos os motivos apresentados até agora nesta dissertação, pela sua irreverência ao tratar de temas tabus para a mulher, e por colocá-la em um novo patamar comportamental perante os homens, Rita Lee veria dezenas de canções de sua autoria serem censuradas - ela escrevia canções que iam contra o *establishment* e o *status quo* da mulher. Não à toa, Rita Lee foi, segundo seu livro *FavoRita* (2018), a artista mais censurada durante a ditadura. Sua potência subversiva estava não exatamente no campo político-partidário diretamente oposto ao regime, mas sim nos valores e comportamentos transgressivos femininos que ela trazia com suas performances e canções.

3. 8 – Mulher é bicho esquisito

Durante as duas décadas em que o Brasil foi governado pelos militares, de 1964 a 1985, na chamada Ditadura civil-militar, um dos alvos principais de controle, censura e repressão por parte do Estado foi a cultura e seus agentes. Filmes, jornais, peças de teatro, livros e músicas sofreram censura e, embora esta não tenha sido a mais letal das táticas utilizadas pelo Regime militar para controlar a produção cultural, foi certamente uma arma que atingiu em cheio obras de artistas, silenciando e reprimindo a livre circulação de ideias - mas muitas vezes funcionando como um tiro que saía pela culatra, principalmente quando “forçava” autores a serem mais inteligentes que seus censores, driblando o crivo dos agentes com metáforas e linguagem de duplo sentido. Segundo Flora Sussekind:

Ao contrário do que se pensa normalmente, a censura não foi nem a única e nem a mais eficiente estratégia adotada pelos governos militares no campo da cultura depois de 1964. Assim como no plano estritamente político não se pode falar destas duas décadas como um todo monolítico, também a estratégia cultural não se manteve idêntica. Flexibilidade institucional que tem sido apontada, inclusive, como um dos principais motivos de o regime autoritário ter se mantido por 20 anos no poder. (SUSSEKIND, 2004, p 21.)

Embora não tenha sido a única estratégia de repressão contra a Cultura, a censura atuava como uma bomba de destruição em massa - atingia a todos, à sociedade como um todo. Silviano Santiago em seu artigo “Repressão e censura no campo das artes na década de 70” (2019, p. 390) analisa que os mais afetados pela censura não era a obra, e nem o artista somente. “O grande punido, punido injustamente, pela censura artística é a sociedade, o cidadão, este ou aquele, qualquer. (...) É o cidadão que deixa de ler livros, de ver espetáculos, de escutar canções, de ver filmes, de apreciar quadros etc. Ele é quem recebe um atestado de minoridade intelectual.”

Às vésperas do golpe de 1964, com a expansão da cultura de massa e com a efervescência cultural que borbulhava o Brasil, podemos identificar um deslocamento no campo cultural. “A urgência do momento tido como revolucionário, levava à busca de veículos considerados politicamente mais

eficazes. A poesia, o teatro a música e o cinema estavam mais próximos daquilo que se esperava da arte.” (DALCASTAGNÈ, 1996, p. 36) A canção, em detrimento do romance, se transforma no grande espelho refletor e produtor de significados e sujeitos no Brasil.

Em 1968, ano de lançamento do álbum *Tropicália ou Panis et circensis*, os ventos começam a ficar mais revoltos. Com a implementação do AI-5, a censura e a repressão passam a ser desenhadas de outra maneira, mais bruta e letal. Segundo Flora Sussekind, podemos notar diferenças na condução do governo militar para a Cultura durante os anos em que estes estiveram no poder.

Seria possível estabelecer ao menos três períodos diferentes, três estratégias diversas adotadas ao longo destes anos. E que incluem: o desenvolvimento de uma estética do espetáculo, uma estratégia repressiva ladeada pela determinação de uma política nacional de cultura, e um hábil jogo de incentivos e cooptações, mais fácil à medida que as opções de trabalho intelectual se tornam ainda mais restritas diante da situação de desemprego generalizado no país desde fins da década de 1970. (SUSSEKIND, 1996, p. 21)

Ou seja, de 1964 a 1968, a repressão era mais leve e elástica. A partir do AI-5, a tolerância foi zero, e a repressão atuante. Ainda de acordo com Flora Sussekind, a estratégia autoritária nos primeiros anos do governo militar era um tiro certo. Por um lado, o Estado era tolerante com protestos da classe média, principalmente a artística, desde que essa não dialogasse com as classes populares. Os artistas que foram reprimidos, presos ou exilados nesse período foram os que ousaram ultrapassar essa linha divisória. Ao mesmo tempo, o Estado investia na cultura de massa:

Até 1968, curiosamente, houve certa liberdade inclusive para a produção cultural engajada. A estratégia do governo Castelo Branco foi, por um lado, expansionista – superdesenvolvimento dos meios de comunicação de massa, sobretudo a televisão; por outro até liberal com relação à arte de protesto e à intelectualidade de esquerda, desde que cortados seus possíveis laços com as camadas populares. (SUSSEKIND, 1996, p. 21)

Quanto aos outros, estudantes, artistas e intelectuais, é como se falassem para sua própria bolha. Ao mesmo tempo, deixava-se a intelectualidade bradar denúncias e protestos, mas os seus possíveis espectadores já tinham sido

“roubados” pela televisão. Os protestos eram tolerados, desde que diante do espelho. A tropicália nasceu no limiar desse período, na aurora do endurecimento do regime.

O que estava em questão, parece, é a produção e a projeção de uma imagem, uma ideia de país, um projeto de nação. Com a censura, o Estado vai determinar o que pode ou não ser dito, reproduzido, cantado, louvado, pensado. Pela repressão e proibição, o governo restringe o campo semântico, vigia ideias, determina o que é ou não moral, o que pode ou não ser veiculado, em suma, delimita um discurso oficial. Durante o período em que oficialmente vigorou a censura no Brasil (1968-1988), agentes do Estado usavam diversos argumentos para justificar os cortes em roteiros, livros, e músicas, o que acabou incitando a criatividade por um lado e aumentando a paranóia e por outra, o medo de ser preso, demitido ou torturado. Como aponta Flora Sussekind: “A ponto de muita gente ter sido reduzida a um tal estado de pânico que se tornou literalmente impossibilitada de qualquer ação no campo da cultura.” (SUSSEKIND, 1996, p. 28)

De Caetano Veloso e Chico Buarque, a Raul Seixas e Odair José, passando por Rita Lee e Jorge Benjor, centenas de artistas tiveram suas obras censuradas pelos motivos mais diversos. Esses argumentos vão desde incitação política subversiva até preconceito linguístico sob o pretexto de falta de gosto, passando por racismo, questões identitárias e pela moralidade, reprimindo o comportamento sexual, feminista e LGBTQ+. Segundo informações do site oficial do Arquivo nacional, no final da década de 1960 foram criadas no Brasil as estruturas da polícia política, da propaganda política e da censura, em compasso com o crescimento das atividades de oposição ao regime.

A Divisão de Censura de Diversões Públicas (DCDP) formalizou-se no ano de 1972, responsável por definir o que os brasileiros podiam ouvir, ver e expressar; e teve sua origem no Departamento de Propaganda e Difusão Cultural (DPDC) criado em 1934 durante o governo de Getúlio Vargas. A legislação utilizada pelos militares na organização da censura a partir do golpe de 1964 foi construída com base nas leis do Estado novo. A política cultural nacionalista de Getúlio Vargas - que foi presidente do Brasil em dois períodos, no primeiro, por

15 anos de 1930 a 1945 (entre 1937 e 1945, como ditador durante o chamado Estado novo) -, viria a ser uma espécie de embrião, de inspiração para a política cultural do governo militar. Com Vargas, a Cultura era uma “questão de Estado”. O Estado Novo criou seus próprios aparatos culturais que difundiam a ideologia oficial, como revistas e jornais destinados a fazer propaganda do regime. Publicações que pagavam bem aos colaboradores, e que eram diretamente vinculadas ao governo, e possuíam caráter doutrinário, enfatizando a importância dos intelectuais na construção da sociedade. Foi no governo Vargas que foi criado o DIP, o Departamento de Imprensa e Propaganda, destinado a controlar e censurar manifestações artísticas contra o governo.

Dentro desse contexto, era de se esperar que um artista militante ou “engajado” fosse o campeão de proibições. Mas, segundo seu livro de memórias, Rita Lee é quem foi a compositora mais censurada da ditadura civil-militar no Brasil. Era um dos alvos preferenciais da “tesoura”. Sucesso de público, suas canções no entanto causavam incômodo em parte da sociedade brasileira: o Estado e seus “agentes”, a direita conservadora ou até os intelectuais de esquerda que torciam o nariz para aquela “estrangeira” de sobrenome de calça jeans.

Na mesma página de O Globo, de 1985, em que era anunciada o fim da censura na música popular brasileira, uma outra notícia, que tinha como título “Rita Lee é recordista em músicas esquecidas nos arquivos de Brasília” informava que, da artista, havia 14 letras apreendidas, o que a incluía no primeiro lugar da categoria dos compositores mais vetados do país, desde 1980. Segundo o então diretor da Divisão de Censura do Departamento da Polícia Federal, Coriolano Cabral Fagundes, entretanto, o número poderia ser bem maior, já que esse primeiro exame estaria incompleto, pois “4.560 letras vetadas nos últimos quatro anos repousavam, hoje, nos arquivos da censura.” (LIMA, 2019, p. 24)

Em seu terceiro livro, *FavoRita* (2018), Rita escreve o “dossiê Rita perigosa”, que traz à luz parte de sua obra proibida pelos censores. Segundo o livro, um levantamento de 1985 a colocava como a artista mais proibida da ditadura, e seu nome teria sido citado em pelo menos 250 documentos. “Soube recentemente que sou campeã de músicas censuradas na ditadura, eu crente que era Chico Buarque, rs.”, contou Rita por e-mail, em entrevista especialmente para esta dissertação, em novembro de 2019. Os motivos alegados pelos censores chamam a atenção pelo estranhamento que ela causava com suas canções na

“moralidade” conservadora brasileira, aderida ao golpe militar.

Rebelde, hippie, crítica, inadequada, perigosa, incitadora à rebelião popular, contrária aos bons costumes, de linguajar vulgar, maliciosa e deseducativa, imprópria ao povo, debochada... Esses são alguns dos termos usados por censores da época da ditadura para descrever Rita e suas composições. (JONES, 2018, p. 48)

É curioso pensar que o Estado se incomodava mais com a “afronta” de Rita Lee aos bons costumes, e ao que ele chamam de mau exemplo (“imprópria ao povo”) do que as canções de Chico Buarque, dedicadas em grande parte (naquela época) à oposição ao regime civil-militar e a favor da liberdade artística e de expressão.

Associar as suas inúmeras composições a veto, em um primeiro momento, pode parecer estranho ao hábito de unir a censura como repressão apenas a comportamentos engajados no sentido politizado do termo, como letras que incorporaram palavras de ordem, denúncias sociais etc, entretanto no exame das justificativas dos censores à reprovação das composições da artista (...) percebe-se o evidente incômodo que ela provocava na chamada cena “da moral e dos bons costumes”. (LIMA, 2019, p. 25)

Façamos uma brevíssima genealogia sobre a censura na obra da artista. Em 1973, “Gente Fina é Outra coisa”, de sua autoria, foi censurada. Nos versos, ela contextualiza a situação de uma mulher com medo de ficar “mal falada”. “E eu sei que você/ está com medo de dar./ E o que vão pensar?/ Não vá se misturar/ com esses meninos cabeludos.” A música foi analisada por diferentes técnicos de censura, que decidiram vetá-la, por estimular o comportamento crítico da juventude. De acordo com o *Phantom*, o *ghost writer* do livro *FavoRita*:

A música, gravada para o disco *Tutti Frutti* (1973 e nunca lançado oficialmente), foi uma das mais canetadas pelos censores. (...) Foi submetida ao crivo de vários técnicos – como eram chamados os funcionários da Divisão de Censura e Diversões públicas (DCDP). (...) As opiniões sobre a letra são assustadoras. Rita é considerada um grande perigo. “A letra musical ora examinada apresenta conotação anárquica, principalmente nos últimos versos, e sua liberação poderia acarretar uma desagregação social e familiar, de consequência negativas.” (JONES, 2018, p. 50)

O término da censura prévia às diversões públicas ocorreu em 1979, mas o DCDP foi desativado somente no ano de 1988, com a promulgação da nova

Constituição deste ano, que pôs fim à censura no Estado brasileiro.

Respirando os ares de seu encerramento em fins de 1978, artistas outrora perseguidos tiveram composições proibidas finalmente sendo gravadas (como “Cálice”, vetada em 73 e gravada em 78). Rita Lee, entretanto, demoraria uns 10 anos até ver desaparecerem as sucessivas interdições parciais ou totais em suas letras, em uma sociedade na qual já poderia estar amenizada a perseguição política, mas não a dos bons costumes. (LIMA, 2019, p. 23)

Ou seja, mesmo quando os artistas “políticos” já haviam se livrado da censura, Rita Lee continuava a ser alvo das proibições. O disco *Saúde* de 1981 teve pelo menos cinco músicas proibidas. Uma delas, “Afrodite”, é uma velha conhecida do público. Virou “Banho de Espuma”, e teve versos reformulados: “Em plena vagabundagem/ em qualquer posição/ falando muita bobagem/ bolinando com água e sabão” teve que virar “Em plena vagabundagem/ com muita disposição/ falando muita bobagem/ esfregando com água e sabão”. Depois de mudar os versos e o título, a canção foi liberada, porém proibida de tocar nas rádios. Depois de muitos recursos, foi autorizada e se tornou uma das mais tocadas daquele ano. (JONES, 2018, p. 58)

Outra canção que teve um cabo de guerra com a temida “dona Solange” - a então presidente do DCDP (Divisão de Censura de Diversões Públicas), Solange Hernandez - foi “Cor-de-rosa choque”. A canção se chamava “As Duas Faces de Eva”. Por falar de menstruação e de sexo “fraco” (transformado em “frágil”), quase foi proibida, mas acabou sendo liberada. Conforme Rita Lee afirmou na entrevista para esta dissertação, em 2019, por email:

Confesso que me dava um certo prazer quando driblava um censor ao explicar o significado de uma frase ou palavra que emperrava ser vetada ou não. Em 'cor de rosa choque' por exemplo eles implicaram com 'mulher é bicho esquisito, todo mês sangra' então eu recortei uma propaganda de modess de uma revista para provar que o assunto menstruação era corriqueiro e eles não tiveram como censurar. Mas a maioria das vezes os censores implicavam sem justificativa e eu dava uma broxada geral.

Rita Lee precisou mostrar um absorvente ao censor para comprovar que menstruação não era mais um tabu nos anos 1980. Perguntada sobre a censura que sofreu ao longo da carreira, Rita respondeu por e-mail para esta dissertação:

No meu caso, o que pegava não tinha a ver com política, era a mulher escandalosa que atentava contra os bons costumes da família brasileira. O patriarcado (odeio essa palavra) não via com bons olhos nem ouvidos uma fêmea falar sobre 'ficar de quatro no ato' e assuntos tabus sobre o mundo feminino. O pior era ser chamada na presença de um censor com a letra da música e uma fita k7 para ser julgada sobre uma determinada palavra que soasse escandalosa aos ouvidos dos imbecis. Tive um disco que foi lançado lacrado, proibido para menores de 18 anos com duas faixas giletadas a mão para não poderem ser tocadas nas rádios. Descobri também que eu estava na lista negra das “pessoas de interesse” dos “meganhas”, tenho orgulho de ter isso no meu currículo.

Campeã de censura e hit maker. Mãe e roqueira, ovelha negra ou a favorita do harém. Rita criou um jardim fértil de personagens em suas canções, e isso parecia incomodar o “patriarcado”, termo que ela “odeia”. Mas, reconheçamos, ela enfrentou com dignidade, porra-louquice e certo ar inconsequente.

Hoje, Rita Lee tá liberada! Ao perguntá-la por e-mail se ela se considerava uma “eterna mutante”, respondeu especialmente para esta dissertação: “Hoje sou meditante”.

4.

A superestrela

*Eu vou apresentar pela primeira vez
ela que vai ser pra todos vocês
uma senhorita que nunca que se viu!*
(Rita Lee - “Miss Brasil 2000”)

Silviano Santiago, no início dos anos 1970, publicou um ensaio e cunhou um conceito que parece se alinhar perfeitamente com a imagem e performance da cantora e compositora Rita Lee. No texto, Santiago enxerga em Caetano Veloso um novo paradigma do astro pop, aquele que não é nem tão somente um personagem, nem o homem comum, mas o “superastro”.

O superastro é o mesmo na tela, e na vida real, no palco e na sala de jantar, na TV e no bar da esquina, no disco e na praia, porque nunca é sincero, sempre representando, sempre deliciosa e naturalmente artificial, sempre espantosamente ator, sempre escapando das leis de comportamento ditadas para os outros cidadãos (e obedecidas com receio). Porque ele é diferente dos outros é sempre o mesmo.” (SANTIAGO, 1978, p. 141)

Podemos perceber que essa mudança de paradigma e comportamento apontada por Santiago coincide com a expansão da televisão no Brasil. A década de 60 tem entre suas marcas a intensificação do processo de massificação da cultura. A televisão foi implantada no Brasil nos anos 50, trazida por Assis Chateaubriand, que, em 18 de setembro de 1950, juntamente com os Diários e Emissoras Associados, inaugurou a TV Difusora, mais tarde TV Tupi, canal 3, em São Paulo e, em seguida, no Rio de Janeiro. Para consolidar seu projeto de poder, os militares do período iriam buscar não somente no rádio, como havia feito o presidente Getúlio Vargas, mas, principalmente na televisão, o seu canal de acesso às massas. Para isso, investiram na popularização da TV, que precisava alcançar todo o vasto território nacional para se tornar ainda mais efetiva. A criação da estatal EMBRATEL (Empresa Brasileira de Telecomunicações), em setembro de 1965, e a implantação de torres de retransmissão, ligadas a um satélite de comunicações, possibilitaram a criação das redes nacionais de televisão e os

grandes conglomerados de comunicação, tornando possível o desejo dos governantes de implantar seu projeto de “integração nacional”. (NERCOLINI, 2013, p. 95)

Impulsionado pelo desenvolvimento das grandes redes de comunicação, que fortaleciam a construção de “superastros” graças à projeção de uma imagem que iria reverberar de Norte a Sul do Brasil, abre-se espaço para o surgimento de uma nova figura midiática, cuja voz apenas não era suficiente para empolgar as plateias que surgiam, ávidas de novos ídolos que as representassem. Antenado com esse fenômeno, de forma consciente ou não, Caetano Veloso já estreava em sua carreira artística trazendo traços desse paradigma, que viria a se potencializar um pouco mais tarde, como descreve Silviano Santiago em seu ensaio.

Façamos um pouco de história. Para poder, depois, se destacar dela. Caetano, desde 1967, já estava preocupado com um novo tipo de personalidade, de aparência, que precisava criar para poder enfrentar a TV e o disco. Tinha se dado conta de que o talento musical não é tudo, não é suficiente, pois agora não só tinha um público ativo diante dele, na platéia, como também um outro, bem mais vasto e exigente, sentado nas poltronas das salas de estar e que preenchia os minutos de silêncio dos comerciais com comentários e piadas caseiras. (SANTIAGO, 1978, p. 149)

A televisão estava mudando a maneira de se ouvir música. E os anos 1960 davam o pontapé de um fenômeno midiático que, décadas mais tarde, iria desaguar no “culto às celebridades”, com os atores/atrizes e cantores/cantoras mais populares do Brasil estampando e recheando revistas e sites especializados nesse tipo de cobertura. Quando passa a haver veículos impressos e digitais totalmente dedicados ao culto da fama, cuja função era escrutinar a intimidade dos ídolos. Como os “famosos” decoravam suas casas e com quem mantinham relacionamentos eram os principais assuntos, com predomínio da cultura *paparazzi*, o estilo de reportagem fotográfica cujo objetivo é flagrar personalidades em circunstâncias indiscretas. Caetano Veloso, que escreveu uma canção (“A luz de Tieta”) dizendo “todo mundo quer saber com quem você se deita/ nada pode prosperar” é o mesmo que posaria para a revista *Caras*, em agosto de 1996, ao lado de sua mulher, Paula Lavigne, mostrando com detalhes a casa do casal em Salvador. Até mesmo o *superastro* cedeu (no caso da reportagem de capa sobre sua casa em Salvador) à cultura de celebridades, abrindo sua

intimidade.

A figura do *superastro* iria se intensificar aos poucos, chegando ao ápice com o aperfeiçoamento da fotografia, a era digital e invenção dos smartphones – todo mundo pode registrar tudo o tempo todo. Esse movimento ganhara impulso nos anos 1970, quando essa conjunção de fatores (amplitude da imagem e desenvolvimento das tecnologias) ajudaram a criar um novo conceito midiático. Transformação que descortinava-se para Silviano Santiago naqueles idos dos anos 1970, com Caetano Veloso. “O superastro é também um estilo de vida; é o envolvimento com este estilo que visa dar ao artifício a nota tônica da superficialidade.” (SANTIAGO, 1978, p. 148) Para isso tudo, muitos flashes e quanto mais polêmica, melhor. “É preciso que a ilusão seja escrita e divulgada para que se possa acreditar nela, como no caso da viagem à lua. Para que ela passe a existir no dia a dia dos outros.” (SANTIAGO, 1978, p. 148)

Neste contexto, podemos entender então que, para o *superastro*, a performance é ponto crucial. Como conceitua o crítico e historiador Paul Zumthor: “A noção de performance, encontraremos sempre um outro elemento irreduzível, a ideia da presença de um corpo. Recorrer à noção de performance implica então a necessidade de reintroduzir a consideração do corpo no estudo da obra.” (2014, p. 41) Em outro momento, Zumthor escreveria: “Um laço funcional liga de fato à voz o gesto: como a voz, ele projeta o corpo no espaço da performance e visa a conquistá-lo, saturá-lo de seu movimento.” (1993, p. 243) A ensaísta Cláudia Neiva Matos recorre a Zumthor para analisar a ligação entre performance, canção popular e mídia:

Da tradição dita folclórica, o cantor popular herda e desenvolve a liberdade de prática performativa. A noção de performance, muito trabalhada por Zumthor, abarca o conjunto de gestos anímicos e corporais que o intérprete produz em sua voz e também no movimento de seu corpo. Entre os cenários primordiais da canção popular urbana estavam o circo e o teatro de revista. Os programas de palco e auditório foram um componente fundamental dos primeiros tempos do rádio, bem como da TV. Hoje em dia essa necessidade de contato direto com o público é atendida pelo circuito de shows para médias e grandes plateias. E o desenvolvimento da reprodução da imagem, quase ao mesmo passo que a do som, veio completar o aparato técnico de registro da canção mediatizada. Para além do puro registro, desdobram-se daí novas linguagens, como o vídeo-clipe, cuja estética por sua vez vai influenciar a linguagem do cinema e da TV. (MATOS, 2002, p. 106)

Anos depois do lançamento do ensaio de Silviano Santiago dedicado a Caetano Veloso, o culto à “celebridade” chegaria a tal patamar que os veículos especializados passaram a mostrar, dentro dessa cultura *paparazzi* da foto a qualquer custo, todos os passos dos astros e estrelas, até os mais corriqueiros, ao ponto de publicarem fotos em situações extremamente banais em busca de cliques fáceis na internet - os sites de notícia se sustentam pela sua quantidade de *views*. Um bom exemplo é a ocasião em que o mesmo Caetano Veloso foi “flagrado” estacionando seu carro no Leblon - antinotícia que se transformou em *meme*. O próprio Caetano publicou um post sobre o que ele chamou de “não-notícia” em sua rede social em março de 2017.

Mas, o fato é que, alimentar a imaginação alheia com fotografias dos astros fora do palco ou das cenas, e reportagens escandalosas e/ou chamativas sobre suas vidas, se transformaria em uma operação dialética, ao mesmo tempo em que incomoda o astro e “invade” sua vida, impulsiona sua carreira. Porque seria notícia um homem estacionar seu carro? Porque ele é um superastro. Como diz Santiago: “O superastro é Deus, é artista, é pessoa: é superior, é diferente, é semelhante. Tudo ao mesmo tempo.” (SANTIAGO, 1978, p. 143)

Rita provou deste veneno/remédio. Em 12 de dezembro de 2008, o extinto site EGO, da Globo.com, dedicado a cobertura de celebridades, por exemplo, postou uma matéria fotográfica em estilo *paparazzi* com Rita Lee usando máscara no aeroporto paulista (hoje parece profundamente banal mas, em 2008, era uma esquisitice). A reportagem era apenas essa, e ponto final. O texto: “Rita Lee aparece em aeroporto com máscara à la Michael Jackson - Cantora foi fotografada nesta sexta-feira, 12, em Congonhas, São Paulo, usando acessório cirúrgico.”



12/12/2008 – site EGO, Globo.com

A própria artista criou uma canção, em 1978, que alertava sobre o tema. É como ela mesma disse em “Agora é moda”: “Agora é moda/ sair nua em capa de revista/ Agora é moda/ pichar a vida de artista/ Agora é moda/ bionicar o corpo inteiro/ Agora é moda/ pegar alguém pulando o muro.” A partir desse viés, faço aqui nesta dissertação uma aproximação do conceito de Silviano Santiago à figura midiática de Rita Lee, encarando-a como uma *superestrela*. Os dois artistas têm muito em comum. Caetano e Rita participaram de um movimento que revolucionou a canção brasileira, a Tropicália, e estiveram do mesmo lado das “trincheiras”, a favor de uma música mais livre, mais libertária, no final dos anos 1960. Conforme analisa Pedro Duarte em *Tropicália ou Panis et circensis*:

Não se estranhe portanto que o Tropicalismo seja canção e, ao mesmo tempo, mais que canção: a erotização do corpo, uma micropolítica e uma performance visual e discursiva. O movimento, junto à contracultura dos anos 1960, era música e simultaneamente, gesto, atitude. Sua aproximação do rock e dos hippies acontecia justamente por aí. (DUARTE, 2018, p. 49)

Caetano Veloso, em sua canção “Sampa”, diz: “Ainda não havia para mim Rita Lee/ a sua mais completa tradução”. Para Caetano, Rita Lee é a tradução de São Paulo. Caetano poderia ser descrito como uma completa “tradução” da Bahia. Em entrevista especialmente para essa dissertação, em novembro de 2019, Rita afirmou:

Aprendi a fazer música em português com Gil, Caetano, Tom Zé... Eu ficava lá deslumbrada no meio dos mestres tropicalistas ouvindo os papos e construindo na cabeça pedaços de letras e melodias e assim me assanhando a compor os primeiros ensaios musicais. A turma que frequentava o QG dos baianos era efervescente, daí que troquei o curso de comunicação da USP para me comunicar direto com o povo, rs. Os tropicalistas me apresentaram um Brasil onde tudo era permitido, quanto mais ousado melhor, quanto mais purpurina melhor.

Rita, com sua frase “troquei o o curso de comunicação da USP para me comunicar direto com o povo”, aponta o olhar para uma potente forma de comunicação – a cancional, que envolve letra, voz, performance, figurino e imagem, e que falaria 'direto com o povo'.

Por intermédio do teatro musical, do disco, do rádio, do cinema e da televisão, instala-se o espaço amplo de circulação da canção popular, que se revelara por toda parte um modo privilegiado de comunicação, uma palavra forte na cultura contemporânea, atendendo as necessidades de alimento poético por parte de um público alheado da poesia escrita. (MATOS, 2002, p. 101)

Sem talvez se dar conta, Rita faz uma leitura de uma mudança de eixo e perspectiva na crítica cultural, e na própria sociedade brasileira. Como aponta o pesquisador e ensaísta Júlio Diniz, em seu artigo “Literatura em translação”:

No jogo das interpretações, observa-se o deslocamento do olhar de um leitor educado nas *belles-lettres* – leitor de uma minoria letrada esculpida no papel –, para o corpo tatuado de imagens, textos, sons de uma maioria tradutora de múltiplas identidades socioculturais. No tabuleiro das novíssimas peças, destaca-se o acelerado movimento de desreferenciação do lugar do intelectual-especialista, preparado, na *melhor tradição humanística*, para exercer o papel de guardião do sublime como essência da arte. Os múltiplos espaços da cultura contemporânea demandam a necessidade de novas lentes com diferentes graus – radicalmente multifocais, com certeza – como forma de apreensão das discussões que se apresentam. (DINIZ, 2008, p. 213)

Por outro lado, a voz de Rita, em especial a partir do álbum *Lança perfume* (1980), tornaria-se onipresente nas rádios. Ela emplacou uma série de sucessos que fizeram dela uma *hit maker*. Sua voz torna-se conhecida, reconhecível, inconfundível, uma marca. Conforme analisa Paul Zumthor, referindo-se diretamente ao poético: a voz é uma subversão ou uma ruptura da clausura do corpo. Mas ela atravessa o limite do corpo sem rompê-lo; ela significa o lugar de um sujeito que não se reduz à localização pessoal. Nesse sentido, a voz desaloja o

homem do seu corpo. Enquanto falo, minha voz me faz habitar a minha linguagem. Ao mesmo tempo, me revela um limite e me libera dele.

Quanto à performance vocal, Rita Lee demonstra como a interpretação pode mudar o conceito de uma canção. Vamos tomar como exemplo a música “Macarrão com linguça e pimentão”, de autoria de Rita e de Arnaldo Baptista, de 1970. A letra descreve a receita de um macarrão.

Macarrão com linguça e pimentão

Meia xícara de chá de azeite
 Duzentas gramas de linguça calabresa, ah
 Uma cebola picadinha
 E um pouco de salsinha
 Quatro tomates batidos no liquidificador
 Dois pimentões vermelhos
 Duas colheres de sopa de massa de tomate
 Um tablete de caldo de carne em banho-maria
 Maria
 Em fogo brando, uh
 Maria
 E está pronto para servir
 O macarrão é caracol
 Pouco sal e bem enroladinho
 Não se esquecendo do caldo de carne
 Em banho-maria
 Maria
 Em fogo brando, uh
 Maria
 E está pronto pra você

Na canção, o sujeito cancional está ensinando para Maria como preparar uma massa. Vamos lembrar que no início da década de 70, cozinhar era uma tarefa

basicamente feminina. A interpretação - lânguida e viajandona - de Rita e o arranjo tropicalista-psicodélico a transformam uma em canção irônica e irreverente sem ter uma palavra ou termo irônico. Conforme analisa José Miguel Wisnik: “A música não é suporte de verdades a serem ditas pela letra, como uma tela passiva onde se projetasse uma imagem figurativa; talvez seja mais frequente, até o caso contrário, em que a letra aparece como um veículo que carrega a música.” (2004, p. 174) Na entrevista, perguntei a Rita sobre essa canção e sua performance, mas ela não se lembrava da situação com clareza. “Agora você me pegou... só lembro que a letra era uma receita escrita em algum livro de culinária”, confessou na entrevista para esta dissertação.

A voz se torna então uma linguagem e uma *alegoria* poética do artista, utilizando-se aqui do conceito de *alegoria* de Walter Benjamin que, aliada à palavra, performance e ao corpo, constrói uma imagem de “superestrela”. Conforme analisa Zumthor:

Apesar da mediocridade textual (mas não é essa a questão) do canto na música rock, o que testemunhamos aqui, é uma irresistível “corporização” do prazer poético, exigindo (depois de séculos de escrita) o uso de um meio menos duro, mais manifestamente biológico. Desse contexto, formas novas de leitura vão necessariamente se desprender. (ZUMTHOR, 2014, p. 69)

Em seu livro *FavoRita*, de 2018, a artista comenta algumas de suas roupas mais emblemáticas e publica um ensaio de fotos revisitando antigos figurinos (que ainda cabem nela), demonstrando seu apego pelo tema. Rita Lee também mostra-se bem consciente do poder de sua performance. Como analisa Gláucia de Castro Pimentel no ensaio “Rita Lee Tropicalista: o feminismo na contracultura”:

Se, no início do século, mulheres artistas eram difamadas por abandonarem ou negligenciarem seus afazeres “básicos” de mãe e dona-de-casa, encaradas com pouca diferenciação das “putas”, depois do boom da Era do Rádio, na década de 40, passaram a ser reverenciadas como deusas, divas e outras imagens que mantinham a aura imaculada da mulher plena de dons e elegância. Alguns raros casos dissonantes foram aceitos pela mídia, como Dercy Gonçalves e Aracy de Almeida. Rita Lee, num período em que mulher ligada à música era vista como “rainha” do rádio ou “dama” do samba, da canção, etc., produziu uma imagem, naquele momento, completamente conflitada (entre a candura de sua aparência e as performances de palco). (PIMENTEL, 2003, p. 14)

Em uma passagem de sua *Autobiografia (2016)*, a paulistana relembra que Elis Regina disse certa vez numa entrevista: “Eu vi a Rita Lee lambe o microfone. Passei anos da minha vida com vontade de fazer isso e medo de ser eletrocutada.” (JONES, 2016, p. 138) Era essa a potência da performance de Rita Lee nos palcos: até mesmo outros artistas se espantavam com sua energia, com sua pulsão erótica, com sua “porra-louquice”. Na entrevista que deu em novembro de 2019, quando lhe perguntei o porquê de lambe o microfone no palco, se seria um ato de volúpia, de explosão, ou uma cena para chocar, ela respondeu dizendo: “Era apenas o duplo sentido de 'chupar', rs.””

Para Silviano Santiago, a performance é tão importante quanto a música. Como ele diz: “O corpo é tão importante quanto a voz; a roupa é tão importante quanto a letra; o movimento é tão importante quanto a música.” (1978, p. 159) O corpo de Rita Lee, esguio, magro, longilíneo, permite que ela interprete muitos personagens. Como uma modelo de passarela ou uma tela em branco que pode ser pintada de qualquer maneira que a criatividade e o talento permitirem, o corpo andrógino lhe dá versatilidade para usar a sua imaginação, permitindo que ela se transforme tanto em uma *drag king* quanto em uma mulher com enormes seios, uma “gostosona”. Rita aproveitou para explorar essa faceta, usando macacões colados e transparentes e vestidos curtíssimos, ou fantasias como a de palhaço ou bobo da corte, que escondiam seu corpo.



No início de sua carreira, Caetano Veloso chocou o Brasil com suas roupas “espalhafatosas”, enquanto Rita Lee demonstrava desde o início o interesse pelo figurino teatral. Ambos sabiam desde cedo que era preciso investir na imagem.

A linguagem, no estágio atual do superastro, compõe sua figura tanto quanto a roupa, ou os acessórios. (...) O superastro funciona, finalmente e para este grupo reduzido, como modelo: a jardineira que Caetano vestia ao chegar ao Galeão de repente se prolifera pelos quatro cantos da cidade, como que reproduzida pelas mãos de fada. Os jovens, consumindo o superastro, carnavalesca e antropofagicamente, passam a receber, no ritual e na festa, seus fluidos de encanto e de inebriante vida. (SANTIAGO, 1978, p. 154)

Rita e Caetano quebraram paradigmas musicais e representam dois lados da mesma moeda, são como antípodas do “estrelato” - o *superastro* e a *superestrela*. Como descreve Silviano Santiago: “Levar a vida para a realidade do palco. Representar no palco a realidade da vida. Representar na vida a realidade do palco.” (SANTIAGO, 1978, p. 142) Segundo Celso Favaretto, em seu livro *Tropicália - alegoria alegria*, os tropicalistas traziam com suas canções uma nova estética artística, que se compunha não somente de letra e música.

Pela entoação, inflexões e gestos vocais, o canto intensifica o desejo, ressaltando também o ritual na música, manifestado na dança e no sexo – e é aqui que melhor se apreende a relação entre o erótico e o político. Esta inscrição do corpo na substância viva do som tensiona a língua cantada, levando ao ultrapassamento dos fenômenos decorrentes de sua estrutura, como estilos de interpretação, idioletos dos compositores, mudanças rítmicas, variações de timbres.” (FAVARETTO, 1996, p. 32)

Voz, corpo/performance, imagem/roupa e palavra formam a *superestrela*. E, ao analisar a obra de Rita Lee, é preciso levar em consideração suas performances e figurinos - este último, um assunto caro para a artista que, desde Os Mutantes, dedicava-se a usar sua criatividade na criação da roupa das apresentações, e que conserva diligentemente até hoje o acervo de seus figurinos, segundo contou em entrevista para esta dissertação: “Tenho muita coisa guardada desde o tempo d'Os Mutantes até o último show que fiz e, sim, há uma proposta de fazer uma *expo* com a minha *memorabilia*.” Rita, porém, descarta uma volta aos palcos, como ela afirmou também na entrevista:

Meu tempo de palco está cumprido, continuo compondo porque essa é a melhor parte de fazer música. Não tenho a menor vontade de voltar a me apresentar ao vivo porque não tenho mais o preparo físico para tal, aposentei minha personagem dos palcos que trabalhou na estrada por 50 anos e sinto que estou no melhor momento da vida escrevendo meus livrinhos, vendo meus netos crescerem rodeada de plantas e bichos para nenhuma hippie botar defeito.

Se hoje está aposentada dos palcos, durante décadas a superestrela brilhou e seu campo magnético atraía milhares de “satélites” - seus fãs que, ansiosos por capturar um pouco dessa luz própria, consumiam a voz, imitavam suas roupas e “compravam” sua imagem. Rita Lee, a *superestrela* dessa dissertação, é uma artista de muitos contrastes e paradoxos. No fim do século XX, sua vida pública despertava tanto interesse quanto sua obra musical – nem sempre com imagens “positivas” a serem seguidas. As canções, performances e figurinos de Rita traziam um novo *lifestyle* para a mulher. Em especial nos anos 1980, quando atingiu o auge de sua popularidade - mas também foram, no início de sua carreira, sinônimos de rebeldia e transgressão, de alienação e de “bandidagem” - parafraseando “Orra meu”, canção de Rita que diz que todo roqueiro brasileiro sempre teve cara de bandido (respeite a bandidagem).

Uma prova da “grandeza” da *superestrela* é a revista (provavelmente de 1981) que antecede à moda das revistas de celebridades, e cuja capa tem justamente como título “Rita Lee – a vida e a glória da superestrela” (imagem abaixo)/ Uma curiosa coincidência já que, antes de descobrir essa revista, já havia me deparado com o conceito de Silviano Santiago.



Na revista, Rita Lee, no auge de seu sucesso, dava dicas de alimentação, mostrava seu dia a dia, sua casa (como a partir da década seguinte fariam as revistas de celebridades) e até mesmo ensinava a escovar os dentes da maneira correta. O pai de Rita, Charles Jones, era dentista, e talvez venha daí a obsessão por dentes perfeitamente escovados. Dificilmente, antes ou depois de Rita, um artista de seu patamar fez ensaio fotográfico ensinando, numa revista de entretenimento, a escovar os dentes. Talvez, na embriaguez do apogeu de seu estrelato, ela mandaria às favas o que era esperado de uma estrela, atitude que pode ser encarada como *nonsense*. Incoerências de Rita Lee. De um lado lambe o microfone, do outro ensina a escovar os dentes.



A publicação dedicaria páginas em uma espécie de fotonovela, que mostrava com fotos e textos breves como era o cotidiano da estrela. Às 8h, ela tomava café – via-se uma foto de Rita tomando café da manhã em uma mesa linda e bem iluminada. Às 11h, ela cuidava dos dentes – e via-se uma sequência de fotos de Rita ensinando a escovar os dentes corretamente (imagem acima). Em seguida, às 15h, ela cuidava da alimentação, e a fotografia mostrava Rita Lee na cozinha, descascando legumes com o filho neném sentado na bancada, sorrindo como numa propaganda de margarina, entre outras mil coisas que ela fazia durante o dia. Na “fotonovela”, a artista chegava à noite linda, vestida de lamê e *bois* de penas, preparada para fazer seu show. Da cozinha para o palco, uma *superestrela* completa. Curiosamente, esse tipo de reportagem, que mostra “24 horas na vida de fulano”, se tornaria uma pauta tradicional nas revistas de celebridades. Para cada uma dessas fotos, Rita tinha um figurino diferente, que variava do despojado e pueril às plumas e paetês dos palcos. A artista era de fato a encarnação da *superestrela*.



Cerca de quatro décadas depois da revista “A vida e a glória da superestrela”, Rita Lee, já aposentada dos palcos, voltaria a ser uma “garota da capa”. Dessa vez, já aos 72 anos, cabelos totalmente brancos em vez do vermelho marcante, ela estamparia a capa da edição de setembro de 2020 da revista Claudia, dedicada ao público feminino, interpretando uma fada. A revista mais recente, porém, trazia obviamente uma Rita Lee “senhora”, que descrevia seu amor pelos bichos, a aposentadoria, e louvando a alegria de estar “careta”.



Em 2016, no ano de lançamento de sua *Autobiografia*, o artista plástico Marcus Baby criou uma boneca de Rita Lee, inspirado no visual que ela exibe na contracapa do livro. Trata-se da segunda boneca do artista inspirada na “rainha do rock” - a primeira homenageia a cantora com um figurino emblemático de sua turnê *Santa Rita de Sampa*. O artista não vende suas criações, o que parece aumentar ainda mais o ranking de *grandeza* do estrelato de Rita Lee. A *superestrela* (além das letras) escreve seus “recados” no corpo, no gesto, no visual e na performance, ficando no imaginário brasileiro popular como uma marca de bom humor, “porra louquice” e irreverência. Como diz Gláucia de Castro Pimentel:

A performance de Rita simula a liberdade do corpo no projeto Contracultural. Enquanto herdeira do projeto tropicalista, sua imagem desarranja a baianidade edênica e malemolente, inerente ao movimento, relendo a grande cidade sob uma ótica paródica e Contracultural. O amor-livre, proposta do movimento internacional, destituía papéis sobre o prazer abrindo espaços inéditos para a consagração das sensações, tidas como meio seguro ao conhecimento da vida em si mesma e social. (PIMENTEL, 2003, p. 12)

Rita marcou época com um novo movimento, um novo gesto e uma nova teatralidade.

4.1 - Ardida como pimenta

Ao longo de sua carreira, em relação à imagem, Rita Lee ficou conhecida pelos cabelos ruivos, pela atitude “rock'n roll” e por usar óculos redondos coloridos no palco. O trinômio a identificava. Rita nasceu loura - ela conta em sua autobiografia que dava uma forcinha para sua “lourice” com chá de camomila, cascas de cebola e parafina. (JONES, 2016, p. 69) Mas foram os cabelos vermelhos que viraram sua marca. Ela resolveu mudar a tonalidade em uma psicodélica viagem a Londres, que coincidiu com o período de exílio de Caetano Veloso e Gilberto Gil, um tempo depois que foi “dispensada” dos Mutantes. Ela mesma conta em suas memórias:

Ruiva Salerosa

A ideia de montar uma banda ficou em segundo plano. Precisava espairecer e me dedicar aos prazeres mundanos, nada melhor do que passar um tempo em Londres no piloto automático do seja-o-que-deus-quiser. (...) Como toda mulher querendo mudar de vida, comecei pelo cabelo. De loura burra frígida à ruiva Sandra Rosa Madalena já na primeira demão de henna marroquina, algo parecido com coco de vaca que grudava na cabeça e depois que secava só saía com trocentas enxaguadas, deixando as madeixas na cor vermelho-menstruação. (...) Com minha cabeleira vermelha, a sensação era de andar com um eterno sol na cabeça, me sentia cada vez mais quente e agradecida por estar viva naquela planeta azulinho dizendo ao mundo *hello-goodbye*. (JONES, 2016, p. 118-119)

Em entrevista para esta dissertação, perguntei sobre o porquê desta mudança. Ela respondeu: “Eu loira era mais comportadinha, quando pintava de vermelho eu era mais escandalosa. Agora que os cabelos estão brancos sou a velha dos gatos.” No dias de hoje, a grande “afronta” à sociedade por parte de Rita, talvez seja envelhecer e abandonar o estereótipo que a consagrou: deixar de ser “doidona”, encaretar, parar de pintar os cabelos e assumir sua terceira idade. Mas quando lhe perguntei se alguma vez havia se sentido presa ao estereótipo de roqueira transgressora, e se isso já havia sido uma amarra para ela, me respondeu: “Ao contrário, eu adorava botar minhas asinhas cada vez mais pra fora.” Sobre os óculos que viraram sua marca, o motivo para usá-lo é um pouco menos comportamental ou dedicado a assumir alguma postura. Ela afirmou na mesma entrevista que: “com a idade, a luz dos canhões passou a incomodar meus olhos

então passei a usar óculos coloridos no palco.”

O palco era para Rita Lee, não um lugar de 'palanque para discursar as mazelas do mundo' (JONES, 2018, 114) mas um lugar sagrado de festa, de magia, de espetáculo, onde a performance era o ponto alto. Como ela mesma descreve:

Subir no palco era igual a descer cada vez num planeta diferente: como será que os nativos me receberiam? (...) Minha intenção primeira era divertir os humanos enquanto me divertia também. O prazer de ter prazer comigo lá no papel da ET boba da corte. (...) Enquanto o povo estivesse lá, me assistindo, eu queria mais era cantar e os males espantar, meu único compromisso seria oferecer um entretenimento puro e sem gelo, feliz e colorido, louco e ousado. (JONES, 2018, p. 114)

Em 2 de fevereiro de 1981, uma reportagem do *Jornal do Brasil*, na capa do Caderno B, dedicado à cultura, descrevia como havia sido a apresentação de Rita Lee no Maracanãzinho dentro da turnê *Lança perfume* e dava uma pista do grau de sucesso da cancionista naquele momento. Escrita pela repórter Cleusa Maria, a matéria tinha como título: “Delírio de 15 mil pessoas numa noite de CR\$ 12 milhões”. Rita Lee encarnava a “música interessada”, da festa e do ritual. Como analisa José Miguel Wisnik:

O uso mais forte da música no Brasil nunca foi o estético-contemplativo, ou da “música desinteressada”, como dizia Mário de Andrade, mas o uso ritual, mágico, o uso interessado da festa popular, o canto-de-trabalho, em suma, a música como um instrumento ambiental articulado com outras práticas sociais, a religião, o trabalho e a festa. (WISNIK, 2004, p. 177)

No texto, Cleusa Maria contava com detalhes como havia sido a experiência de assistir ao show. Numa legenda de foto, escreveu: “A brincadeira e o bom humor de Rita Lee – que levou para o Maracanãzinho um macaco de pelúcia – ajudaram a estabelecer o clima de festa.” O lide da matéria dá um tom do “poder” de Rita Lee naqueles idos do início da década de 1980.

Rita Lee é uma festa. Mais que isso, um carnaval, uma explosão de dança, assovios, gritos, minissaias, bermudas, sapatos de tênis e de alegria que balançou o Maracanãzinho da derradeira fileira da arquibancada à boca do palco, na sua primeira apresentação de sábado à noite para um público de 15 mil pessoas.

Ainda na matéria, uma legenda dizia: “Entre a delirante plateia, estavam

atrizes e cantoras famosas, como Simone, Gal Costa, Elis Regina, Débora Duarte e Lúcia Brondi, que aplaudiram Rita, especialmente quando borrifou alfavaca nos que estavam sentados perto do palco. Foi a consagração definitiva de *Lança perfume*.” O espetáculo festivo de Rita Lee tinha luz, som, cor e até cheiro.

A artista paulistana, que sempre foi agitada em suas performances, no entanto, já surpreendeu pela atitude *cool* e minimalista. No livro de memórias *Noites Tropicais*, o jornalista Nelson Motta conta sobre uma apresentação inusitada que aconteceu dentro da série de especiais dedicados a artistas brasileiros, intitulada *Grandes Nomes*, que a TV Globo exibiu em 1981, com direção de Daniel Filho:

O programa mais aguardado era de “João Gilberto Prado Pereira de Oliveira”. Há muitos anos João não cantava no Brasil e havia grande expectativa: ele se apresentaria com uma grande orquestra de cordas, com arranjos escritos por Dori Caymmi e Guto Graça Mello. E teria um convidado especial, secretíssimo. A maioria achava que seria Caetano Veloso ou Gal Costa, baianos e *cool* como ele, bossa-novistas antes de tropicalistas, seus fãs e discípulos ardorosos. Ou até mesmo os devotos Novos Baianos, ou Gil, Nara Leão? Daniel e Guto mantinham silêncio absoluto e aumentaram o suspense na plateia abarrotada. Na entrada VIPS disputaram lugares como macacas de auditório. Durante uma hora, João hipnotizou a plateia (...) mas quando chamou o convidado especial a plateia explodiu em espanto e aplausos ensurdecedores: era a rainha do rock, Rita Lee. Rita era a estrela do momento, com sucessos estrondosos como “Mania de você”, “Chega mais” e “Lança-Perfume”, todos em parceria com seu marido Roberto de Carvalho. Linda e vaporosa, com os longos cabelos vermelhos balançando, ela cantou com João o antigo sucesso de Mário Reis, “Juju balangandãs”, com infinita graça e alta precisão. Sua voz pequena e *cool*, sua inteligência musical, seu bom gosto e sofisticação a aproximavam muito mais de uma cantora de bossa nova do que o volume, peso e potência vocal esperados de uma rainha do rock. João sorria feliz e Rita aliviada, quando no final o público explodiu em aplausos delirantes exigindo bis. (MOTTA, 2000, p. 337)

Àquela altura, uma performance contida e brejeira como a de Rita soou altamente inesperada. Dez anos depois, em 1991, Rita faria um álbum dedicado à bossa nova, o *Rita Lee em bossa'n roll*, com seus maiores sucessos adaptados para o gênero cujo pontapé inicial havia sido dado por João Gilberto. Mas, naquele momento, ela foi surpreendente. No *Jornal do Brasil*, em 1980, ao lado de uma matéria que exaltava a carreira de Rita Lee, uma coluna sobre música escrita por Sérgio Ryff discutia a participação inusitada da artista no especial de João Gilberto.

Não passaria pela cabeça de ninguém supor que se tentasse impingir a João Gilberto qualquer coisa, muito menos um convidado. Especialmente num recital como o deste mês na televisão. Suas idiossincrasias são conhecidas, sabem-se-lhe as manias perfeccionistas, o rigor do ouvido a que o mais leve escorregão melódico, rítmico ou harmônico soa como algaravia insuportável; como barulho, enfim. Assim, é lógico concluir que tenha ele mesmo escolhido Rita Lee a participar do programa. Ou que, pelo menos, tenha influído decisivamente na escolha.

Trata-se, sem dúvida, de uma homenagem. Afinal, e mesmo levando-se em conta as particularidades de filiações e gravadoras, as opções não são limitadas: há meia dúzia de excelentes cantoras no Brasil, não faltam intérpretes de primeira. Mais importante revela-se a escolha, ainda, quando é certo que puristas, de ambos os lados, considerariam de difícil acasalamento tendências aparentemente diversas. Rita Lee suporta o estigma de roqueira que lhe foi imposto, enquanto João Gilberto carrega o carimbo de cantor exclusivo da bossa nova, apesar dele mesmo e das músicas que interpreta, a maior parte saída de outras fontes que não os compositores urbanos de fim dos anos 50. Como sempre, contudo, os rótulos revelam-se inadequados. Isso ficaria demonstrado com “Joujoux e Balangandans”. Os apreciadores de música convergem num ponto: dificilmente se terá ouvido nos últimos tempos tão ampla demonstração de bom gosto, variadas virtudes e dignidades musicais. Atraída ao campo da divisão sutil e surpreendente, da afinação perfeita – qualidades que, de resto, nunca negligenciou desde os tempos dos Mutantes – Rita Lee evoluiu com a tranquilidade e a segurança dos que sabem com que substância estão lidando.

Sobre essa performance, perguntei-lhe na entrevista que concedeu por e-mail para esta dissertação: como foi seu processo de criação nessa parceria? “Eu estava suando de pânico no camarim porque não havia ensaiado uma só vez com João e orquestra. Mas eis que quando entrei no palco, João me acolheu de uma forma tão carinhosa que fiquei tranquila e saiu tudo direitinho”, relembrou Rita Lee, por e-mail, em novembro de 2019.



Rita e João Gilberto no especial do cantor (1981)

4.2 – Figurinos no sentido figurado

Rita Lee sempre soube usar o figurino a seu favor. Suas composições debochadas e desestabilizadoras (como vimos no capítulo anterior) eram sempre corroboradas por figurinos marcantes e performances potentes. No “espetáculo” de Rita, não bastava canções com letras debochadas, melodias empolgantes ou refrões “chiclete”. Era preciso uma roupa à altura e uma performance inesquecível. Uma lambida no microfone, ou ela vestida de Padroeira do Brasil ou de boba de corte. Sobre o tema, ela respondeu especialmente para esta dissertação:

No palco eu me escondia atrás de uma personagem e demonstrava segurança, mesmo sabendo da minha falta de potência vocal. O figurino é o que dá a segurança para performatizar diante de uma plateia, o palco é um altar e merece a 'roupa de domingo'.

Rita sempre teve o ímpeto de criar seus figurinos, desde a época dos Mutantes. Quando perguntei se ela poderia comentar em que momentos da sua carreira a atuação, performance do corpo ou da voz, havia ultrapassado em sua opinião o contexto da letra, ou havia lhe dado um novo significado, a artista respondeu por email: “Querida... minha memória não chega a tanto, nada era muito planejado com antecedência, eu vivia em brechós e na Casa do Artista, que alugava figurinos de teatro.” E, de fato, em suas memórias ela cita por diversas ocasiões a procura por figurinos para ela e o grupo. Ela conta que, em suas andanças por São Paulo, sua cidade natal e “musa”, por volta de 1966, conheceu todos os cantos da região. “Nessas andações, descobri a Casa dos Artistas, na “suspeita” rua Major Sertório, centrão de São Paulo, um brechó de circo e teatro, a boutique perfeita para os Mutantes.” (JONES, 2016, p. 67) Para a apresentação da banda no programa *Quadrado e Redondo*, da TV Bandeirantes, ela relembra como foi a escolha de seu figurino.

A iminência de uma Terceira Guerra Mundial e eu lá, a hiponga comunista com um pé no imperialismo, pensando em me vestir de Cleópatra para a estreia do programa. Diante da verdadeira “Terceira Guerra Mundial da minha conta no banco”, acabei optando por um modelito menos pretensioso: Pocahontas de

Sampa, a índia urbana com tiara de miçangas e uma escandalosa minissaia justa preta.” (JONES, 2016, p. 68)

Quando, na entrevista, perguntei a ela qual tinha sido o primeiro figurino que havia usado ou criado e que melhor simbolizaria essa ideia, de um todo, de uma mensagem através da roupa, ela respondeu: “Eu diria que foi a roupagem de plástico transparente da apresentação do 2001.” Rita se refere ao show dos Mutantes em 1968 no Festival Internacional da Canção (FIC) “defendendo” a canção “2001”, dela e de Tom Zé. O figurino do grupo era todo feito de roupas de plástico, sendo que ela ainda usou um chapéu “tipo eclesiástico” transparente. E, de fato, esse figurino – uma criação de Regina Boni - seria o primeiro de dezenas de roupas bombásticas dos Mutantes.



Os Mutantes no FIC (1968)

Em 1969, no segundo LP do trio, chamado *Mutantes*, trazia na capa uma fotografia do FIC de 1968, Rita vestida de noiva, Arnaldo Baptista usando uma roupa de arlequim e Sérgio Dias de toureiro. Já no verso, uma imagem de três mutantes, seres alienígenas, sem cabelos, com orelhas pontiagudas e seis dedos nas mãos (foto).



Contracapa de Os *Mutantes* (1969)

A contracapa do terceiro álbum da banda também trouxe uma imagem, que conforme conta a cantora (2016), teve como ideia principal chocar as pessoas. Rita Lee, Arnaldo Baptista e Sérgio Dias nus tomando café na cama, sendo observados por um general nazista, interpretado por um amigo da banda. Para o trio, criar polêmica era sinônimo de diversão.



De volta ao contexto dos festivais, onde usou a roupa de plástico, é importante ressaltar que, nos “festivais da canção”, até a chegada dos tropicalistas, o *dresscode* era semelhante a uma “festa de gala”, mulheres de vestido longo e homens de ternos. Em 19 de janeiro de 1970, uma matéria na “revista de Domingo”, do *Jornal do Brasil*, escrita por Teresa Barros, comentava essa mudança de paradigma do figurino na apresentação de música popular.

Até pouco tempo, nenhum cantor popular se apresentaria em outro traje que não fosse de gala: smoking para os homens, longo para as mulheres. Era sinal de respeito e a canção valia por si mesma. Mas os tempos mudaram, levando o teatro à música popular: como os atores, os cantores se investem de sua própria personagem e enfrentam o espanto público. Vale tudo nesse esquema: Rita Lee

vem de noiva, Gal de hippie, Jorge Ben de índio americano. É a moda-espetáculo.

A banda usar um figurino teatral no lugar da vestimenta tradicional significava por si só uma ruptura estética. Mas o fato de terem usado plástico, um tecido moderno, de fabricação industrial, identificado com a cultura norte-americana do descartável, do consumo, dava uma nova camada de entendimento à roupa, somada ao fato de que o grupo empunhava guitarras elétricas e fazia *rock'n roll* em um momento em que havia uma guerra do nacional versus estrangeiro na música brasileira. Neste mesmo ano, Caetano também usaria roupas com o mesmo tecido, no III Festival da Canção em 1968. Em janeiro de 1969, poucos meses depois do festival, uma coluna sobre música da revista *Realidade* discutia a “aparição”, a performance e o figurino da turma do tropicalismo.

Para a plateia comum, eles cantariam melhor se usassem roupas menos berrantes. Para os colegas músicos que se apresentam de terno e gravata, eles são “exibicionistas”. O próprio Chacrinha acha que eles “exageram muito, podiam ser mais discretos.” Para os tropicalistas, a roupa faz parte do espetáculo: se a canção se chama “Dom Quixote”, Os Mutantes cantarão com trajes medievais; em '2001', modinha caipira sobre a era espacial, os intérpretes vestem alternadamente macacões de astronauta e roupas de caipira. O costureiro de fantasias de carnaval Evandro de Castro Lima acha essas roupas de “muito mau gosto”. O costureiro Clodovil admite a roupa diferente, mas “sem luxo, é lixo: ficam com cara de sujos”. Guilherme Araújo, empresário dos baianos há três anos e responsável pela sua “imagem”, é contra o luxo ostensivo. “Usamos aqueles colares selvagens para humanizar o luxo que nossa costureira, Regina Boni, ainda põe nas roupas.” E a própria Regina Boni, 26 anos, sobre seu trabalho: “Não quero fazer moda, mas a antimoda. A roupa é o que usamos porque é gostoso e útil. Não me importo com o conceito de beleza”.

Lembre do subdesenvolvido – A criação das roupas é no grupo Tropicália um trabalho de equipe. O guarda-roupa de Caetano, Gilberto Gil, Gal Costa, Os Mutantes e Beat Boys para o III FIC custou 3500 cruzeiros novos. A roupa de plástico de Caetano, que tanta confusão provocou em “É proibido proibir”, custou apenas 150 cruzeiros novos. “A roupa combinava com a música e era diferente”, diz Caetano. “Refletindo o brilho das luzes, criava um clima para o som”. Segundo os tropicalistas, como o plástico é coisa da era industrial, Caetano achou oportuno usar colares de macumba como um “lembrete de nosso subdesenvolvimento”. Colares, cintos, plumas e outros detalhes de vestimenta são às vezes trocados pelos baianos num sistema de rodízio, rigorosamente disciplinado por Guilherme Araújo. Foi ele quem obrigou Gilberto Gil a deixar crescer a barba e o bigode, a três meses de regime para emagrecer e a vestir roupas estilo africano. Obrigou também Caetano a cultivar sua cabeleira atual. Para Rita Lee, de Os Mutantes, “uma apresentação é um todo. Como fazemos uma música que quebra os padrões tradicionais, nossa roupa também terá que

representar uma ruptura. Em nós isso cola. Se acham que não, imaginem só o Agnaldo Rayol entrando no palco de toureiro, ou a Ângela Maria vestida de noiva..."

Os Mutantes ainda participaram do III Festival Internacional da Canção, da TV Globo, em 1968, defendendo "Caminhante Noturno" (de Arnaldo Baptista, Sérgio Dias e Rita), que acabou classificada em sétimo lugar, mas deixou marcas na imagem de Rita Lee, que se apresentou vestida de noiva, com um figurino de novela emprestado pela atriz Leila Diniz. Assim, "abalou" os alicerces da "família tradicional brasileira", se tornando imediatamente uma rebelde, uma transgressora, uma alienada, fama que a acompanharia por muitos anos. Este mesmo vestido foi usado por Rita Lee em outras apresentações da banda. A cantora acabou dando luz à personagem "Noiva", que a acompanhou em seu primeiro show internacional, um encontro de empresas ligadas a música, na França. Posteriormente o mesmo figurino surgiu na campanha publicitária realizada para a empresa Shell, onde entrava em um calhambeque para fugir da polícia; tendo como desfecho sua aparição na final do FIC de 1969, quando surgiu



no palco com uma grande barriga de grávida.

Rita Lee de noiva no III FIC (1968)

Os figurinos de Rita Lee e os Mutantes dividiam opiniões, assim como a música d'Os Mutantes. Na *revista Realidade* de junho de 1969, uma reportagem de sete páginas escrita por Dirceu Soares fez um raio-X do trio formado por Rita Lee e os irmãos Sérgio Dias e Arnaldo Baptista. Um trecho da matéria, que "apresenta" o grupo e narra a trajetória dos integrantes até aquele momento, o autor fala sobre essa polêmica causada pelos Mutantes.

Os Mutantes são exatamente como aparecem na televisão e em outras apresentações públicas: alegres, descontraídos, otimistas, brincalhões. E não se surpreendem com os comentários sobre o modo como se comportam, as roupas que vestem, as músicas que cantam, os instrumentos que tocam, as composições que fazem.

_ São uns alienados.

_ Esse caras pesquisam.

_ Querem imitar os Beatles sem o talento dos Beatles.

_ Ih lá vem aqueles chatos! Desliga aí essa televisão.

_ São geniais!

O público e a crítica se dividem ao defini-los, sobretudo porque eles próprios colaboram para essa confusão.

Os dois figurinos usados por Rita naquele ano – o de plástico, com chapéu de bispo, e o vestido de noiva – assinalavam deboche com a Igreja Católica. Rita começa sua carreira já fazendo crítica a uma das instituições mais fortes da época, e ao casamento virginal – um tabu daqueles tempos.

Voltando um pouco no tempo, em sua primeira aparição pública de relevo, no III Festival da Música Popular Brasileira da TV Record, de 1967, quando Os Mutantes acompanharam Gilberto Gil na apresentação de “Domingo no Parque”, a artista subiu ao palco com um coração desenhado no rosto. Isso bastou para que, a partir daquele momento, desenhar um coração como o dela virasse sinônimo de rebeldia. Sobre a ocasião, ela relembra em sua autobiografia: “Transformei uma toalha indiana em túnica e vesti *ozmano* com capas pretas à la Beatles. Antes de entrar no palco com meus pratos, ainda deu tempo de desenhar com batom um coraçãozinho vermelho no rosto.” (JONES, 2016, p. 71) A performance foi avassaladora, mas os aplausos não foram gerais.

Silêncio na plateia, olhares atentos, o estranhamento se mostrando mais desconfortável à medida que a música seguia. Ouve-se um búúú lá no fundo, um jurado faz cara de nojo, uma bolinha de papel é atirada no palco seguida por outros objetos voadores, alguém grita “fora!”, começa um zum-zum-zum. Abelhas assassinas versus alienígenas pacíficos. Uma alma caridosa e moderna na plateia grita “maravilhoso” e é acompanhada por meia dúzia de palmas, um jurado faz sinal de positivo, e assim vai, nesse chove não molha, até o vocal em uníssono no final da música. Tudo bem que aquilo não foi nenhum Woodstock, mas o primeiro festival da vida a gente nunca esquece. A primeira vaia, *idem*. Aliás, ser vaiado em festival de música brasileira para os Mutantes foi uma honra,

afinal, éramos tudo o que os puristas escravocratas do violão e banquinho da MPB repudiavam como imperialismo colonizador. Militância bocejante. (JONES, 2016, p. 71)

Conforme descreveu a escritora Norma Lima nos agradecimentos de seu livro *Ditadura no Brasil e censura nas canções de Rita Lee*: “À minha irmã Márcia, que ainda menina quis desenhar um coração no rosto, como havia visto no de Rita Lee e foi alertada de que poderia ser presa.”



Rita Lee com um coração no rosto (1967)

Rita Lee sabe que dividia opiniões. “No meu epitáfio vou colocar 'nunca foi um bom exemplo mas era gente boa' rrrss”, afirmou por e-mail para esta dissertação. Rita começava a ser reconhecida pelo público como exemplo de mulher independente e liberada. A partir daquele momento, a atitude banal de desenhar um coração no rosto era mal vista, em especial pelos conservadores.

Os figurinos de Rita Lee seguiriam causando polêmica, e mandando “recados”, para além d'Os Mutantes. Em 1976, ele usou um figurino como forma silenciosa (mas não menos ruidosa) de protesto contra a polícia. Em 25 de agosto daquele ano, Rita foi presa em sua casa, na Vila Mariana. Policiais haviam entrado em sua casa e “plantado” a presença de maconha. Embora já devesse estar na mira há algum tempo (estávamos em plena ditadura civil-militar), a razão por trás da prisão seria uma represália à artista, que havia testemunhado contra um policial,

numa denúncia de assassinato de um fã seu, após um de seus shows. Ela foi levada de modo exibicionista pelos policiais até a delegacia, já que era famosa àquela altura. O processo lhe rendeu a proibição de fazer shows e a obrigação de ter seus passos acompanhados bem de perto pela polícia.

Com imensas e impagáveis dívidas geradas por multas devido a quebras de contrato relativas à temporada do show *Entradas e bandeiras*, a cantora precisou esperar o juiz corregedor Renato Laércio Tallu autorizar que participasse de um show no dia 2 de outubro, na Sociedade Esportiva Palmeiras; nele, se apresentou vestida de presidiária. (LIMA, 2019, p. 50)

Ela se veste de presidiária para o show, atraindo a atenção para a situação que estava vivendo, num “figurino metalinguagem”. Rita estava à época com muitas dívidas, e para isso gravou um compacto, ao lado da banda Tutti Frutti, com “Arrombou a festa”, dela e Paulo Coelho, como “lado A”. A canção era uma paródia de “Festa de arromba”, da Jovem Guarda, e sinalizava mais um deboche – desta vez com as celebridades da época. A capa do compacto trazia uma foto de Rita vestida de presidiária (abaixo). A música foi um sucesso e vendeu mais de 200.000 cópias.



No entanto, foi em 1978, com a turnê de *Babilônia*, que Rita iria mudar o modo de fazer um show no Brasil, em termos de figurino. Quem conta é *Phantom*, o *ghost writer* de Rita em seu livro *FavoRita*:

Ela, que sempre esteve atenta a figurinos e roteiros para seus espetáculos, dessa vez trouxe algo jamais visto por aqui: um show com direito a diversas trocas de roupas, cenário especial, iluminação e som de primeira, tudo costurado por um

roteiro digno de teatro para apresentar as canções de seu novo disco na época. A teatralidade de Rita já dava pinta desde a época dos Mutantes, com sua fixação por figurinos, e já tinha sido notada também em momento incríveis em turnês como a do disco *Fruto proibido* (1975). Mas achou sua forma em Babilônia. Para apresentar canções como 'Eu e meu gato', "Ambição", "Modinha", Jardins da Babilônia, "Agora é moda" e o grand finale, com "Miss Brasil 2000", Rita teve a luxuosa colaboração de Barbara Hulanicki- estilista polonesa que revolucionou a moda na Inglaterra ao lançar a marca Biba. (JONES, 2018, p. 122)

Embora tenha sido composta por Rita com inspiração na recente paixão que nutria pelo guitarrista e futuro marido Roberto de Carvalho, em seus shows a *superestrela* vestia-se de gata estilizada para cantar "Eu e meu gato". É bom lembrar que Rita é notória defensora dos animais, e acaba trazendo um duplo sentido para a canção, reforçado pelo figurino.

"Miss Brasil 2000" sempre "pediu" um figurino próprio. Em diversas apresentações da música, Rita usou maiô, cetro e coroa, como na turnê de *Babilônia*. Algumas vezes, apareceu vestindo um macacão branco, colado ao corpo, cheio de apliques brilhantes, com uma capa de tule cor-de-rosa, uma coroa e uma faixa transversal (foto abaixo). Fazia uma performance de miss atrapalhada, ironizando os concursos de beleza e seu ideal estético engessado – é bom lembrar que Martha Rocha, a primeira *miss* Brasil, em 1954 perdeu o concurso de *miss* Universo para a americana Miriam Stevenson, ficando em segundo lugar. Uma "lenda" urbana, ou melhor, um boato, teria sido criado para consolar os brasileiros pela perda do título. Inventada pelo jornalista João Martins, da revista *O Cruzeiro*, o boato dizia que ela havia perdido o concurso por ter duas polegadas a mais nos quadris, história nunca comprovada mas perfeitamente plausível, dado os critérios rígidos de beleza da época.

A performance de Rita acompanhava o refrão, que diz "Será que ela vai continuar uma tradição? Será que ela vai modificar uma geração?". Nos shows dos anos 1980, trouxe ao palco mulheres nuas sob a capa. Com a canção, e com o figurino, Rita brincava com um antigo estereótipo de mulher, a "miss bonita, submissa e burrinha". Em sua apresentação no primeiro *Rock in Rio*, em 1985, repetiu este mesmo número, porém, com algumas modificações, entrava no palco, com um figurino todo branco, usando uma saia brilhosa, cachecol, uma grande peruca, uma coroa, e uma bengala; da mesma forma, ia se desfazendo dos itens

que compunham aquele visual. E, no final, revelava suas próprias roupas, calça jeans e camiseta, e também o seu cabelo vermelho - ela fazia uma alusão à beleza individual que há em cada um de nós. As performances mudaram conforme os anos mas sempre traziam o questionamento dos padrões estabelecidos pelos concursos de beleza, uma desconstrução de estereótipos que é uma marca na obra de Rita Lee.



Rita Lee com figurino de “Miss Brasil 2000”

Quatro anos depois, em 1980, a capa do álbum *Rita Lee iria* sinalizar uma mudança de comportamento e uma virada na moda feminina com a roupa escolhida para a foto. Quando, na entrevista por email, perguntei a ela se existe alguma apresentação/música/show em que a ideia da roupa como uma transmissora de “recado” tenha atingido força máxima, ela não hesitou em

responder: “Na turnê do *Lança perfume*.” Para os diversos shows, ela usa um figurino para cada canção. E, na capa do álbum, ela foi fotografada com um conjunto esvoaçante de calça e blusa com ombreiras – que todos achavam que eram um macacão – e que caía “como uma luva” no momento.



Capa do Lp de 1980, com o conjunto famoso

O figurino foi assinado por Norma Kanali. Era “mais prático” para o modo de vida da mulher moderna, que ia à luta e trabalhava. Elis Regina chegou a copiar o traje, em um especial da TV Globo. Virou tendência nas ruas - e nos palcos.

Na moda, inclusive, a figura feminina dessa nova década utilizava roupas com ombreiras, estilo influenciado pela ideia de ela estar cada vez mais presente no mercado de trabalho (ainda que não com salários iguais aos dos homens até hoje...) A capa do álbum Rita Lee – lançado em 1980 – simboliza bem esse momento. (LIMA, 2019, p. 22)

Podemos relembrar outros figurinos marcantes da *superestrela*. Nos shows de 1982/83, ela cantava “Jardins da Babilônia” vestida de palhaça.



Para cantar “Orra meu”, muitas vezes vestia-se como boba da corte, uma de suas brincadeiras recorrentes. O bobo da corte, é bom lembrar, é um personagem da Idade Média europeia que, por estar fantasiado e se fingir de “maluco”, é o único que fala a verdade para o rei sem ser castigado pela atitude. É verdade também, que Rita Lee muitas vezes demonstrou insatisfação com os governos brasileiros de uma forma geral, trazendo à tona essa imagem de que nós brasileiros seríamos todos palhaços nas mãos de nossos governantes. “Eu sempre declarei que no reino da música eu era a boba da corte”, afirma Rita, em entrevista para essa dissertação.

Outro exemplo de figurino que reforçava o conteúdo feminista não-ativista da canção, é o que usou na década de 1990 para cantar “Cor de rosa choque”, que havia marcado época na década anterior. A censura havia contestado os versos que diziam que ‘mulher é bicho esquisito/ todo mês sangra’, alegando que tratava-se de um atentado aos bons costumes, como se fosse impuro ou vergonhoso menstruar. Para cantá-la, Rita usou um *corset* com seios falsos e imensos. Mais do que nunca, a *superestrela* era o retrato de uma mulher que falava sem intermediários sobre algo corriqueiro (“todo mês sangra”) e que mesmo assim era um tabu em nossa sociedade.



Em 2004, em sua turnê, apresentava-se travestida de uma cobra naja colorida para cantar "Erva Venenosa". Nesse momento, ela despia-se da sororidade feminina e apontava os lados obscuros da mulher, reforçado pelo imaginário misógino brasileiro: a inveja e a maldade entre as mulheres, quanto 'sexo frágil'.



Rita de "Erva venenosa"

O palco e a performance para Rita Lee de fato parecem estar ligados. Para

sua turnê do álbum *Santa Rita de Sampa*, em 1997, ela contratou o carnavalesco Chiquinho Spinoza para bolar os figurinos. Um deles chamou bastante a atenção: o que deixava a ilusão de que Rita era uma “monstra” de sete cabeças, graças a um adereço, um suporte que ficava pendurado no ombro da cantora, e que continha seis cabeças exatamente iguais à dela, com o mesmo corte e cor de cabelo. O impacto foi tão grande que gerou a primeira boneca dedicada à cantora, feita pelo artista plástico Marcus Baby, já citado anteriormente. Rita trazia a magia e a ilusão do carnaval para fazer a sua festa. Um 'rockarnaval', termo usado por ela para referir-se a alguma de suas canções.



fig 1 – figurino de Chiquinho Espinoza

fig 2 – boneca criada em sua homenagem

Em 1995, no Hollywood Rock, Rita Lee iria fazer uma das últimas, e talvez a mais barulhenta de suas performances: ela se apresentou vestida como Nossa Senhora Aparecida, a padroeira do Brasil, antes de cantar “Todas as mulheres do mundo”. A arquidiocese do Rio chegou a divulgar uma nota de protesto sobre o caso. Quase 30 anos depois de sua aparição vestida de noiva e do chapéu de bispo feito de plástico, a cantora e compositora levaria a crítica à Igreja Católica à potência máxima, vestindo-se como a “mãe de Deus”.



Rita Lee vestida de Nossa Senhora

Hoje, aposentada dos palcos, Rita Lee deixa transparecer que a maior ousadia seja mostrar que uma *superestrela* envelhece, mas a sua luz própria não se apaga - ela deixa uma obra que a imortaliza, num céu de estrelas poderoso como o do Brasil. Ah! Rita continua fumando seu cigarrinho careta – afinal, ninguém é de ferro. Uma vez superestrela, para sempre superestrela.

5.

Conclusão

*Onde quer que eu vá
 Levo em mim o meu passado
 E um tanto quanto do meu fim
 Todos os instantes que vivi estão aqui
 Os que me lembro e os que esqueci...
 Carrego minha morte
 E o que da sorte eu fiz
 O corte e também a cicatriz
 Mas sigo meu destino
 Num yellow submarino.
 (Rita Lee - “Meio-fio”)*

Este trabalho buscou compreender o papel de Rita Lee enquanto artista produtora de conteúdos e significados, e seu papel tanto no reordenamento da imagem da mulher quanto no surgimento de uma nova figura midiática no Brasil. Em um primeiro momento, o estudo procura analisar, de maneira panorâmica, o papel da canção popular no Brasil, sua ligação com a formação de um imaginário de nação e sua importância como um espelho refletor do país para assim situar a cantora, compositora, escritora e instrumentista Rita Lee, e sua obra, nesse panorama mais amplo.

Em um segundo momento, o estudo focou na ambientação e contextualização do momento cultural, da canção e do papel do artista nos anos 1960 no Brasil, quando Rita Lee estreia nos grandes palcos, ao lado dos Mutantes e de Gilberto Gil, na apresentação de 'Domingo no Parque', em 1967, no III FIC. O momento de seu aparecimento como artista atravessa uma série de acontecimentos que irão desembocar na figura da *cancionista*, pelo fato de que Rita é uma artista que conduz e dirige a sua produção artística, além de compor e cantar. O “recado” que a artista traz, ou melhor, os muitos recados, mostram uma nova mulher, moderna e emancipada. O fato dela ser uma *hit maker* potencializa a

audição desses recados, em especial no anos 1980, quando ela consolida o casamento amoroso e profissional com o guitarrista carioca Roberto de Carvalho, que abre para ela um novo leque de ritmos e gêneros musicais que ampliam a sua obra. Rita Lee não é somente uma voz feminina do século XX, mas uma voz amplificadora, que chega a milhões de pessoas, tornando seu “recado” altamente audível.

Podemos concluir que Rita Lee é uma pioneira em vários aspectos. Podemos afirmar que a artista é a primeira mulher em consonância com a segunda onda feminista - embora ela se descole do feminismo -, a compor e cantar suas próprias canções no Brasil. O estilo de Rita, sem laços, “rabo preso” ou bandeiras, é de um feminismo não-ativista, que enxergava a mulher de forma igual aos homens também no comportamento sexual e que, por isso, muitas vezes sofria preconceito das próprias mulheres.

Nesse viés, é possível identificar um estilo próprio da cancionista, que homenageia mulheres pioneiras e fora do padrão em suas canções, resgatando suas histórias, imortalizando-as. Como vimos, as “garotas de Rita” são quase em sua maioria mulheres ousadas nos costumes, que prezavam a autonomia e a liberdade sexual (como Luz del Fuego e Leila Diniz) ou artística (como Isadora Duncan, Mae West e Yoko Ono), e que sofreram com boatos, prisões e ataques conservadores. Rita, numa operação como a de Laudelim, tira essas mulheres do lugar da “emboscada”, e as direciona para outra posição.

As canções de Rita Lee irão se consolidar como uma contranarrativa que combate a narrativa tradicional, encontrada tanto nas canções anteriores a ela (com exceções, claro) quanto na imprensa, até mesmo nas ditas de esquerda, jogando uma nova luz na trajetória feminina e na cristalização de papéis da mulher, geralmente dividida entre a “santa” e a “puta”, a “bonita” ou a “feia”, a “mocinha” ou a “insensível devoradora de homens”. Durante os anos 1970, Rita se torna essa voz alternativa que desafia o *status quo*, trazendo com suas canções questões que eram discutidas em outros países, e que de fato começam a ser discutidas no Brasil, mas que eram deixadas de lado pela urgência do combate à ditadura, embutindo um machismo estruturante que se revela presente até nos dias de hoje.

O fato de Rita Lee ter nascido e crescido em uma família liberal burguesa paulistana a colocou num lugar privilegiado, embora controverso. A “Ovelha negra” da canção popular, que perdeu sua virgindade de maneira bárbara quando ainda era uma criança pequena, parece ter adquirido um olhar cético acerca das questões femininas e feministas, traduzidas em imagens irônicas, debochadas e oxidadas. O fato de ter ganhado desde muito nova uma estranha liberdade em relação à virgindade, fator de grande importância em sua juventude num país profundamente religioso como o Brasil, a tenha moldado para enxergar a situação sexual feminina sob um novo ponto de vista.

O fértil encontro com Roberto de Carvalho resultou em uma obra que deixa transparecer fortes rastros de autoficção, com canções em que a compositora levava a público a sua felicidade conjugal, trazendo seu pioneirismo desta vez para as letras que falavam de sexo sob o ponto de vista feminino. Por todas essas razões acima listadas, Rita Lee incomodava aqueles que defendiam a manutenção do *establishment*. Uma prova é que ela foi, segundo seu livro de memórias, a artista mais censurada da ditadura civil-militar brasileira do século XX.

O título de *cancionista*, no entanto, pode parecer uma roupa apertada para a cantora, se considerarmos sua figura de *superestrela*. Desde *Os Mutantes* que Rita Lee cria performances e figurinos, desenhando seus recados não somente nas letras e melodias, mas também em seu corpo esguio, em seus gestos, sua voz e seus figurinos. Podemos apontá-la como uma das grandes artistas brasileiras do século XX, que foi capaz de reordenar e chacoalhar a imagem da mulher no Brasil, influenciando na formação de um novo imaginário popular acerca da figura feminina.

Referências bibliográficas

- ANDERSON, Benedict. *Nação e consciência nacional*. São Paulo: Ática, 1989.
- ANDRADE, Mário de. *Ensaio sobre a Música Brasileira*. Publicado originalmente em 1928. Publicado por ocasião da comemoração dos 70 anos de morte do escritor. São Paulo: Projeto “Livro Livre”, 2016
- ANDRADE, Oswald de. *Manifesto Antropófago* in Revista de Antropofagia, Ano 1, No. 1, Maio de 1928
- ASSIS, Machado de. “Um homem célebre” in *Obra Completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994 v. II
- BATAILLE, Georges. *O erotismo*. Tradução de Antonio Carlos Viana. L&PM - Porto Alegre: 1987.
- BEAUVOIR, Simone. *O Segundo Sexo – A experiência vivida*. São Paulo: Difusão Europeia. 1967.
- BENJAMIN, Walter. “O narrador – considerações sobre a obra de Nicolai Leskov” in *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura* – 7. ed. - São Paulo: Brasiliense, 1994.
- _____. *A modernidade e os modernos*. Rio de Janeiro, Tempo Brasileiro, 1975.
- BUTLER, Judith. *Problemas de Gênero, feminismo e subversão da identidade*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2016.
- CAMPOS, Augusto de. *Balanço da bossa e outras bossas*. 3a. ed. São Paulo: Editora Perspectiva, 1978.
- COELHO, Frederico. *Eu, brasileiro confesso, minha culpa meu pecado: cultura marginal no Brasil nas décadas de 1960 e 1970* – Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 2010.
- DALCASTAGNÈ, Regina. *Espaço da dor - O regime de 64 no romance brasileiro*. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1996
- DAMATTA, Roberto. *Carnavais, malandros e heróis - para uma sociologia do dilema brasileiro*- 6a. Edi. Rio de Janeiro: Rocco, 1997
- DAVINO DE OLIVEIRA, Leonardo. “Sujeito cancional: verbivocoperformance poética contemporânea” in Revista IPOTESI - v.20, n.1, p. 87-100 , jan./jun. , Juiz

de Fora: 2016

DERRIDA, Jacques. *Espectros de Marx: o estado da dívida, o trabalho do luto e a nova Internacional* – Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1994

DUARTE, Pedro. *Tropicália ou Panis et Circensis* – 1 ed. - Rio de Janeiro: Cobogó, 2018

_____. “A alegria da influência: o Brasil modernista de 1928”. in Revista Serrote, Rio de Janeiro, no. 32, julho 2019

DIDI-HUBERMAN, Georges. *A imagem sobrevivente*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.

_____. *Sobrevivência dos vaga-lumes*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.

DINIZ, Júlio César Valadão. “Nem Bossa nem Fossa” in *Literatura e Artes na Crítica Contemporânea*. Heidrun Krieger Olinto; Karl Erik Schøllhammer; Mariana Simoni, orgs. - Rio de Janeiro: ED. PUC-Rio, 2016

_____. “O compositor e a cidade” In revista *Letteratura D'América*. Roma, 2005, no Prelo.

DINIZ, Júlio, GIUMBELLI, E. e NAVES, S. C. (org.). *Leituras sobre música popular: reflexões sobre sonoridades e cultura*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2008.

DINIZ, Júlio. “Música popular – leituras e desleituras” In OLINTO, Heidrun e SCHÖLLHAMMER, Karl Erik. (org.). *Literatura e mídia*. Rio de Janeiro: Editora PUC-Rio / São Paulo: Loyola, 2002, pp.173 -186.

FAVARETTO, Celso. *Tropicália - alegoria alegria*. 2. ed. - São Paulo: Ateliê Editorial, 1996

FOUCAULT, Michel. *A História da Sexualidade I – A Vontade de Saber*. Rio de Janeiro: Graal. 1988.

FRANCESCHI, Humberto. *Samba de sambar do Estácio*. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2010.

FREYRE, Gilberto. *Casa-grande & senzala: formação da família brasileira sob o regime da economia* - 48 ed. Rev. - São Paulo: Global, 2003.

GINZBURG, Jaime. “Literatura Brasileira: autoritarismo, violência, melancolia” in *Crítica em tempos de violência*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, Fapesp, 2012.

HOLANDA, Sérgio Buarque de. *Raízes do Brasil* – 26 ed – São Paulo: Companhia das letras, 1995.

HOLLANDA, Heloísa Buarque de (org). *Pensamento feminista brasileiro: formação e contexto*. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2019

HOMEM DE MELLO, Zuza e SEVERIANO, Jairo. *A canção no tempo: 85 anos de músicas brasileiras*, vol. 1: 1901-1957 e vol. 2: 1958-1985 – São paulo: Ed. 34, 1997.

JAVIER, Gabriela. *A luta pela liberdade de expressão em letra e música* – Rio de Janeiro: Publit, 2011.

JONES, Rita Lee. *FavoRita* - São Paulo: Editora Globo, 2018.

_____. *Rita Lee: Autobiografia*. 1a. Ed – São Paulo: Globo, 2016.

KRAUSS, Rosalind. “Escultura em Campo Ampliado” in 1a. ed, Gávea - *Revista do Curso de Especialização em História da Arte e Arquitetura no Brasil*, RJ: PUC-Rio, 1984 (87-93).

LIBRANDI-ROCHA, Marília. “Machado de Assis e o eco fonográfico” in *Revista de Estudos Literários*. Special Issue: “Eça de Queirós e Machado de Assis: Diálogos Transatlânticos.” Centro de Literatura Portuguesa da Universidade de Coimbra, Vol 6., pp. 263-285, 2016.

LIMA, Gabriel Veppo de. “Carmen Miranda, o Estado Novo e o discurso verdadeiro” in *Revista Fragmentum*, N. 36. Laboratório Corpus: UFSM, 2013

LIMA, Norma. *Ditadura no Brasil e censura nas canções de Rita Lee*. 1 ed. - Curitiba: Appris, 2019.

LOPES FARIAS, Raphael Fernandes. “Bolero, samba-canção e sambolero: matrizes, nomadismo e hibridismo de gêneros musicais latino-americanos no brasil, anos 1940 e 1950” in *Revista Brasileira do Caribe*, v. 19, n. 36 - São Luís, MA, Brasil: jan./jun. 2018,

MATOS, Cláudia Neiva. “Poesia, canção e mídia - os especialistas em letras e a poesia que esta no ar” in *revista Gragoatá* - n. 12, p. 101-112. Niteroi: 2002.

MÉNDEZ, Natalia Pietra. “Feminismo, imprensa e poder no Brasil contemporâneo” in *MÉTIS: história & cultura* – v. 6, n. 12, p. 269-288, jul./dez. 2007

MOTTA, Nelson. *Noites Tropicais – solos, improvisos e memórias musicais* -

Editora Objetiva: RJ, 2000.

NAPOLITANO, Marcos. “A Música brasileira na década de 1950” in *Revista USP*, São Paulo, n.87, p. 56-73, setembro/novembro, 2010.

PIMENTEL, Gláucia de Castro. “Rita Lee Tropicalista: o feminismo na contracultura” in *Mutantes em Cena*. Paraná: Universidade Estadual de Ponta Grossa, 2003.

PRADO, Paulo. *Retrato do Brasil : ensaio sobre a tristeza brasileira* — 2. ed. — São Paulo: IBRASA, 1981.

ROSA, João Guimarães. *O Recado do Morro*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2007

SANT'ANNA, Affonso Romano de. *Música Popular e moderna poesia brasileira*. São Paulo: Nova Alexandria, 2013.

SANTIAGO, Silviano. “Repressão e censura no campo das artes na década de 70” in *35 ensaios de Silviano Santiago*, 1a. ed, São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

_____. *Uma literatura nos Trópicos: ensaios sobre dependência cultural*. São Paulo: Perspectiva, 1978.

_____. “Meditação sobre o ofício de criar” in *Revista Aletria* - jul.-dez. - v. 18 – Belo Horizonte: 2008.

_____. “Eu & as galinhas d'angola” in *Revista Argumento* – número 7 – Rio de Janeiro: 2004.

SARTI, Cynthia Andersen. “O feminismo brasileiro desde os anos 1970: revisitando uma trajetória” in *Revista Estudos Feministas*, Florianópolis: maio-agosto/2004

SCHWARZ, Roberto. “Cultura e Política, 1964-69”. In: *O pai de Família e outros estudos*. RJ: Paz e Terra, 1978

SUSSEKIND, Flora. *Literatura e vida literária: polêmicas , diários e retratos* 2. ed. Revista – Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004

TATIT, Luiz. *O século da canção*. Cotia: Ateliê Editorial, 2004.

_____. *Todos entoam: ensaios, conversas e canções*. São Paulo: Publifolha, 2007.

TOSTA DIAS, Márcia. *Os donos da Voz – indústria fonográfica brasileira e*

mundialização da cultura. São paulo: Boitempo Editorial, 2000.

TRIZOLI, Talita. “Crítica de arte e feminismo no Brasil dos anos 60 e 70” in *Site Feminismo.org.br* de Universidade Livre Feminista, 2014

WILLIAM GOHL Jefferson. “Rita Lee e a canção pop em tempos de censura: entre a sexualidade e a maternidade nos anos 1980”. In *Revista do XVIII Simpósio Nacional de História*. Florianópolis: Universidade Federal de Santa Catarina. 2015.

WISNIK, José Miguel. *Sem Receita – Ensaaios e Canções*. São Paulo: Publifolha, 2004.

ZUMTHOR, Paul. *A Letra e a voz: a literatura medieval*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993

_____. *Performance, recepção, leitura*. São Paulo: Cosac Naify Portátil, 2014

DISCOS

LEE, Rita. *Acústico MTV Rita Lee*. Rio de Janeiro: Universal Music, p1998. 1 disco sonoro.

LEE, Rita. *Aqui, lá, em qualquer lugar*. Rio de Janeiro: Deckdisc, p2001. 1 disco sonoro.

LEE, Rita. *Arrombou a festa*. Rio de Janeiro: Som Livre, p1976. 1 disco sonoro compacto.

LEE, Rita. *Atrás do porto tem uma cidade*. Rio de Janeiro: Polygram, p1974. 1 disco sonoro.

LEE, Rita. *Balacobaco*. Rio de Janeiro: Biscoito Fino, p2003. 1 disco sonoro.

LEE, Rita. *Build up*. Rio de Janeiro: Phillips Records, p1970. 1 disco sonoro.

LEE, Rita. *Entradas e bandeiras*. Rio de Janeiro: Som Livre, p1976. 1 disco sonoro.

LEE, Rita. *Fruto proibido*. Rio de Janeiro: Som Livre, p1975. 1 disco sonoro.

LEE, Rita. *Hoje é o primeiro dia do resto de sua vida*. Rio de Janeiro: Phillips Records, p1972. 1 disco sonoro.

- LEE, Rita. *Multishow ao vivo*. Rio de Janeiro: Biscoito Fino, p2009. 1 disco sonoro.
- LEE, Rita. *Reza*. Rio de Janeiro: Biscoito Fino, p2012. 1 disco sonoro.
- LEE, Rita. *Rita Lee*. Rio de Janeiro: Som Livre, p1979. 1 disco sonoro.
- LEE, Rita. *Rita Lee*. Rio de Janeiro: Som Livre, p1980. 1 disco sonoro.
- LEE, Rita. *Rita Lee*. Rio de Janeiro: Som Livre, p1993. 1 disco sonoro.
- LEE, Rita. *Rita Lee em Bossa'n roll – ao vivo*. Rio de Janeiro: Som Livre, p1991. 1 disco sonoro.
- LEE, Rita. *Santa Rita de Sampa*. Rio de Janeiro: Universal Music, p1997. 1 disco sonoro.
- LEE, Rita. *3001*. Rio de Janeiro: Universal Music, p2000. 1 disco sonoro.
- LEE, Rita e BANDA TUTTI FRUTTI. *Babilônia*. Rio de Janeiro: Som Livre, p1978. 1 disco sonoro.
- LEE, Rita, GIL, Gilberto e BANDA TUTTI FRUTTI.. *Refeitança*. Rio de Janeiro: Som Livre, p1977. 1 disco sonoro.
- LEE, Rita e CARVALHO, Roberto de. *Bombom*. Rio de Janeiro: Som Livre, p1983. 1 disco sonoro.
- LEE, Rita e CARVALHO, Roberto de. *Flerte fatal*. Rio de Janeiro: EMI, p1987. 1 disco sonoro.
- LEE, Rita e CARVALHO, Roberto de. *Rita e Roberto*. Rio de Janeiro: Som Livre, p1985. 1 disco sonoro.
- LEE, Rita e CARVALHO, Roberto de. *Rita Lee e Roberto de Carvalho*. Rio de Janeiro: Som Livre, p1982. 1 disco sonoro.
- LEE, Rita e CARVALHO, Roberto de. *Rita Lee e Roberto de Carvalho*. Rio de Janeiro: EMI, p1990. 1 disco sonoro.
- LEE, Rita e CARVALHO, Roberto de. *Saúde*. Rio de Janeiro: Som Livre, p1981. 1 disco sonoro.
- LEE, Rita e CARVALHO, Roberto de. *Zona Zen*. Rio de Janeiro: EMI, p1988. 1 disco sonoro.
- O'SEIS. *O'Seis*. Rio de Janeiro: Continental, p1966. 1 disco sonoro compacto.
- OS MUTANTES. *A divina comédia ou ando meio desligado*. Rio de Janeiro: Polydor Records, p1970. 1 disco sonoro.

OS MUTANTES. *Jardim elétrico*. Rio de Janeiro: Polydor Records, p1971. 1 disco sonoro.

OS MUTANTES. *Mutantes e seus cometas no país do bauretz*. Rio de Janeiro: Polydor Records, p1972. 1 disco sonoro.

OS MUTANTES. *Os mutantes*. Rio de Janeiro: Polydor Records, p1968. 1 disco sonoro.

OS MUTANTES. *Os mutantes*. Rio de Janeiro: Polydor Records, p1969. 1 disco sonoro.

SITES

SITE OFICIAL DO ARQUIVO NACIONAL -

<http://dibrarq.arquivonacional.gov.br/>

(censura)

NERCOLINI, Marildo José. “A Televisão e a Música Popular Brasileira: Histórias que se entrelaçam” in *PragMATIZES - Revista Latino Americana de Estudos em Cultura*, ano 3, número 4, semestral. Rio de Janeiro: UFF, março 2013. Disponível em <https://periodicos.uff.br/pragmatizes/article/view/10361> .

SITE O SOM DO VINIL - MEMÓRIA DA MÚSICA BRASILEIRA

<http://osomdovinil.org/caetano-veloso-araca-azul/>

SCHADECK, Wagner. “Poesia, canto e canção” in *Revista Amálgama*. (revistaamalgama.com.br) Último acesso em 25 janeiro de 2021.

Feminismo.org.br

<https://dicionariompb.com.br/> acesso em 18/12/2020

<https://revistaquem.globo.com/QUEM-News/noticia/2016/10/rita-lee-vira-boneca-nas-maos-de-artista-plastico-adorei.html>

7 – Anexo

Em outubro de 2019, antes da pandemia se alastrar pelo mundo, tive um encontro fundamental para esta pesquisa. Eu me reuni com a roteirista Patrícia Andrade na livraria Argumento, em um dia de semana, à tarde. Por meio de amigos em comum, entrei em contato com ela para, naquele belo café incrustado numa livraria, lhe pedir um favor. Patrícia estava à época trabalhando diretamente com Rita Lee, escrevendo com ela um filme baseado na autobiografia da cantora. Tivemos um papo muito bacana e, no fim, houve uma promessa de sua parte de enviar para a artista (de difícil acesso) as minhas perguntas. Em novembro, no dia 17, recebi – confesso, alegremente – o retorno de Patrícia.

No texto abaixo, extraído da minha caixa de e-mails, estão as respostas de Rita Lee. Mantive aqui neste documento a grafia original da cantora, que usou a linguagem coloquial das redes para responder às minhas indagações.

Patricia Andrade <pan.andrade@xxx.com>

Anexos

dom., 17 de nov. de 2019 18:26

para mim

Oi Tiana,

Seguem as respostas! Bjos

Perguntas e algumas ideias:

Você alcançou a marca de 55 milhões de discos vendidos, foi considerada uma das mulheres mais influentes do Brasil, e uma referência feminina única na música nacional.

- Fazendo um retrospecto de sua carreira, como se sente, como avalia sua

trajetória de artista?

Tiana querida...mesmo sabendo q fiz um trabalho musical expressivo, no fundo no fundo sinto q poderia ter feito mto mais no sentido d ter estudado a fundo um instrumento, minha grande frustração rs...sei q quebrei tabus e abri avenidas p/ uma safra d garotas band leaders o q mto me orgulha. Na verdade ã tinha consciência na época q o q fazia era chamado d feminismo (aliás, odeio essa palavra) eu apenas me metia no mundo masculino, q dizia q p/ fazer rock tinha q ter culhão, e ia lá e fazia c/ meu útero e ovários.

Nelson Motta disse em Noites Tropicais: "A música dos Tropicalistas rompia com a estética populista de esquerda radical. Eram oposição à oposição. E contra a situação, mais do que nunca."

- O início da sua carreira rolou em pleno tropicalismo de viés antropofágico. Você foi tropicalista. E seguiu sendo oposição à oposição, sempre crítica sem escolher "partido", misturando ritmos, quebrando tabus de gênero. Em que o tropicalismo e a antropofagia influenciaram você e a sua obra?

Aprendi a fazer música em português c/ Gil, Caetano, Tom Zé...eu ficava lá deslumbrada no meio dos mestres tropicalistas ouvindo os papos e construindo na cabeça pedaços d letras e melodias e assim me assanhando a compor os primeiros ensaios musicais. A turma q frequentava o QG dos baianos era efervescente, daí q troquei o curso d comunicação da usp para me comunicar direto com o povo rs. Os tropicalistas me apresentaram um brasil onde tudo era permitido, qto mais ousado melhor, qto mais purpurina melhor

"É notório perceber como a obra da artista reflete o percurso político-histórico do Brasil, ainda que sua produção tenha sofrido (e ainda sofra) algum preconceito, devido a distintas razões: de gênero (por ser mulher), de estilo (rock, Tropicália) ou até por sua descendência estrangeira." (Norma Lima, "Ditadura no Brasil e Censura nas canções de Rita Lee")

- Rita, olhando para trás, parece que você viveu em um fogo cruzado de preconceitos. Como você os encarava? Como isso impactou na sua produção artística?

- Pelo o que sabemos até agora, você é a compositora mais censurada do período militar e teve músicas censuradas mesmo após o fim da ditadura. Como você se sente com esse "título"? Conta um pouco sobre como é ter tantas músicas proibidas e muitas delas nunca resgatadas dos arquivos.

Pois é, soube recentemente q sou campeã d músicas censuradas na ditadura, eu crente q era chico buarque rs. No meu caso o q pegava ã tinha a ver c/ política, era a mulher escandalosa q atentava contra os bons costumes da família brasileira, o patriarcado (odeio essa palavra) ã via c/ bons olhos nem ouvidos uma fêmea falar sobre 'ficar d quatro no ato' e assuntos tabus sobre o mundo feminino. O pior era ser chamada na presença d um censor c/ a letra da música e uma fita k7 para ser julgada sobre uma determinada palavra q soasse escandalosa aos ouvidos dos imbecís. Tive um disco q foi lançado lacrado, proibido p/ menores d 18 anos c/ duas faixas giletadas a mão p/ ã poderem ser tocadas nas rádios. Descobri tb q eu estava na lista negra das 'pessoas d interesse' dos meganhas, tenho orgulho d ter isso no meu currículo.

- Como você driblava o mal estar de ter músicas proibidas, que não podiam ser veiculadas ou precisavam ser reescritas, como "Afrodite"? Isso te impulsionava a escrever mais? Qual das censuras doeu mais?

Confesso q me dava um certo prazer qdo driblava um censor ao explicar o significado d uma frase ou palavra q emperrava ser vetada ou não. Em 'cor d rosa choque' por exemplo eles implicaram c/ 'mulher é bicho esquisito, todo mês sangra' então eu recortei uma propaganda d modess d uma revista p/ provar q o assunto menstruação era corriqueiro e eles ã tiveram como censurar. Mas a maioria das vezes os censores implicavam sem justificativa e eu dava uma broxada geral.

- Na maior parte das justificativas dos censores, estava o fato de que você seria um mau exemplo para outras mulheres. Como você analisa/avalia esse pensamento?

Pois é, no meu epitáfio vou colocar 'nunca foi um bom exemplo mas era gente boa' rsrss

- Porque, na sua opinião, você era vista como uma ameaça à moral e aos bons costumes? E ao mesmo tempo, por outros, como alienada?

Politicamente sempre fui alienada mesmo, se bem q na época era chique dizer-se comunista e achar che guevara um herói, mas eu era da turma do LSD q queria se ver livre da ditadura claustrofóbica e dar asas ao admirável mundo novo

- Em "Todas as mulheres do mundo", você diz que "elas querem é poder!". Você se considera feminista?

Ultimamente tenho implicado c/ a palavra 'feminista' q para mim vem acompanhada d um certo histrionismo q depõe contra as duas grandes conquistas: ganhar o mesmo q os machos e ser dona do próprio corpo. Sou contra cotas p/ mulheres, acho d um paternalismo cretino, sou a favor da meritocracia. Ñ gosto d gritaria, sou pela ação

- Você foi pioneira ao falar de sexo do ponto de vista feminino, "sem culpa nenhuma". Você se sente como uma "desbravadora" desse tipo de discurso, hoje super em voga com a ascensão das cantoras sertanejas?

Mesmo não tendo consciência na época q eu era feminista no sentido d me meter no mundo masculino sem pedir licença, percebo q abri caminho p/ novas compositoras d uma maneira geral e me orgulho disso.

- Nos anos 70, você contribuiu para uma certa quebra de fronteira entre os

gêneros, e foi associada à androginia. Li que certa vez você se vestiu como homem e chegou até a flertar com uma amiga, só para brincar. O que você gosta é de mexer com as estruturas? Você já teve vontade de ter nascido homem? Você se identifica com a causa LGBTQ+?

Uma vez me vesti d boy só p/ ver como era o banheiro masculino rs...acho a raça humana naturalmente bissexual, uns adormecidos outros ã, nosso passado hermafrodita ã me deixa mentir, machos têm mamilos, fêmeas têm um micro pênis dentro da vagina. A vida sexual das pessoas ã interessa a ninguém

- Você se inspirou em alguma personalidade feminina, tinha ídolos mulheres (além de sua mãe e tias)?

Minha primeira experiência c/ música veio da minha mãe q tocava piano e cantava, p/ mim era uma fada ensolarada, minha irmã mais velha mary tb tocava piano lindamente. Peguei o tempo da rádio nacional e ouvia carmen miranda, angela maria, marlene e emilinha, doris monteiro, eliana, hebe camargo, doris day e tantas outras. Qdo comecei a fazer músicas meus ídolos roqueiros eram todos homens, daí q no palco eu era uma figura meio andrógina

- "Todas as mulheres" é uma música é muito power-agridoce, é como se você pudesse falar do lado imperfeito da mulher por ser uma. Você acredita em "lugar de fala"?

Acredito q sendo mulher conheço d cadeira o universo complexo feminino

- E também você disse que "toda mulher é meio Leila Diniz", o que quer dizer exatamente com isso? O que Leila teve de tão especial, na sua opinião, nesse movimento feminista dos anos 60/70?

Leila era uma visionária e merecia fazer parte do refrão representando todas as mulheres q menciono na letra, além do q leila estrelou o filme c/ o mesmo nome

da música

- Você considera que sofreu muito preconceito/ enfrentamento por ser mulher?

Nunca vesti a carapuça d 'vítima do patriarcado' eu apertava o foda-se, ia lá e fazia

- Apesar do preconceito todo, você foi praticamente a vida inteira casada com o mesmo homem, com quem teve três filhos, ou seja, uma vida bem dentro dos supostos padrões. Onde mora esse incômodo que você causava em parte da sociedade?

Confesso q minhas músicas eram psicografadas, eu apenas anotava qdo o santo baixava, daí q a maioria das vezes meu ego ã entrava mto na jogada qdo compunha. Já na vida pessoal tirei a sorte grande em matéria d namorado q além d parceiro musical é um tesão d homem

- Como você se sente por ter impactado positivamente a vida de tantas mulheres (como eu), inspiradas pelas suas letras?

Adoro qdo as garotas se chegam dizendo q minhas músicas mudaram suas vidas e fizeram companhia qdo estavam se sentindo sozinhas. Fico me gostando mais

- E o machismo no rock, existe ainda? Estamos vendo as conquistas femininas retrocederem?

Já era machismo no rock, os boys q tratem d dar duro pq as girls vieram p/ arrasar

- Você foi presa por causa de maconha, em 1976, grávida. Depois "devolveu" com "Arrombou a Festa", que virou hit e vendeu 200 mil cópias. O humor e o deboche são as melhores armas para superar os percalços da vida?

Sem dúvida...ã dá p/ levar a vida mto a sério pq vc nunca vai sair vivo dela

No Jornal do Brasil de 26 de agosto de 1979, em uma entrevista você

afirmou: "Nunca fiz música romântica por que nunca me vi envolvida com o tema para fazer. Agora eu me casei, estou apaixonadíssima por meu marido e meus filhos. Quando eu fiz "Ovelha Negra", bem, eu era mesmo a "ovelha negra". Agora, eu sou mãe, sou a ovelha cor-de-rosa, não é? Não dá mais pra fazer a mesma coisa."

A partir dessa declaração, te pergunto:

- Olhando para trás, você continua pensando da mesma maneira? As suas composições foram mudando com o passar da idade, e com as mudanças da vida?

Sim, houve a época do 'cor d rosa choque' qdo eu ainda menstruava, mas depois fiz 'menopower' quebrando o tabu feminino sobre entrar na menopausa

- As mulheres das suas letras são sempre você? Uma parte de você? Uma das muitas Rita? Quem são elas? Você diria que as suas composições são "escritas de si"?

Sim, apesar d serem 'psicografadas' todas tem um pouco d mim

Diz José Miguel Wisnik: "A música não é suporte de verdades a serem ditas pela letra, como uma tela passiva onde se projetasse uma imagem figurativa; talvez seja mais frequente, até o caso contrário, em que a letra aparece como um veículo que carrega a música." Por exemplo em "Macarrão com linguça e pimentão", a sua interpretação e o arranjo tropicalista-psicodélico a transformam em uma canção irônica e irreverente sem ter uma palavra ou termo irônico.

- Você se lembra do processo criativo dessa canção? Como chegaram nesse "discurso"?

Agora vc me pegou...só lembro q a letra era uma receita escrita em algum livro d culinária

- Você pode por favor comentar em que momentos da sua carreira a atuação, performance do corpo ou da voz, superaram na sua opinião a mensagem da letra? Ou lhe deram um novo significado?

Minha memória ã chega a tanto e ã tenho distanciamento de mim mesma para analisar meu comportamento

Para o crítico e escritor Silviano Santiago, a performance é tão importante quanto a música. "O corpo é tão importante quanto a voz; a roupa é tão importante quanto a letra; o movimento é tão importante quanto a música. " Você escreveu em seu livro que Elis disse: "Eu vi a Rita Lee lamber o microfone. Passei anos da minha vida com vontade de fazer isso e medo de ser eletrocultada."

- Lamber o microfone era um ato de paixão/volúpia pelo "cantar", era para causar/ chocar, era gostoso, nem uma das respostas acima, por que?

Era apenas o duplo sentido d 'chupar'rs

- Você sempre se sentiu à vontade com seu corpo, no palco e na vida? E com a sua voz?

No palco eu me escondia atrás d uma personagem e demonstrava segurança mesmo sabendo da minha falta d potência vocal

- Você poderia/gostaria de relembrar de outras brincadeiras/ hábitos/ manias que você tinha no palco?

Eu sempre declarei q no reino da música eu era a boba da corte

A performance com João Gilberto em "Juju e Balangandãs" fez Nelson Motta te descrever: "Sua voz pequena e cool, sua inteligência musical, seu bom gosto e sofisticação a aproximavam muito mais de uma cantora de bossa

nova do que o volume, peso e potência vocal esperados de uma rainha do rock." Você surpreendeu com essa apresentação.

- Como foi seu processo de criação nessa parceria?

Eu estava suando d pânico no camarim pq ã havia ensaiado uma só vez c/ joão e orquestra, mas eis q qdo entrei no palco joão me acolheu d uma forma tão carinhosa q fiquei tranquila e saiu tudo direitinho

- Você se considera uma "mutante"?

Hoje sou meditante

- Você se sentiu presa em algum momento ao estereótipo de roqueira transgressora? Isso já foi uma amarra para você?

Ao contrário, eu adorava botar minhas asinhas cada vez mais pra fora

Em entrevista para a Revista Realidade, em janeiro de 1969, acerca de uma matéria sobre o figurino dos tropicalistas, você declarou:

Para Rita Lee, de Os Mutantes, "uma apresentação é um todo. Como fazemos uma música que quebra os padrões tradicionais, nossa roupa também terá que representar uma ruptura..."

- Você parece ter seguido sua carreira de forma coerente a essa declaração, de que o figurino completa a sua apresentação, a sua música. O que pensa hoje sobre isso, passados 50 anos da entrevista?

O figurino é o q dá a segurança p/ performatizar diante d uma platéia, o palco é um altar e merece a 'roupa d domingo'

- Qual foi o primeiro figurino que você usou, ou criou, que melhor simboliza essa ideia, de um todo, de uma mensagem?

Eu diria q foi a roupagem d plástico transparente da apresentação do 2001

- Existe alguma apresentação/música/show em que essa ideia tenha atingido força máxima, na sua opinião?

Na turnê do lança perfume

- Você poderia por gentileza comentar os figurinos/looks abaixo?

*** "Coração no rosto" em 1967 na apresentação de "Domingo no Parque". Desenhar um coração igual ao seu no rosto virou um símbolo de rebeldia.**

*** "vestida de noiva" em "Caminhante Noturno", 1968. Você começa já fazendo uma certa crítica a uma das instituições mais fortes da época, o casamento.**

*** Vestida com chapéu tipo eclesiástico de plástico, em "2001" (1968) Primeiro flerte debochado com a Igreja?**

*** Vestida de presidiária em 1976, em shows após ser presa, e também na capa do compacto de "Arrombou a festa". Roqueiro brasileiro sempre teve cara de bandido?**

*** A capa do álbum Rita Lee, 1980, a calça e a blusa que todo mundo achava que era um macacão, e que se ajustava ao modo de vida da mulher moderna, mais prático, diziam, à época. Elis Regina copiou. Um figurino e capa de álbum que marcaram época.**

*** Vestida de "Nossa Senhora Aparecida" no Hollywood rock de 1995, antes de cantar "Todas as mulheres do mundo". A arquidiocese do Rio chegou a divulgar uma nota de protesto sobre o caso.**

*** Como Miss Brasil 2000, de faixa e cetro? Você brincava com um ideal de mulher?**

*** Como gata estilizada para cantar "Eu e meu gato"? Já amava os bichos e era uma homenagem de duplo sentido?**

*** De palhaça em 1982/83 em Jardins da Babilônia? Nós brasileiros somos todos palhaços?**

*** Com o corset de peitos falsos cantando "Cor de rosa choque", música que**

marcou época por alguns motivos, além de ter sido censurada, era tema de TV Mulher, um marco para a mulher na TV brasileira. Mais do que nunca, era a mulher falando sem intermediários sobre algo corriqueiro (todo mês sangra) e que mesmo assim era um tabu.

*** Como boba da corte em "Orra Meu". Qual a sua mensagem?**

*** Em 2004 com uma naja colorida para cantar "Erva Venenosa". Sem medo de apontar também os lados obscuros da mulher, inveja, maldade etc?**

Querida...minha memória ã chega a tanto, nada era mto planejado c/ antecedência, eu vivia em brechós e na casa do artista q alugava figurinos d teatro

Os óculos escuros viraram uma marca sua, principalmente o rosa redondo. Quem não tem colírio usa óculos escuros? Por que o acessório? A luz do palco incomodava os olhos?

Com a idade a luz dos canhões passou a incomodar meus olhos então passei a usar óculos coloridos no palco

Você é loira mas foram os cabelos vermelhos que viraram sua marca, parece muito que você nasceu ruiva. Hoje eles são brancos, e estão combinando muito com você também. Me fala um pouco sobre os seus cabelos? Eles também "fazem parte do seu show" ou são questão de "foro íntimo"?

Eu loira era mais comportadinha, qdo pintava d vermelho eu era mais escandalosa, agora q os cabelos estão brancos sou a velha dos gatos

- Como você bolava os seus figurinos? Essa parte era tão boa quanto compor?

- Você guarda a maior parte do acervo, e de forma bem cuidadosa. Tem algum figurino que você perdeu e sente por isso?

- Tem vontade de abrir o seu acervo para visitaçã

Tenho mta coisa guardada desde o tempo d mutantes até o último show q fiz e sim, há uma proposta d fazer uma expo c/ minha memorabilia

No conto "O Recado do Morro", publicado em 1956, João Guimarães Rosa conta a história de Pedro Orósio, o guia de um pequeno grupo em viagem pelo sertão de Minas Gerais. Em determinado ponto, eles encontram um lunático que conta ter ouvido um recado do morro próximo, mensagem que ele não lembra direito. Esse recado truncado vai sendo passado adiante ao longo da história sem que o leitor entenda, até chegar a um fanático religioso. Em um surto, na frente de toda a cidade, o fanático prevê o fim do mundo, misturando seu delírio apocalíptico com o recado vindo do morro. A história é ouvida por Laudelim, violonista que finalmente consegue transformar o que ouve em uma narrativa inteligível, compondo uma canção. Depois de ouvir a música, Pedro Orósio começa a compreender que o recado era para ele, e consegue se livrar de uma emboscada. O compositor popular, de todos os personagens, é o único que consegue traduzir e sintetizar o recado de que o herói seria vítima de uma cilada. Essa história é uma alegoria do papel do compositor popular no Brasil. Em 1976, Elis Regina atualizou cantando "As coisas que aprendi nos discos..." na canção de Belchior.

- Diante disso, qual o recado ou os muitos recados da compositora Rita Lee?
- Você acredita ter traduzido de que forma o "recado" de sua época?

Meu recado p/ quem pretende trabalhar c/ música é compor seu próprio material e ã deixar q produtores fazerem clonagem da mesmice

- Você ainda compõe canções? Sobre o que teria vontade de falar/ criticar hoje?
- Qual o lugar da música hoje na sua vida? E do ato de escrever?
- Como artista, você sente que tinha/tem alguma missão na vida?
- Você pensa em se apresentar nos palcos/ ao vivo de novo?

Meu tempo d palco está cumprido, continuo compondo pq essa é a melhor parte d fazer música. Ñ tenho a menor vontade d voltar a me apresentar ao vivo pq ñ tenho mais o preparo físico para tal, aposentei minha personagem dos palcos q trabalhou na estrada por 50 anos e sinto q estou no melhor momento da vida escrevendo meus livrinhos, vendo meus netos crescerem rodeada d plantas e bichos para nenhuma hippie botar defeito.

FIM