

**UNIVERSIDADE ESTADUAL DO CENTRO-OESTE – UNICENTRO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS: MESTRADO**

**AS MULHERES NO *ROCK*:
AS IDENTIDADES FEMININAS E O SUJEITO PÓS-MODERNO EM LETRAS DE
RITA LEE, FERNANDA TAKAI E PITY**

CRISTIANE PAWLOWSKI

**GUARAPUAVA
2013**

**UNIVERSIDADE ESTADUAL DO CENTRO-OESTE – UNICENTRO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS: MESTRADO**

**AS MULHERES NO ROCK:
AS IDENTIDADES FEMININAS E O SUJEITO PÓS-MODERNO EM LETRAS DE
RITA LEE, FERNANDA TAKAI E PITY**

Dissertação apresentada por CRISTIANE PAWLOWSKI ao programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Estadual do Centro-Oeste – UNICENTRO, como um dos requisitos para obtenção do título de Mestre em Letras.

Orientador: Prof. Dr. Daniel de Oliveira Gomes

**GUARAPUAVA
2013**

P339m Pawlowski, Cristiane
As mulheres no *Rock*: as identidades femininas e o sujeito pós-moderno em letras de Rita Lee, Fernanda Takai e Pitty / Cristiane Pawlowski. - - Guarapuava, 2013
ix, 143 f. : il. ; 28 cm

Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual do Centro-Oeste, Programa de Pós-Graduação em Letras, 2013

Orientador: Daniel de Oliveira Gomes
Banca examinadora: Marly Catarina Soares, Níncia Cecília Ribas
Borges Teixeira

Bibliografia

1. Letras. 2. Rock. 3. Rock - Mulheres. 4. Mulheres. 5. Identidade. 6. Representação. 7. Gênero. 8. Sujeito Pós-Moderno. 9. I. Título. II. Programa de Pós-Graduação em Letras.

CDD 305.42

CRISTIANE PAWLOWSKI

**AS MULHERES NO ROCK:
AS IDENTIDADES FEMININAS E O SUJEITO PÓS-MODERNO EM LETRAS DE
RITA LEE, FERNANDA TAKAI E PITY**

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Daniel de Oliveira Gomes - Orientador -
(UNICENTRO)

Prof.(a) Dr.(a) Marly Catarina Soares - (UEPG)

Prof.(a) Dr.(a) Níncia Cecília Ribas Borges Teixeira –
(UNICENTRO)

**GUARAPUAVA
21 DE AGOSTO DE 2013**

Dedico este trabalho aos meus pais, Antônio e Carmirene, ao meu amor Ricardo e à minha amiga Níncia.

AGRADECIMENTOS

Agradeço a Deus as bênçãos, a força, a luz e a proteção.

Aos meus pais, Antonio e Carmirene, o amor, o incentivo e os cuidados.

Ao Ricardo, meu companheiro no amor e no *rock*, a companhia, o amor e a disponibilidade sempre que precisei de sua ajuda.

Ao Professor Dr. Daniel de Oliveira Gomes a confiança, a paciência, as orientações.

À Professora Dr.(a) Marly Catarina Soares o aceite para participar da banca de defesa deste trabalho.

À Professora Dr.(a) Níncia Cecília Ribas Borges Teixeira a inspiração, o carinho, a amizade, os conselhos, a atenção incondicional.

Agradeço, também, às primas Jô, Ana Paula, Mirian, Camila e Polyana os risos, a presença constante em minha vida, o amor de irmãs.

“O rock também tem ovários e útero.”
Rita Lee

PAWLOWSKI, Cristiane. **AS MULHERES NO ROCK: AS IDENTIDADES FEMININAS E O SUJEITO PÓS-MODERNO EM LETRAS DE RITA LEE, FERNANDA TAKAI E PITY.** (143f.). Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Estadual do Centro-Oeste: Orientador: Prof. Dr. Daniel de Oliveira Gomes. Guarapuava, 2013.

RESUMO

A presente dissertação apresenta um estudo sobre a representação feminina e a fragmentação do sujeito em letras de *rock*. Como recorte de estudo, são analisadas letras escritas por Rita Lee, Fernanda Takai e Pitty, autoras que, em contextos culturais e históricos diferentes, mas dentro do gênero *rock*, possibilitam, por meio de suas composições, uma visão do mundo das feminilidades e do sujeito pós-moderno fragmentado e multifacetado sob a ótica e experiência de mulheres. O trabalho se insere, em geral, na linha dos Estudos Culturais e toma como respaldo teórico as discussões sobre representação, segundo Roger Chartier; os estudos sobre a identidade na pós-modernidade de Stuart Hall e de Zygmunt Bauman, e os estudos de gênero de Joan Scott, Teresa de Lauretis e Margareth Rago. O *Rock*, como gênero musical e também movimento cultural de transgressão e rupturas, de apelos contestatórios e questionamentos sobre a sexualidade, marca mudanças culturais e identitárias, mas delimita-se como um campo de criação artística predominantemente masculino. Nas canções de *rock* compostas por mulheres, escolhidas como objeto deste estudo, lançam-se tais temáticas predominantes: os questionamentos sobre a forma de ser e estar no mundo; a questão da alteridade e do conflito de identidades; as subjetivações do sujeito pós-moderno; dentre outras.

Palavras-chave: Identidade. Representação. Gênero. Sujeito pós-Moderno. Mulheres. Rock.

PAWLOWSKI, Cristiane. **WOMEN IN THE ROCK: THE FEMININE IDENTITIES AND THE POSTMODERN SUBJECT IN LIRICS BY RITA LEE, FERNANDA TAKAI AND PITY.** (143 f.). Dissertation (Master of Letters) – UNICENTRO – Supervisor: Dr. Daniel de Oliveira Gomes. Guarapuava, 2013.

ABSTRACT

This dissertation presents a study on the female representation and the fragmentation of the subject in rock lyrics. Lyrics written by Rita Lee, Fernanda Takai and Pitty are analyzed as a partial study, authors that are different in cultural and historical contexts, but within the rock genre make it possible, by their compositions, a world view of femininity and postmodern fragmented and multifaceted subject from the perspective and experience of women. The study is, in a whole, in the same line of the cultural studies and has its theoretical basis grounded in discussions of representation, according to Roger Chartier; studies on identity in Post modernity of Stuart Hall and Zygmunt Bauman, and the gender studies of Joan Scott, Teresa de Lauretis and Margareth Rago. The Rock music a musical genre and cultural movement of transgression and ruptures, of protest appeals and questions about sexuality, brand cultural and identity changes, but defines itself as a predominantly male artistic creation. In rock songs composed by women, chosen as the object of this study, the predominant themes are addressed: the questions on how to be and be in the world; the question of otherness and identity conflict; subjectivities of the postmodern subject; among others.

Keywords: Identity. Representation. Genre. Postmodern subject. Women. *Rock*.

SUMÁRIO

1.	INTRODUÇÃO	10
2.	IDENTIDADE, GÊNERO E REPRESENTAÇÃO	13
2.1.	A Mulher Criadora no Espaço da Arte	29
3.	ROCK: TRANSGRESSÕES E RUPTURAS	44
3.1.	As Mulheres e o <i>Rock</i>	59
4.	ANÁLISE DE LETRAS DE ROCK COMPOSTAS POR RITALEE, FERNANDA TAKAI E PITY	72
4.1.	Rita Lee e os tons de Rosa Choque	72
4.2.	Fernanda Takai e a Sutileza das Metáforas	90
4.3.	Pitty e a Desconstrução da “Mulher de Verdade”	96
5.	CONCLUSÃO	111
	REFERÊNCIAS	116
	ANEXOS	126

1 INTRODUÇÃO

A participação da mulher na criação musical é um exemplo de que a sua atuação como artista está relacionada à transformação da condição social feminina. Diante de uma nova situação social, que exigia da mulher uma atuação diferente na família e no mercado de trabalho, o feminismo foi um dos movimentos que abriu novas possibilidades de contestação a questões políticas, sociais, familiares, sexuais, e trabalhistas. A partir disso, tem-se, também, uma modificação na subjetivação da mulher moderna, que passa a participar mais ativamente dos processos de intervenção ideológica, abandonando o papel de mera seguidora de algo que lhes era imposto.

Os movimentos contraculturais, a rebeldia, a busca por igualdade de direitos e de decisões da juventude da década de 1960 e o fortalecimento do *Rock*, não apenas como gênero musical, mas também como movimento cultural de transgressão, de contestação à organização social e política, de questionamentos sobre a sexualidade, os costumes, a moral e a estética, marcam também mudanças culturais e identitárias.

Os questionamentos teóricos dos Estudos Culturais, iniciados na década de 1960, que buscam novas concepções de história, sujeito e cultura, dão base para uma nova abordagem sobre a identidade. Por essa perspectiva, a identidade sempre está em movimento, recusa-se qualquer definição genérica que limite o processo identitário a uma herança genética ou à definição biológica. Nesse contexto, estão as discussões sobre a constituição da identidade feminina que negam a definição de subjetivações naturalmente determinadas.

Entre os fatores que promovem uma ruptura com relação à identidade feminina traçada até então, pode-se destacar o impacto do movimento feminista e as discussões sobre gênero que passam a pensar a mulher além da definição biológica de sexo e a conceber um indivíduo constituído de códigos linguísticos e representações culturais, um sujeito múltiplo e contraditório.

O sujeito contemporâneo busca formas de se identificar na sociedade em que vive e os principais fatores para que isso aconteça são as várias transformações que sua identidade cultural sofreu ao longo dos anos. Hoje, fala-

se em identidade híbrida regida pelo signo da pós-modernidade. Na luta pelo reconhecimento, ocorre o embate de novas identidades escolhidas com aquelas impostas e abandonadas. Ao mesmo tempo em que há uma busca pela ruptura com a tradição, há uma volta sempre ao mesmo espaço de incertezas, constituindo nos discursos imagens de sujeitos fragmentados e multifacetados. Esses sujeitos são confrontados pela multiplicidade de identidades possíveis que podem ser aderidas e abandonadas repetidamente, de acordo com interesses e necessidades que são temporários e podem mudar a todo instante.

Ao valorizar a cultura, enfatizar a importância da linguagem e das representações sociais que são constituídas culturalmente, as teorias feministas aproximam-se das ideias pós-modernistas e da perspectiva teórica dos Estudos Culturais. No âmbito artístico, o gênero loca-se no processo de questionamento da presença predominante de nomes masculinos na História da Arte, no mercado de arte e na inserção midiática das recentes temáticas contemporâneas, ou seja, as poéticas intimistas, sexuais e subjetivas. As discussões sobre gênero e o feminismo criam, assim, pontes de diálogo dentro do universo artístico.

Com a consolidação dos estudos de gênero e as diferentes abordagens sobre a escrita feminina, no campo da literatura, muitos trabalhos têm sido desenvolvidos com o objetivo de evidenciar, nos textos escritos por mulheres, uma voz há muito silenciada. Mas, a luta pela autoria não ocorre apenas no âmbito literário. Na música, assim como na literatura, as mulheres foram, por muito tempo, representadas pelo discurso masculino. Pela perspectiva desse discurso dominante, a mulher era destinada a ocupar lugares de aceitação, fraqueza e silêncio. Não cabia a ela a possibilidade da escrita, da criação. Portanto, os textos e composições musicais das mulheres não eram publicados ou, se eram, não recebiam a sua assinatura como autora. Assim, ao considerar que as experiências históricas e culturais das mulheres são diferentes das experiências dos homens, experiências vivenciadas das margens, expressas pela busca de novas linguagens, de novos argumentos, torna-se relevante a análise de letras de música escritas por mulheres, pois possibilitam uma forma diferente de ver o mundo.

No *Rock*, esse movimento de rupturas e liberdade, foram e ainda são poucas as mulheres que conquistaram um lugar de criação. Como em outras

áreas artísticas, durante grande parte da história ocidental, as mulheres figuravam como inspiração, como musas, tietes, mas não como criadoras. Um dos temas predominantes nas músicas de *rock* compostas por mulheres é a representação da busca de uma subjetivação autônoma ou a representação do conflito de identidade, próprios do sujeito pós-moderno.

Entre as mulheres brasileiras que participam como criadoras no universo do *rock*, Rita Lee, Fernanda Takai e Pitty merecem destaque e foram escolhidas como recorte de análise para esta pesquisa, pois, em contextos culturais diferentes e por tendências musicais distintas, mas dentro do gênero *rock*, as três compositoras possibilitam, por meio de suas letras, ver o mundo sob a ótica feminina, um olhar não somente para a representação da mulher, mas para maneira de ver e interpretar o mundo, feita por mulheres. Diante disso, ao analisar as letras de canções de *rock* compostas por mulheres, busca-se observar como ocorre a representação da identidade feminina e como as mudanças culturais influenciam nessa representação.

Dessa forma, este trabalho caracteriza-se como uma pesquisa bibliográfica com a realização de análise de texto. O estudo se insere na linha teórica dos Estudos Culturais e, de acordo com as discussões sobre representação segundo Roger Chartier, com os estudos sobre a identidade na pós-modernidade de Stuart Hall e de Zgmunt Bauman, e com os estudos de gênero de Joan Scott, Teresa de Lauretis e Margareth Rago, objetiva-se analisar como, em letras de *rock* escritas por mulheres, é representada a identidade feminina.

Assim, no primeiro capítulo, são feitos apontamentos teóricos sobre representação, identidade e gênero. No segundo capítulo, é analisado o *Rock* como movimento cultural de rupturas e transgressões e a participação da mulher. Por fim, no terceiro capítulo, são analisadas letras de músicas das artistas Rita Lee, Fernanda Takai e Pitty, para compreender a representação da subjetivação feminina nas composições de *rock* feitas por mulheres no Brasil.

2 IDENTIDADE, GÊNERO E REPRESENTAÇÃO

As mudanças que transformam as sociedades modernas no final do século XX fragmentam os conceitos que anteriormente eram sólidos, como as concepções culturais de classe, gênero, sexualidade, etnia, raça e nacionalidade. Com a multiplicação dos sistemas de significação e representação cultural, há também uma multiplicidade desconcertante de identidades. Ao tratar das mudanças nos conceitos de identidade e sujeito, Stuart Hall aponta que a mobilidade passou a ser característica constitutiva dos processos de identificação.

O sujeito pós-moderno, conceptualizado não tem uma identidade fixa, essencial ou permanente. A identidade torna-se uma “celebração móvel”: formada e transformada continuamente em relação às formas pelas quais somos representados ou interpelados nos sistemas culturais que nos rodeiam. (HALL, 2006, p.12-13).

Em uma nova sociedade de mudanças rápidas e constantes, “As velhas identidades, que por tanto tempo estabilizaram o mundo social, estão em declínio, o que faz surgir novas identidades e a fragmentação do indivíduo moderno, até aqui visto como um sujeito unificado.” (HALL, 2006, p.7).

No mundo pós-moderno, as identidades não são fixas e únicas, nem pré-determinadas no momento do nascimento ou do ingresso em uma sociedade. Ao contrário, o ambiente é de liquidez, como aponta Zygmunt Bauman, as opções mudam a todo momento, as escolhas se tornam múltiplas, as identidades e o “pertencimento” não são sólidos como a rocha, são negociáveis e dependem das decisões e caminhos tomados pelo indivíduo.

Estamos passando da fase “sólida” da modernidade para a fase “fluida”. E os “fluidos” são assim chamados porque não conseguem manter a forma por muito tempo e, a menos que sejam derramados num recipiente apertado, continuam mudando de forma sob a influência até mesmo das menores forças. Num ambiente fluido, não há como saber se o que nos espera é uma enchente ou uma seca- é melhor estar preparado para as duas possibilidades. Não se deve esperar que as estruturas, quando (se) disponíveis, durem muito tempo. (BAUMAN, 2005, p.57).

Neste contexto, diluiu-se o velho espaço iluminista que constituía o sujeito pleno, unificado desde o seu nascimento até a sua morte, ou, o de um sujeito sociológico (concebido em meados do séc.XX), possuidor de uma essência que o identificaria no mundo, mas que poderia ser modificada quando em contato com o mundo exterior.

O que ocorre são processos inconscientes e contínuos que formam as identidades ao longo do tempo, processos que nunca acabam, pois as identidades nunca atingem um estado pleno e totalizante. Atualmente, vive-se um novo estágio de identificação, sendo um sujeito pós-moderno, sem identidade fixa, nascido da diversidade de culturas do mundo globalizado, tendo sua subjetivação construída e reconstruída permanentemente ao longo de sua existência.

As identidades, durante a modernidade, em oposição ao período pré-moderno, tornaram-se uma questão de construção, de esforço individual. Durante o período anterior à modernidade, elas eram uma atribuição, você era algo e ponto final, não havia opção, ou mesmo esforço capaz de mudar isso. A modernidade inaugurou um novo período, transformou a identidade em questão de realização. Era o esforço individual que fazia a diferença:

O projeto moderno prometia libertar o indivíduo da identidade herdada. Não tomou, porém, uma firme oposição contra a identidade como tal, contra se ter uma identidade, mesmo uma exuberante e sólida identidade. Só transformou a identidade, que era questão de atribuição, em realização – fazendo dela, assim, uma tarefa individual e da responsabilidade do indivíduo. (BAUMAN, 1998, p.30).

Na estética pós-moderna, a alienação do sujeito é deslocada pela fragmentação do sujeito. De acordo com Harvey (1992), não é mais possível conceber o indivíduo alienado, no sentido marxista clássico, que pressupõe um eu coerente e um sentido centrado de identidade pessoal. “A ideia de que todos os grupos têm o direito de falar por si mesmos, com sua própria voz, e de ter aceita essa voz como autêntica e legítima, é essencial para o pluralismo pós-moderno.” (HARVEY, 1992, p.52).

Nesta época, o indivíduo “flutua” por diversas identidades e o contrário, fixar-se – ser identificado de uma única forma - não é visto com bons olhos, as

estratégias de fixação não funcionam. Nessa nova sociedade, o homem não faz mais parte de um organismo uno, ele é projetado de forma fragmentada, transformando-se em um híbrido cultural e sendo obrigado a assumir várias identidades dentro de um ambiente que é totalmente provisório e variável, estando sujeito a formações e transformações contínuas em relação às formas em que os sistemas culturais o condicionam.

Uma identidade coesa, firmemente fixada e solidamente construída seria um fardo, uma repressão, uma limitação da liberdade de escolha. Seria um presságio da incapacidade de destravar a porta quando a nova oportunidade estiver batendo. Para resumir uma longa história: seria uma receita de inflexibilidade, ou seja, dessa condição o tempo todo execrada, ridicularizada, ou condenada por quase todas as autoridades do momento, sejam elas genuínas ou supostas – os meios de comunicação de massa, os doutos especialistas em problemas humanos e os líderes políticos – por se opor à atitude correta, prudente e promissora diante da vida, e assim constituir uma condição em relação à qual a recomendação quase unânime é ter cautela e evitá-la cuidadosamente. (BAUMAN, 2005, p.60).

É nesse contexto pós-moderno que, a partir da década de 1960, ocorre também uma mudança de olhares na construção do conhecimento e, nesse momento de questionamentos, ganham campo os Estudos Culturais.

Como bem trata Mirian Adelman (2006), os Estudos Culturais se originam em um momento de mudanças das perspectivas críticas, mudanças na maneira de conceber a história, o sujeito, a cultura e a sociedade, o que impulsiona para um pensamento crítico pós-marxista da política e da sociedade. Objetiva-se repensar o conceito de cultura, romper com as noções delimitadas em termos de binômios (cultura erudita/ cultura popular, alta cultura/ cultura de massas). Um dos trabalhos iniciais nesse campo é o questionamento de Raymond Williams que, além de polemizar os conceitos binários, também questiona o conceito de “massa”. Como comenta Adelman, Williams sugere que a cultura deve ser pensada de forma mais parecida com a linguagem, que só existe a partir de estruturas partilhadas, de posições socialmente diferenciadas.

Para Chartier (1991), a inovação da História Cultural está no fato de que o social passa a ser abordado por meio dos lugares de produção de discursos que apreendem e estruturam o real, no caso as representações. Trata-se de símbolos

que, por meio das práticas culturais (produtoras de símbolos), imprimem determinada leitura de mundo, em um dado lugar. Conforme o teórico, é a partir desses esquemas intelectuais incorporados que se criam as figuras, graças às quais o presente pode adquirir sentido, tornar-se inteligível e o espaço decifrável. De acordo com o historiador, a representação é a presença de uma ausência, é referência para aproximação do fato, mas não cópia fiel da realidade, como um espelho.

Nas definições antigas (por exemplo, a do Dicionário universal de Furetière em sua edição de 1727), as acepções correspondentes à palavra "representação" atestam duas famílias de sentido aparentemente contraditórias: por um lado, a representação faz ver uma ausência, o que supõe uma distinção clara entre o que representa e o que é representado; de outro, é a apresentação de uma presença, a apresentação pública de uma coisa ou de uma pessoa. Na primeira acepção, a representação é o instrumento de um conhecimento mediato que faz ver um objeto ausente substituindo-lhe uma "imagem" capaz de repô-lo em memória e de "pintá-lo" tal como é. (CHARTIER, 1991, p. 184).¹

As representações são resultado de práticas e permitem observar as formações discursivas, as relações de poder e também participam dos processos discursivos e da construção das identidades. Assim, a representação é inseparável da prática e a prática é uma ação no mundo que faz reconhecer o lugar social do indivíduo.

Por essa perspectiva, a representação designa o modo pelo qual, em diferentes lugares e momentos, uma determinada realidade é construída, pensada e dada a ler por diferentes grupos sociais. As representações são variáveis segundo as disposições dos grupos ou classes sociais, aspiram à

¹ Dessas imagens, algumas são totalmente materiais, substituindo ao corpo ausente um objeto que lhe seja semelhante ou não: tais os manequins de cera, de madeira ou couro que eram postos sobre a uma sepulcral monárquica durante os funerais dos soberanos franceses e ingleses ("Quando se vai ver os príncipes mortos, exibidos em seus leitos de morte, só se vê a representação, a efígie") ou, mais geralmente e outrora, o leito fúnebre vazio e recoberto por um lençol mortuário que "representa" o defunto ("Representação diz-se também na igreja de uma falsa uma de madeira, coberta por um véu de luto, em torno do qual se acendem círios, quando se oficia uma cerimônia fúnebre"). Outras imagens funcionam num registro diferente: o da relação simbólica que, para Furetière, é "a representação de algo de moral pelas imagens ou pelas propriedades das coisas naturais (...). O leão é o símbolo do valor, a bolha o da inconstância, o pelicano o do amor materno". Uma relação decifrável é, portanto, postulada entre o signo visível e o referente significado — o que não quer dizer, é claro, que é necessariamente decifrado tal qual deveria ser. (CHARTIER, 1991, p. 184).

universalidade, mas são sempre determinadas pelos interesses dos grupos que as forjam, pois o poder e a dominação estão sempre presentes. As representações não são discursos neutros, produzem autoridade, uma referência e legitimam escolhas. Nas lutas de representações, tenta-se impor a outro ou ao mesmo grupo uma concepção de mundo social.

Segundo Althusser, a ideologia "é a representação imaginária que interpela os sujeitos a tomarem um determinado lugar na sociedade, mas que cria a ilusão de liberdade do sujeito" (ALTHUSSER, 2001, p.85). A identificação, assim, faz-se pela relação com o outro, pois as pessoas são identificadas por práticas sociais das quais participam. Mas, como há sempre essa ilusão de escolha - mesmo que temporária - de uma identidade, trava-se uma luta para que esta identidade permaneça pelo tempo que durar essa escolha.

A designação das ideologias como 'sistemas de representação' reconhece seu caráter essencialmente discursivo e semiótico. Os sistemas de representação são os sistemas de significado pelos quais nós representamos o mundo para nós mesmos e os outros. (HALL, 2003, p.25).

Os Estudos Culturais dão base para o questionamento da identidade. Todo pertencimento identitário sugere uma inclusão. A identidade sempre está em movimento. A identidade descentrada não é dada nem brota biologicamente do ser. Ela é consequência de um longo processo de identificação e de escolha que envolve rejeição e aceitação. Conforme Hall (2003), pertencer a uma identidade é tão diversificado quanto a cultura e o contexto social nos quais os indivíduos circulam.

Nessa perspectiva dos Estudos Culturais, estudos críticos sobre raça e as teorias feministas contribuíram para o desenvolvimento de uma visão dos processos de produção cultural a partir da participação de grupos marginalizados como as mulheres, os negros, os homossexuais, ao assumirem uma perspectiva para pensar o mundo que desierarquiza as relações de classe, raça e gênero.

O impacto do Movimento Feminista com as questões de "gênero" e as questões de "raça" embora não sejam objetos centrais dessa discussão dá uma grande contribuição para a estabilidade dos estudos culturais, visto que foi possível observar que as ciências humanas, não há muito tempo, vêm sofrendo uma ampliação na

maneira de problematizar as categorias de análise, as maneiras de abordar e revolver as questões sociais, com as quais o movimento feminista tem contribuído de forma relevante, desde primeiro momento em que se instaurou como campo intelectual. Os estudos feministas buscam, inicialmente, a visibilidade das práticas sociais e políticas das mulheres, na tentativa de reescrever um novo processo social para superar os fatos da história. (DIAS, 2011, p.162).

Para Margareth Rago, ao considerar que as experiências históricas e culturais das mulheres são diferentes das experiências dos homens, experiências vivenciadas das margens, expressas pela busca de novas linguagens, de novos argumentos, de um contradiscurso, o feminismo propõe uma nova possibilidade de produção de conhecimento e critica os modelos hierarquizados das pesquisas científicas. “É a partir de uma luta política que nasce uma linguagem feminista. E, no entanto, o campo teórico que se constitui transforma-se a tal ponto que, assim como a História Cultural, deixa de lado a preocupação com a centralidade do sujeito.” (RAGO, 1998, p.8).

Para Rago (1998), pensar na categoria de gênero significa desnaturalizar as identidades sexuais e considerar a dimensão relacional do movimento constitutivo das diferenças sexuais. A teoria feminista aproxima-se, dessa forma, das ideias pós-modernistas e da perspectiva teórica dos Estudos Culturais, por valorizar a cultura, enfatizar a importância da linguagem e das representações sociais, que são constituídas culturalmente, além de conceber o discurso como prática simbólica de apropriação do mundo, para representá-lo em múltiplos significados.

No caso dos estudos feministas, o sucesso da categoria do gênero se explica, em grande parte, por ter dado uma resposta interessante ao impasse teórico existente, quando se questionava a lógica da identidade e se decretava o eclipse do sujeito. Categoria relacional, como observa Joan Scott, encontrou campo extremamente favorável num momento de grande mudança das referências teóricas vigentes nas Ciências Humanas, e em que a dimensão da Cultura passava a ser privilegiada sobre as determinações da Sociedade. Assim como outras correntes de pensamento, a teoria feminista propunha que se pensasse a construção cultural das diferenças sexuais, negando radicalmente o determinismo natural e biológico. Portanto, a dimensão simbólica, o imaginário social, a construção dos múltiplos sentidos e interpretações no interior de uma dada cultura passavam a ser

priorizados em relação às explicações econômicas ou políticas. (RAGO, 1998, p.15).

Ao abordar gênero como uma categoria de análise, Joan Scott (1995) aponta que gênero é um termo proposto por pesquisadoras feministas que buscavam transformar os critérios do trabalho científico. Ao inscrever as mulheres na História, buscavam não só por uma nova história, mas também por uma história que incluísse as experiências das mulheres. O termo gênero é utilizado como um substituto para o termo mulheres e para sugerir que informações sobre as mulheres são também informações sobre os homens, rejeitando, dessa forma, o estudo sobre as mulheres de maneira isolada. Conforme a teórica, gênero também designa relações sociais entre os sexos. Seu uso rejeita explicações biológicas, como aquelas que encontram um denominador comum para variadas formas de subordinação feminina, nos fatos de que as mulheres têm a capacidade para dar à luz e de que os homens têm uma força muscular superior. Gênero torna-se uma forma de indicar “construções culturais – a criação inteiramente social de ideias sobre os papéis adequados aos homens e às mulheres.” (SCOTT, 1995, p.75). A discussão do gênero como categoria analítica possibilita respostas a questões sobre como o gênero funciona nas relações sociais e como dá sentido à organização e à percepção humana.

Como comenta Rago (1998), uma historiografia que não pensava dinamicamente as relações sexuais e sociais não dava mais conta das análises acadêmicas, pois as mulheres não vivem isoladas dos homens. Acreditou-se, então, na necessidade de uma forma de produção acadêmica que problematizasse as relações entre os sexos, mais do que produzisse análises a partir de posições de privilégio do sujeito.

Feministas assumidas ou não, as mulheres forçam a inclusão dos temas que falam de si, que contam sua própria história e de suas antepassadas e que permitem entender as origens de muitas crenças e valores, de muitas práticas sociais frequentemente opressivas e de inúmeras formas de desclassificação e estigmatização. (RAGO, 1998, p.13).

Um exemplo da inclusão desses temas na produção artística feminina brasileira fica evidente nas composições de Rita Lee que, desde o início da sua

carreira musical, no final da década de 1960, desempenhou um importante papel nas discussões sobre as questões femininas consideradas tabus para a época. Como afirma a compositora, em 1997, em uma entrevista a Rodrigo Faour, no jornal Tribuna da Imprensa: “A temática feminina em mim deve ser ‘natusital’ ou ‘propotural’, o que sei é que nesta vida escolhi ser mulher não por acaso. ‘*Hay mucho* más mistérios entre o céu e a terra das mulheres do que sonha a vã filosofia dos homens’.” (LEE, 1997, apud FOUR, 2011, p.164). Precursora na música falando abertamente de sobre temas femininos como menstruação, sexo, homossexualidade, Rita Lee apresenta uma imagem de mulher não submissa que brinca com os conceitos moralizantes e subverte os discursos conservadores, por uma perspectiva e experiência de mulher.

Como bem trata Gláucia Costa Pimentel, “O feminismo foi se implantando assim através de mulheres que, artistas ou não, desautorizavam expectativas de comportamento e fazeres públicos, preparando o avanço legal e organizado que só mais adiante poderia vir a ser feito.” (PIMENTEL, 2001. p.37). Nesse sentido, como aponta Heloisa Buarque de Holanda (1994), o feminismo traz a ideia de busca pela subjetivação, a busca pela possibilidade de uma representação de si mesma, da identificação como mulher. Reconhecer essa identidade não objetiva estabelecer a oposição a uma condição masculina, mas sim a consciência de que o masculino e o feminino são construções discursivas dentro da cultura.

Não é demais reafirmar que os principais pontos da crítica feminista à ciência incidem na denúncia de seu caráter particularista, ideológico, racista e sexista: o saber ocidental opera no interior da lógica da identidade, valendo-se de categorias reflexivas, incapazes de pensar a diferença. (RAGO, 1998, p.4).

As teorias feministas que se aproximam dos conceitos de valorização da cultura e de multiplicidade presentes nas teorias pós-modernas rejeitam os conceitos excludentes, que pensam em um modelo universal de homem, e a valorização de práticas masculinas e da esfera pública em detrimento das práticas femininas e da esfera privada.

Rago dialoga com Scott ao defender que explicar a maneira como os indivíduos aprendem as associações de comportamentos que os constituem como do gênero masculino ou do gênero feminino depende de uma análise dos

sistemas de significados, que são os modos pelos quais as sociedades representam o gênero. “Sem significado não há experiência: sem processo de significação, não há significado”. (SCOTT, 1995, p.82). A identificação de gênero não é fixa, mas sim instável. Como sistemas de significação, as identidades subjetivas são processos de diferenciação e de distinção, que exigem a supressão de ambiguidades e de elementos de oposição, a fim de assegurar (criar a ilusão de) uma coerência e de uma compreensão comum. A ideia de masculinidade repousa na repressão necessária de aspectos femininos – do potencial do sujeito para a bissexualidade – e introduz o conflito na oposição entre o masculino e o feminino. “[...] Além disso, as ideias conscientes sobre o masculino ou o feminino não são fixas, uma vez que elas variam de acordo com as utilizações contextuais.” (SCOTT, 1995, p.82).

[...] as teóricas feministas propuseram não apenas que o sujeito deixasse de ser tomado como ponto de partida, mas que fosse considerado dinamicamente como efeito das determinações culturais, inserido em um campo de complexas relações sociais, sexuais e étnicas. Portanto, em se considerando os “estudos da mulher”, esta não deveria ser pensada como uma essência biológica pré-determinada, anterior à História, mas como uma identidade construída social e culturalmente no jogo das relações sociais e sexuais, pelas práticas disciplinadoras e pelos discursos/saberes instituintes. (RAGO, 1998, p.6).

Conforme Scott (1995), as abordagens dos historiadores feministas podem ser caracterizadas de acordo com três posições teóricas: Uma inteiramente feminista que busca explicar as origens do patriarcado. Outra, que se situa no interior de tradição marxista e busca um compromisso com as críticas feministas. A terceira se inspira no pós-estruturalismo francês e nas teorias anglo-americanas de relação do objeto e busca explicar a produção e a reprodução da identidade de gênero do sujeito.

Segundo Adelman (2006), os estudos feministas desenvolveram outro olhar sobre os processos históricos mostrando a presença da mulher que criava nas margens, que forçava a entrada em espaços institucionalizados. As mudanças do sujeito que passa da posição de “objeto do olhar” para agente da sua própria forma de ver o mundo, são questões que estimulam as discussões sobre gênero.

As teóricas feministas buscam responder a perguntas sobre a não visibilidade das mulheres. Os estudos da cultura dos anos 1950 mostram que

[...] o espaço público da rua restringia a presença feminina, estando em vigor normas sociais que promoviam formas muito fortes de julgamento de meninas e jovens que a freqüentassem – paradoxalmente, o ‘desvio’ masculino chegava a ser celebrado, enquanto para as pessoas de sexo feminino o duplo padrão agia com força. (ADELMAN, 2006, p.7).

Discutia-se, também, sobre o papel formador de novas identidades desempenhado pela indústria cultural. Nos anos 1960, o feminismo, com novas formas de olhar para as manifestações culturais, contribuiu para iniciar um rompimento das barreiras de gênero. Nessa época, são realizados estudos para identificar espaços contraculturais da participação feminina, observar os limites das atitudes contraditórias permitidas às mulheres, o que é uma contradição, pois as atitudes contestatórias obedeciam a certos limites determinados.

A produção de crítica cultural feminista dá continuidade aos primeiros trabalhos de Beauvoir no *Segundo Sexo*, com as questões sobre representação masculina das mulheres. Além disso, são expressivos os trabalhos de teóricas feministas de cinema, como é o caso de Teresa de Lauretis, que busca compreender a participação das mulheres nos processos de produção da cultura em formas elitizadas e no cotidiano.

Teresa de Lauretis (1994) busca, por meio do desconstrutivismo, conceituar gênero, de modo que essa definição não seja confundida com diferença sexual e nem apenas com efeito de linguagem, não relacionado ao real. Ao partir da definição foucaultiana de que gênero “[...] é o conjunto de efeitos produzidos em corpos, comportamentos e relações sociais por meio do desdobramento de uma complexa tecnologia política”, Lauretis vai além e pensa o gênero como “produto e processo de um certo número de tecnologias sociais ou aparatos biomédicos” (LAURETIS, 1994, p.208) e considera apelos diferenciados de sujeitos masculinos e femininos, pois os homens e as mulheres se posicionam de maneira diferente nos conjuntos de relações sociais, e as mulheres são diferentemente afetadas nos diferentes conjuntos.

Nesse sentido, Teresa de Lauretis elenca quatro afirmações sobre gênero que dão base para as suas discussões:

1. Gênero é uma representação que tem implicações concretas, sociais e subjetivas na vida material das pessoas; 2. A representação do gênero é sua construção cuja história é registrada em toda arte e na cultura erudita ocidental; 3. A construção do gênero continua sendo feita não só na mídia, nas escolas, nos tribunais, na família, mas também na academia, na comunidade intelectual, nas práticas artísticas de vanguarda, nas teorias radiais, e também no feminismo; 4. De maneira paradoxal, o gênero também se faz por meio de sua desconstrução. Não é apenas efeito da representação, mas também é seu excesso, o que permanece fora do discurso como um trauma em potencial que, se/quando não contido, pode romper ou desestabilizar qualquer representação. (LAURETIS, 1994, p.209).

Assim, Lauretis se afasta do conceito de gênero como algo existente naturalmente nos seres humanos. Ninguém nasce homem ou mulher, aprende-se, na prática histórica e cultural, a ser homem e ser mulher. Conforme Lauretis (1994), aprende-se que alguém se torna mulher na prática dos signos nos quais vivemos, escrevemos, falamos, vemos.

Por essa perspectiva, a teórica discute sobre os “espaços gendrados”. Segundo a autora, por meio da prática discursiva, criam-se espaços marcados pelo gênero, (coisas de homem, coisas de mulher). Os espaços sociais “gendrados” geram estereótipos e reducionismo, pois determinam os valores e modelos do corpo sexuado, aptidões e possibilidades, criam paradigmas físicos, morais, mentais que tendem à homogeneização do “ser mulher”, como se houvesse a possibilidade de desenvolver um perfil da “verdadeira mulher”. A mulher, como o elemento oposto na sociedade patriarcal, conduz ao pensamento de que a mulher é elemento genérico (mulher = mulheres) e o sujeito é definido, sobretudo, a partir do sexo, o que desconsidera os substratos de classe, língua, raça, que também compõem o indivíduo. A consequência disso é que aqueles que não se encaixam em nenhum dos nichos (masculino ou feminino) precisam criar um novo espaço, à margem.

Nesse sentido, a participação feminina no cenário artístico musical do *rock* pode ser considerada um espaço arduamente criado por mulheres que não se identificavam com as definições morais e comportamentais que consideravam a

exposição pública, a criação artística e o próprio domínio de instrumentos musicais como guitarra, bateria e contrabaixo, atividades propriamente masculinas. No *rock* brasileiro, esse caráter transgressor e de não aceitação de papéis impostos socialmente às mulheres teve início com as primeiras composições de Rita Lee e se mantém, ainda hoje, nas letras das artistas que criam no espaço masculino do *rock*. Assim como Rita Lee, em “Cinderela Aparecida”, Pitty em “Desconstruindo Amélia” representa identidades femininas que rompem com os conceitos generalizantes de definição biológica ou ideológica das identidades que designam o espaço público ao homem e o espaço privado à mulher. Outros exemplos da rejeição de definições sexuais das identidades são as composições que falam sobre a homossexualidade. Em 1974, na canção “De pés no chão”, Rita Lee ironiza o patrulhamento da sexualidade.

*Sim, eu sou um deles
 E gosto muito muito de sê-lo
 Porque faço coleção
 De lacinhos cor-de-rosa
 E também de sapatão
 Mas o que eu quero mesmo
 É por os meus pés no chão
 É só questão de gosto
 Lacinhos cor-de-rosa ficam bem
 Num sapatão
 Eu nasci descalça
 Pra que tanta pergunta? (LEE, 1974).*

Quatro décadas depois, em 2011, Pitty, cria polêmica com a composição “Comum de dois”. O nome da canção antecipa o tema que a letra discute. No estudo da morfologia das palavras, “comum de dois gêneros” é o substantivo que apresenta a mesma forma para representar o masculino e o feminino, diferenciando-se apenas pela especificação de um termo acessório, como um artigo ou um adjetivo. Ao falar sobre viver a experiência do sexo oposto, por meio do uso de acessórios e roupas convencionalmente designados masculinos ou femininos, enfatiza-se o fato de que as identidades de gêneros são construídas por meio de práticas simbólicas. Essa prática específica, da qual fala Pitty em sua música, é designada pelo termo *cross-dressing* e não está necessariamente relacionada ao ato sexual. A expressão se refere a casais que buscam vivenciar as experiências do sexo oposto, apropriando-se dos símbolos materiais que

culturalmente identificam homens e mulheres, como o salto alto, a maquiagem, a saia, as gravatas, o terno e as roupas íntimas.

*Quis se recriar
Quis fantasiar
No quarto de vestir
Despiu-se do pudor*

*Quis se adornar
Quis se enfeitar
Vestido e salto
Enfim para si tomou*

[...]

*Precisou correr
Uma vida pra entender
Que ele era assim
Um comum de dois*

[...]

*Quando apontam aquele olhar
Ele sabe e deixa passar
O salto dói, ele sorri
Mas machucava ter que omitir
Prazer e dor de ser mulher
Por essa noite é o que ele quer
Degusta bem, bem que valeu*

*Ele se transformou...
Sua dama ao seu lado amparando o motim
Juntos rolam pela noite
Nunca dantes assim (PITTY, 2011).*

“Comum de Dois” permite uma reflexão sobre as construções de feminilidade e masculinidade como convenções sociais e culturais, pois o que faz do sujeito do qual fala a letra “ser mulher” não são transformações físicas no corpo, são as práticas simbólicas em que se insere e pelas quais é identificado. Além do papel social definido em feminino e masculino, as representações e imagens de gênero constroem e esculpem os corpos biológicos, não só como sexo genital, mas igualmente moldando-os e sujeitando-os às práticas normativas. De acordo com Lauretis, gênero é, então, a representação de uma relação de pertencer. Representa não um indivíduo, mas uma relação social. Representa um indivíduo por meio de uma classe. Assim, gênero não deve ser

confundido com sexo, pois é representação de cada indivíduo em termos de uma relação social pré-existente ao próprio indivíduo e predicada sobre a oposição conceitual dos sexos biológicos, que é denominada de “o sistema de sexo-gênero”.

As concepções culturais de masculino e feminino como duas categorias complementares, mas que se excluem mutuamente nas quais todos os seres humanos são classificados formam, dentro de cada cultura, um sistema de gênero, um sistema simbólico ou um sistema de significações que relaciona o sexo a conteúdos culturais de acordo com valores e hierarquias sociais. Embora os significados possam variar de uma cultura para outra, qualquer sistema de sexo-gênero está sempre intimamente interligado a fatores políticos e econômicos em cada sociedade. (LAURETIS, 1994, p.211).

Dessa forma, o sistema de sexo-gênero é tanto uma construção sociocultural quanto um aparato semiótico, um sistema de representação. “Se as representações de gênero são posições sociais que trazem consigo significados diferenciais, então o fato de alguém ser representado ou se representar como masculino ou feminino subentende a totalidade daqueles atributos sociais.” (LAURETIS, 1994, p.212).

Os Estudos Culturais dão base para o questionamento da identidade. Todo pertencimento identitário sugere uma inclusão. As subjetividades sempre estão em movimento e a identidade descentrada não é dada nem brota biologicamente do ser. Ela é consequência de um longo processo de identificação e de escolha que envolve rejeição e aceitação. Conforme Hall (2003), pertencer a uma identidade é tão diversificado quanto a cultura e o contexto social nos quais os indivíduos circulam.

Lauretis aponta ainda em escritos feministas dos anos 1980, registra-se a possibilidade de conceber um sujeito constituído não apenas pela diferença sexual, mas por meio de códigos linguísticos e representações culturais, “um sujeito ‘engendrado’ não só na experiência de relações de sexo, mas também nas de raça e classe: um sujeito, portanto, múltiplo em vez de único, e contraditório em vez de simplesmente dividido.” (LAURETIS, 1994, p.208).

É justamente nesse período, abril de 1980, que Rita Lee compõe “Cor-de-rosa Choque” para a abertura do TV Mulher, um programa destinado à “mulher moderna”, estreado da Rede Globo. Na canção, Lee subverte a imagem da

mulher princesa: “*Gata Borracheira/ você é princesa/ dondoca é uma espécie em extinção*”; ironiza os estereótipos de comportamento feminino: “*Sexo frágil/ não foge à luta/ e nem só de cama vive a mulher*”, e, ineditamente na música brasileira, fala sobre menstruação: “*Mulher é bicho esquisito/ todo mês sangra*”.

Esse caráter múltiplo e fragmentado das subjetividades também é registrado, na década seguinte, nas composições da banda de *rock* Pato Fu, da qual Fernanda Takai é vocalista, guitarrista e compositora. As características musicais que privilegiam a mistura ou alternância de ritmos, o experimentalismo sonoro, colagens, sobreposições de vozes e instrumentos, encaminham para o rompimento da unidade e são associadas a letras que falam sobre a condição de *ser* e *estar* do sujeito. Um sujeito que, constantemente, faz questionamentos sobre si mesmo e sobre o mundo que o cerca como, por exemplo, na canção “E o vento levou” que fala sobre a angústia do sujeito com a efemeridade da vida:

*[...] Pois todo mundo está só
Pra saber o que é bom
O ruim e o tanto faz
Às vezes não quero escolher
E as pessoas vão dizer
Que eu vivo de ilusão
Vou desaparecendo
Mas estou sempre lá
Sei que por um momento
Fujo sem sair do lugar [...]* (PATO FU, 2001).

Tereza de Lauretis sugere que se pense sobre o “sujeito do feminismo” como uma forma de conceitualizar, de entender e explicar processos e não definir alguma essência comum a todas as mulheres.

Com a expressão ‘o sujeito do feminismo’ quero expressar uma concepção ou compreensão do sujeito (feminino) não apenas como diferente de Mulher com letra maiúscula, a representação de uma essência inerente a todas as mulheres (que já foi vista como Natureza, Mãe, Mistério, Encarnação do Mal, Objetivos do Desejo e do Conhecimento [Masculinos], ‘O Verdadeiro Ser-Mulher’, Feminilidade etc.), mas também como diferente de mulheres, os seres reais, históricos e os sujeitos sociais que são definidos pela tecnologia de gênero e efetivamente ‘engendrados’ nas relações sociais. (LAURETIS, 1994, p.217).

Para definir o sujeito do feminismo, Lauretis reformula a relação entre subjetividade e ideologia de Althusser, para quem “a ideologia transforma os indivíduos em sujeitos”. O sujeito do feminismo é um sujeito que está ao mesmo tempo dentro e fora da ideologia. Contraditoriamente, as mulheres se situam dentro e fora do gênero e da representação. “A construção do gênero é o produto e processo tanto da representação quanto da auto-representação.” (LAURETIS, 1994, p.217).

Retoma-se a importância sobre o funcionamento subjetivo da ideologia - a ideologia precisa de um sujeito, um indivíduo ou pessoa concreta sobre o qual agir -, para explicar a teorização de gênero como uma força pessoal política tanto negativa quanto positiva. Assim, substituindo ideologia por gênero, tem-se que o gênero transforma os indivíduos em sujeitos. O sistema sexo-gênero, ou apenas gênero, “é um conjunto de relações sociais que se mantém por meio da existência social, então o gênero é efetivamente uma instância da ideologia, e obviamente não só para as mulheres.” (LAURETIS, 1994, p.216).

As ideias feministas e as discussões sobre gênero desencadearam maior visibilidade para a produção artística das mulheres. No campo da crítica, diferentes abordagens passaram a indagar quais são as especificidades dos textos produzidos por mulheres, se tais particularidades são realmente possíveis de serem identificadas e de que maneira questões históricas e culturais influenciam nos trabalhos criativos femininos.

Como afirma a pesquisadora Marly Catarina Soares:

Ler como mulher, ler a partir de formulações, concepções, experiências, visão de mundo do universo feminino que, indiscutivelmente, se encontra dilacerado, diluído pelo universo masculino, são questões instigantes da crítica feminista. Ainda hoje, em pleno século XXI, a mulher luta para impor seu olhar num processo lento e gradativo de “contaminação” do universo masculino, contudo continua a sofrer todas as formas de discriminação. (SOARES, 2008, p.16-17).

Assim, para tratar sobre as letras de *rock* compostas por mulheres, faz-se necessário um olhar para a história da mulher, pois as letras de música escritas por mulheres brasileiras estão relacionadas à transformação histórica da condição

cultural e social feminina. Além disso, é relevante tecer algumas considerações sobre as abordagens da escrita das mulheres.

2.1 A Mulher Criadora no Espaço da Arte

Até a metade do século XX, ao contrário dos discursos dominantes que compunham o cânone, as produções literárias das chamadas minorias, que incluem, por exemplo, as mulheres, os homossexuais e os negros, eram marginalizadas. O processo de silenciamento no sistema patriarcal, ao qual as mulheres foram submetidas historicamente, reservou ao homem lugar de destaque e de poder dos discursos. Como bem trata Elaine Showalter (1994), a expressão “esfera feminina” representava uma visão vitoriana que separava papéis para homens e para as mulheres de maneira estritamente desconexas. Entre os comportamentos esperados para as mulheres não estava a possibilidade de escrever, de colocar-se como sujeito de seu próprio discurso. De acordo com Níncia Borges Teixeira, “A negação da legitimidade cultural da mulher como sujeito do discurso foi uma realidade até 1970. Isso tem a ver com a ideologia patriarcal dominante que parte da formulação de que os homens criam e as mulheres procriam.” (TEIXEIRA, 2008, p.37).

Nina Baym, em *La Loca y sus Lenguajes. Por qué no Hago Teoría Literaria Feminista*, comenta sobre as consequências dessa visão vitoriana de identidade nas abordagens das críticas feministas que procuram analisar as especificidades dos textos escritos por mulheres.

Totalizar é mais fácil quando se restringe a aplicação das teorias a textos já sancionados pelo mundo acadêmico. Essas restrições, no entanto, esbarram em questões difíceis, como a relação do cânone com as normas de “literariedade”, ou o sexo biológico com o gênero literário. A “Escritura de criação” nada tem de natural ou universal. Na sociedade ocidental, as mulheres ou os homens que se comprometem com produção de algo que, como esperam, seja considerado como escritura “séria”, produzem em formatos complexos que passam pela intervenção da cultura. Para dar um exemplo óbvio, a “seriedade” como um critério de mérito literário implica uma atitude profundamente vitoriana, didática e patriarcal, e é frequentemente usado para denegrir os gêneros femininos populares. Mesmo assim, por mais que se alterem as nossas regras no futuro, ao dar a uma obra o qualificador de “literária”

sempre será com um certo grau de artificialidade, que inevitavelmente permeia e confunde qualquer hipotética relação necessária e imutável entre "as mulheres que escrevem" e a "escritura das mulheres". (BAYM, 1999, p.53 tradução nossa).²

Estudos produzidos pela crítica feminista buscam discutir as características da escritura feminina a partir do questionamento: "Qual é a diferença nos textos escritos pelas mulheres?" Showalter (1994), denominou "ginocrítica" o discurso crítico que se preocupa com o estudo da mulher como escritora, podendo abordar tópicos relacionados à história, estilo, tema, gênero e estrutura dos textos, a criatividade e trajetória da mulher como escritora. A teórica diferencia quatro modelos ou escolas de críticas feministas: o modelo biológico, o linguístico, o psicanalítico e o cultural.

Como comenta Baym,

A teoria foi desenvolvida mais tarde, especialmente em resposta ao que Elaine Showalter tem descrito como uma comunidade crítica andocêntrica" com interesse cada vez mais teórico, e indiferente à escrita das mulheres. Em outras palavras, a teoria feminista é direcionada a um público masculino de acadêmicos de prestígio e tenta ganhar o seu respeito. Até onde posso ver, só tem êxito quando se ignora ou rejeita os primeiros caminhos dos estudos literários feministas, informalmente conhecidos como "ingênuos", e toma como base para suas próprias teorias aquelas que estão atualmente em voga entre os teóricos homens: por exemplo, a desconstrução ou o marxismo. Essas teorias fundadoras manifestam mais que uma simples indiferença com a escritura feminina, elas são irremediavelmente misóginas. (BAYM, 1999, p.52 tradução nossa).³

² Es más fácil totalizar cuando se restringe la aplicación de las teorías a textos ya sancionados por el mundo académico. Esas restricciones, sin embargo, eluden asuntos difíciles, como la relación del canon con las normas de "literariedad", o la del género biológico con el género literario. La "escritura de creación" no tiene nada de natural ni de universal. Las mujeres o los hombres que en la sociedad occidental emprenden la producción de algo que, según esperan, será considerado como escritura "seria", lo hacen en formas complicadas que han pasado por la intervención de la cultura. Para dar un ejemplo obvio, la "seriedad" como criterio de mérito literario implica una actitud profundamente victoriana, didáctica y patriarcal, y se usa a menudo para denigrar los géneros femeninos populares. De todos modos, por más que cambien nuestras normas en el futuro, el dar a una obra el calificativo de "literaria" siempre la dotará de cierta medida de artificio, que inevitablemente permea y confunde cualquier hipotética relación necesaria e inmutable entre las "mujeres que escriben" y la "escritura de las mujeres". (BAYM, 1999, p.53).

³ La teoría se desarrolló más tarde, sobretodo en respuesta a lo que Elaine Showalter ha descrito como una comunidad crítica andocéntrica" con intereses cada vez más teóricos, e indiferente a la escritura de las mujeres". En otras palabras, la teoría feminista se dirige a un público masculino de académicos prestigiosos e intenta granjearse su respeto. Hasta donde yo puedo ver, sólo logra cuando ignora o descarta los primeros caminos de los estudios literarios feministas, llamándolos

Um dos primeiros estudos que buscou identificar as especificidades dos textos escritos por mulheres foi de Patrícia Spacks, que indagou como a condição feminina modificava a expressão criativa das mulheres. Sobre o trabalho de Spack, e das críticas feministas que têm como objetivo identificar características nas produções artísticas e intelectuais tomando como base a assinatura da obra, Peggy Kamuf comenta que:

Se o gesto inaugural da presente crítica feminista é reduzir a obra literária a quem a assina e à conjectura tautológica de que uma "identidade" feminina é a aquela que carrega a assinatura de nome feminino, então apenas poderá produzir afirmações tautológicas de validade duvidosa: a escrita das mulheres é uma escrita assinada por mulheres. A cultura ocidental, como é óbvio, tradicionalmente tem reservado uma categoria separada para as produções intelectuais ou culturais realizadas pelas mulheres, sugerindo, assim, sua condição especial de exceção dentro daquelas áreas em que não se distingue o "pensamento masculino" de um pensamento em termos universais. A nós, como produtos desta tradição, também nos tem sido inculcado o culto do indivíduo e a tentação que vem com ele para dar explicações para as produções artísticas e intelectuais como expressões simples e diretas da experiência individual. No entanto, se estes são os princípios que estabelecem as bases para a prática da crítica feminista, então, essa prática deve estar preparada para aliar-se com os pressupostos fundamentais do patriarcado, que adere a esses mesmos princípios. Se, por outro lado, entende-se por "feminista" uma forma de ler textos que aponta para as máscaras da verdade com que o falocentrismo esconde a sua ficção, então, uma maneira de iniciar uma leitura como esta é inclinar-se para fora da máscara de um nome próprio, do signo que reforça a nossa herança patriarcal: o nome do pai e o índice de identidade sexual. (KAMUF, 1999, p.206 tradução nossa).⁴

"ingenuos", y basa sus propias teorías en las que actualmente están de moda entre los teóricos varones: la desconstrucción, por ejemplo, o el marxismo. Esas teorías fundadoras manifiestan más que una simple indiferencia hacia la escritura femenina; son irremediavelmente misóginas. (BAYM, 1999, p.52).

⁴ Si el gesto inaugural de esta crítica feminista es reducir la obra literaria a quien la firma y a la conjetura tautológica de que una "identidad" femenina es aquella que firma con un nombre femenino, entonces sólo podrá producir aseveraciones tautológicas de validez dudosa: es decir, la escritura de mujeres es una escritura firmada por mujeres. La cultura occidental, claro está, ha reservado tradicionalmente una categoría aparte para las producciones intelectuales o culturales realizadas por mujeres, sugiriendo así su condición especial de excepcion dentro de aquellos ámbitos en donde no se distingue el "pensar pensamientos masculinos" de un pensamiento de términos universales. A nosotros, como productos de esta tradición, también se nos ha inculcado el culto al individuo y la tentación que esto conlleva de dar explicación a las producciones artísticas e intelectuales como expresiones simples y directas de la experiencia individual. Sin embargo, si éstos son los principios que establecen los fundamentos de la práctica de la crítica feminista, entonces dicha práctica debe estar preparada para aliarse con las conjeturas fundamentales del patriarcado que se atiene a esos mismos principios. Sí, por otro lado, uno entiende por "feminista" una manera de leer textos que apunta hacia las máscaras de la verdad con las que el

Algumas críticas orientadas pelo foco biológico argumentam que a diferença sexual é a fonte da escrita, da criatividade e da imaginação das mulheres. Por esse ponto de vista, a escrita feminina seria uma escrita do corpo. Showalter identifica como pertencentes a essa perspectiva as análises de Gilbert e Gubar que são estruturadas a partir de relações metafóricas. A metáfora da paternidade literária: o autor do texto seria o pai, o progenitor, e a caneta, instrumento que possibilita a criação na página em branco, seria o falo.

Na década de 1970, Gilbert e Gubar, ao analisarem textos de escritoras do século XIX, questionam o que é ser uma escritora em uma sociedade patriarcal. Gilbert e Gubar tomam como base de sua discussão a teoria da “angústia da influência” de Harold Bloom, pela qual um bom escritor precisaria romper com as ligações entre os poetas que o precederam, para, assim, afirmar-se como um autor autêntico. Porém, como aponta Nina Baym (1999), as teóricas se distanciam, de certa forma, da teoria de Bloom, ao considerar a necessidade de analisar os textos de acordo com o contexto histórico e literário específicos em que são produzidos.

“Carecendo de autoridade fálica, elas sugerem, a escrita feminina é profundamente marcada pelas ansiedades dessa diferença: Se a caneta é um pênis metafórico, de qual órgão as mulheres podem gerar textos?” (SHOWALTER, 1994, p.32). Gilbert e Gubar não respondem a esse questionamento, mas, a partir disso, geram muitas discussões. As autoras, ao pesquisarem textos do século XIX escritos por mulheres, identificam a recorrente imagem da louca como uma maneira camuflada de desafiar as estruturas patriarcais.

Para a mulher do século XIX, afirmam as autoras, o sucesso literário foi caro do ponto de vista psicológico, porque é necessário desafiar as limitações e as estruturas misóginas do patriarcado vitoriano. O desafio era o de passar à clandestinidade; escondida, raiva pura revelada na louca furiosa que desestrutura ou fratura tantos textos de mulheres. (BAYM, 1999, p.55 tradução nossa).⁵

falocentrismo esconde sus ficciones, entonces una manera de iniciar una lectura con ésta es asomarse por detrás de la máscara del nombre propio, del signo que afianza nuestra herencia patriarcal: el hombre del padre y el índice de identidad sexual. (KAMUF, 1999, p.206).

⁵ “Para la mujer des siglo XIX, afirnan las autoras, el éxito literario resultaba caro desde el punto de vista psicológico, porque requería desafiar las limitaciones y las estructuras misóginas del

Na teoria literária francesa, a imagem da louca é redentora, pois se tornar o sujeito é uma maneira de articular a alteridade.

Não é considerado como algo em que as mulheres têm sido, infelizmente, convertidas por uma cultura depreciativa e opressiva, mas o que as mulheres são na sua essência, ou algo que foram autorizadas a ser, em uma sociedade que coloca entre parênteses, porém sem ser capaz de eliminá-la, a inata força perturbadora e revolucionária das mulheres. (BAYM, 1999, p.58 tradução nossa).⁶

Showalter é contrária à metáfora da paternidade que ignoraria uma outra relação metafórica entre a criatividade e o parto. Essa visão metafórica predominou nos séculos XVII e XIX, “o processo de criação literária analogicamente pareceu-se muito mais com a gestação, as dores do parto e o parto do que com a inseminação.” (SHOWALTER,1994, p.33). Para ela, o foco biológico no estudo de textos das mulheres é interessante, desde que não seja desarticulado dos outros fatores, pois compreender como é feita a representação do seu próprio corpo é importante, mas não há representação do corpo que não passe pelas estruturas linguísticas e sociais.

As críticas que se inserem no modelo linguístico questionam sobre o uso da língua de maneira diferente por homens e mulheres. Discute-se se as mulheres criam uma linguagem específica e se tanto a fala e escrita como também a leitura são diferenciadas por questões de gênero. As críticas que compartilham desse ponto de vista afirmam que, quando uma mulher fala de si mesma ou do mundo, fala/ escreve usando uma linguagem dominante, o discurso patriarcal. Há por parte de feministas francesas a defesa de uma linguagem revolucionária que rompesse com o discurso patriarcal.

Como bem trata Showalter,

A questão da linguagem na crítica feminista emergiu, num certo sentido, após a nossa revolução, e revela as tensões no

patriarcado victoriano. El desafío tenía que ocultarse; suprimido, ardía como rabia pura revelada en la loca furiosa que desarticula o fractura tantos textos de mujeres.” (BAYM, 1999, p.55).

⁶ No se le considera como aquello en que las mujeres han sido lamentablemente convertidas por una cultura despreciativa y opresora, sino aquello que las mujeres o bien son en su esencia, o bien aquello que, por fortuna, se les ha permitido seguir siendo, en una sociedad que pone entre paréntesis, pero sin poder borrarla, la fuerza desorganizadora innata y revolucionaria de la mujer. (BAYM, 1999, p.58).

movimento das mulheres entre aqueles que ficariam fora dos estabelecimentos acadêmicos e das instituições de crítica, e aqueles que estariam neles e até mesmo os conquistariam. (SHOWALTER, 1994, p.38).

Defender uma linguagem das mulheres é um gesto político carregado também de força emocional, mas definir qual e como é essa linguagem é muito complicado, pois diferentemente das línguas e dialetos das colônias ou minorias, “não existe língua materna, nem dialeto falado pela população feminina em uma sociedade que difira significativamente da língua dominante.” (SHOWALTER, 1994, p. 38).

Como cita, mesmo Helene Cixoux e Luce Irigaray, que defendem a pesquisa sobre uma linguagem feminina, afirmam que essa linguagem nunca tenha de fato existido.

Não é uma linguagem que tenha sido usada no passado por "mulheres" socialmente marcadas, porque essas mulheres socialmente marcadas não são mulheres “autênticas”. Qualquer um que tenha estudado o conceito de feminilidade do século XIX vai experimentar uma estranha sensação de distorção temporal: a aplicação da teoria mostra, principalmente, que a "mulher" está ausente da escrita “das mulheres”. (BAYM, 1999, p.58-59).⁷

Baym afirma que dizer apenas que a linguagem das mulheres é aberta, desconexa e não linear é um ato teórico falho. Aponta, ainda, a posição de Domna C. Stanton, crítica feminista francesa, que considera que a identificação das escrituras femininas com a loucura, o mistério e a obscuridade revaloriza estereótipos femininos tradicionais e encaminha a teoria feminista à repetição dos pressupostos tradicionais.

Trata-se de uma definição essencialista de que as mulheres são "incapazes de falar como uma mulher; portanto, o plano de ação mais feminino consiste em salvar uma hora de silêncio ou gritar [...] As mulheres estão se resignando ao o silêncio e ao não falar.

⁷ No es un lenguaje que haya sido empleado en el pasado por "mujeres" socialmente marcadas, porque esas mujeres socialmente marcadas no son mujeres “autênticas”. Quien haya estudiado el concepto decimonónico de la auténtica feminidad experimentará una extraña sensación de distorsión temporal: la aplicación de la teoría demuestra, principalmente, que la "mujer" está ausente de la escritura "de las mujeres". (BAYM, 1999, p.58-59)

Então, o discurso do outro falará por elas" (C. MAKWARD, p.100. apud BAYM, 1999, p.59).⁸

Os traços que foram identificados como diferenças no uso da língua por homens e mulheres não configuram línguas distintas determinadas por questões sexuais. O que ocorre são estilos diferentes, estratégias variadas que são articuladas de acordo com o contexto de produção dos textos.

A língua e o estilo nunca são crus e instintivos, mas sempre produto de inúmeros fatores, de gênero, tradição, memória e contexto. [...] O problema não é que a língua seja insuficiente para expressar a consciência das mulheres, mas é que lhes foi negada a totalidade de recursos da língua e elas foram forçadas ao silêncio, ao eufemismo ou ao circunlóquio. (SHOWALTER, 1994, p.39).

Assim, analisar a forma como a língua é usada pelas mulheres seria observar quais são e como são feitas por elas as escolhas linguísticas.

A crítica feminista de orientação psicanalítica identifica as diferenças da escrita feminina como uma atribuição da psique do autor, por meio de uma teoria da psique ou do eu femininos, moldada pelo corpo, pela linguagem e pela socialização do papel sexual. Um dos problemas desse modelo é a apropriação do modelo freudiano do falo ausente. "A inveja do pênis, o complexo da castração e a fase edipiana tornaram-se as coordenadas freudianas para definir a relação das mulheres com a língua, as fantasias e a cultura." (SHOWALTER, 1994, p.40). A escola psicanalítica francesa de orientação lacaniana ampliou a extensão da metáfora da castração para uma desvantagem total linguística e literária para as mulheres. O feminino é, então, associado à falta. Em *The Madwoman in the attic*, Gilbert e Gubar, ao realizarem uma revisão feminista do modelo de história literária de Bloom como um conflito entre pais e filhos, concordam com a visão psicanalítica que identifica a mulher artista como deslocada, excluída.

Mesmo que a visão psicanalítica observe uma regularidade na representação de emoções nos textos escritos por mulheres, não dá conta de

⁸ Es una definición esencialista según la cual las mujeres son "incapaces de hablar en tanto mujer; por lo tanto, el plan de acción más femenino consiste en guardar una hora de silencio o en gritar [...] Las mujeres se están resignando al silencio y a no hablar. Entonces el habla del otro se las tragará, hablará por ellas" (C. MAKWARD, p.100. apud BAYM, 1999, p.59).

explicar as mudanças históricas e econômicas que, para serem observadas, necessitam de que a cultura seja eleita como o espaço amplo de análise.

Nesse sentido, o modelo de crítica cultural fornece análises dos textos escritos por mulheres que consideram também como fatores fundamentais as relações históricas do contexto de produção. Por essa perspectiva, busca-se compreender como as mulheres percebem a si mesmas, ao mundo e aos outros dentro de uma cultura, e as diferenças na escrita só poderão ser entendidas se partirem de uma visão historicamente fundamentada. “[...] A escrita das mulheres é um ‘discurso de duas vozes’ que personifica sempre as heranças social, literária e cultural tanto do silenciado quanto do dominante.” (SHOWALTER, 1994, p.50).

Segundo Lúcia Zolin, no Brasil, as análises produzidas pela Crítica Feminista a partir de 1980 mostram que a produção de textos escritos por mulheres possibilita outros olhares, de outras perspectivas sobre a representação do sujeito, rompendo com a representação de um sujeito único e ideal e conferindo representatividade à diversidade de identidades femininas.

Trata-se, em síntese, de a literatura de autoria feminina pós-moderna representar mulheres "possíveis" que refutam as imagens tradicionais, historicamente, a ela imputadas pelo pensamento patriarcal, como aquela marcada pela fragilidade excessiva e/ou delicadeza, pela santidade ou perversidade extrema, e, por fim, aquela que sinaliza a super-mulher surgida nos anos 1960, capaz de se multiplicar para dar conta de tudo o que se espera dela: competir no mercado de trabalho, honrar com as responsabilidades de mãe, de esposa e de dona-de-casa e, além de tudo isso, manter-se linda, magra e desejável. (ZOLIN, s/d, p.6).

Escrever não foi fácil para as mulheres que mantinham seus textos escondidos normalmente nos diários e nas cartas de domínio privado. No século XIX, a publicação de textos escritos por mulheres se restringia, predominantemente, a orientações sobre educação e boas maneiras de comportamento feminino.

Em *Minha História das Mulheres*, Michelle Perrot comenta sobre a história da participação da mulher nas artes como criadora.

Escrever foi difícil. Pintar, esculpir, compor música, criar arte foi ainda mais difícil. Isso por questões de princípios: a imagem e a

música são formas de criação do mundo. Principalmente a música, linguagem dos deuses. As mulheres são impróprias para isso. Como poderiam participar dessa colocação em forma, dessa orquestração do universo? As mulheres podem apenas copiar, traduzir, interpretar. Ser cantora lírica, por exemplo. (PERROT, 2008, p.101).

O ingresso na vida artística não poderia ser diferente. Um conhecimento inicial de arte fazia parte de uma boa educação feminina e deveria sempre servir ao entretenimento dos espaços familiares. A arte, como profissão ou possibilidade de criação, por muito tempo foi designada capacidade e possibilidade masculina. Para as mulheres, a arte era um ornamento. Como aponta Schwantes (2006), a criatividade, nas sociedades ocidentais, está ligada à ideia de poder, é no gênero masculino, e não no feminino, que reside, segundo se crê, a capacidade de criação, artística inclusive, e não no gênero feminino.

De acordo com Perrot, “[...] existe uma abundância, e mesmo um excesso, de discursos sobre as mulheres; avalanche de imagens, literárias ou plásticas, na maioria das vezes obra dos homens, mas ignora-se quase sempre o que as mulheres pensavam a respeito, como elas viam ou sentiam.” (PERROT, 2008, p.22).

Na música brasileira, Rodrigo Faour (2011) comenta que, até os anos de 1960, mesmo que uma letra fosse escrita por uma mulher, ela seria assinada por um homem. As aspirações femininas de participar do universo musical como criadora não eram bem vistas. “Por outro lado, é preciso que se diga que mesmo as cantoras dessa época rezaram na cartilha da moral vigente e não se importaram em cantar músicas descaradamente machistas, pois era o que havia, e muito poucas diziam o contrário.” (FAOUR, 2011, p.101).

Como afirma Lia Scholze,

O fracasso das mulheres está, pois, presente nos discursos que constroem as expectativas em torno da mulher como aquela que tem a seu encargo zelar pela família e pelo lar. Suas funções são de procriar, administrar a casa, a comida e os movimentos dos membros desta família. (SCHOLZE, 2002, p.175).

Não é sem motivos que as composições de Rita Lee chocaram durante muito tempo a moral patriarcal. O seu primeiro disco da carreira solo, lançado em

1970, trazia no nome a afronta direta aos padrões comportamentais femininos e ao discurso masculino dominante: *Build Up*. A estratégia de marketing que lançou Rita Lee em carreira solo iniciou com o interesse de André Midani, presidente da gravadora *Philips*, que inseriu a cantora como estrela de dois shows de lançamento da coleção de tecidos da *Rhodia*. No segundo espetáculo, Rita Lee lançava seu primeiro disco sem os Mutantes, e o show ganhou também o nome do álbum. *Build Up* (em inglês: construir; para a mídia, significa construir, articular a imagem de um artista, ou de um produto, para que ele seja mais facilmente consumido), nesse caso, a expressão se referia tanto aos produtos *Rhodia*, como à imagem de Rita Lee. A canção homônima é acompanhada de uma expressão em português que antecipa a temática dos versos: “Sucesso, Aqui vou Eu (*Build up*)”. A voz feminina que fala na letra anuncia seu lugar de pessoa pública, famosa, não mais objeto, mas sim criadora: “*Já estou vendo/ Meu nome brilhando/ E o mundo aplaudindo/ ao me ver cantar/ ao me ver passar/ I wanna be a star!*” (LEE, 1970). Ocorre a representação da mulher como sujeito de seu próprio discurso, que se despede das amarras dos discursos patriarcais: “*Será que algum dia/ Famosa seria?/ Meu sonho acontecia/ E eu direi goodbye!/ Mamãe, papai/ I wanna be a star!*” (LEE, 1970).

No campo da música, a mulher sempre foi tema de canções dos mais diversos estilos musicais. Assim como na literatura, na música a mulher sempre foi musa e inspiradora.

Apesar de haver entre os letristas, desde os primórdios de nossa música popular, uma desconfiança em relação ao caráter feminino (eles viam a mulher muitas vezes como vulnerável e traiçoeira), até o começo dos anos 30 se notava uma predominância de canções seresteiras, em que a mulher era tida como musa inatingível ou aquela que jamais corresponderia ao amor de seus homens. (FAOUR, 2011, p.91).

Até a metade do século XX, nas canções populares brasileiras, a mulher foi predominantemente representada nas letras por compositores homens. “Percebem-se, na canção popular desse período, a construção das mulheres de forma binária: anjo ou demônio, uma ou outra, raramente múltipla.” (MURGEL, 2011, p.11).

Para Rago (1998), ao entrar num mundo dominado pelo masculino, a mulher percebe que não detém a linguagem e luta por criar uma, ou ampliar a existente, ocorrendo, assim, a construção de novos significados na interpretação do mundo. As letras de músicas escritas por mulheres ampliam as possibilidades não só de representação do feminino, mas também do mundo. Para analisar as letras de música escritas por mulheres, é preciso também buscar a relação com o contexto cultural e com as condições de produção desses textos, que não são sempre os mesmos.

Cada época elabora, a partir de suas necessidades econômicas e políticas, um ideal de feminilidade, e de masculinidade, que permita à sociedade manter-se operacional através de uma divisão de tarefas entre seus membros. Essa divisão é determinada tanto pela classe social quanto pelo sexo dos componentes de cada sociedade. Como parte do aparato ideológico que sustenta uma determinada ordem social, o gênero se constrói tanto na prática diária dos indivíduos quanto nos discursos que determinam estas práticas. (SCHWANTES, 2006, p.10).

Não é, portanto, possível estabelecer características universais para essas composições, como se fossem sempre as mesmas para qualquer texto escrito por mulheres, isso significaria retornar a uma definição de identidade feminina definida por características naturalmente biológicas ou psicológicas.

Com a conquista de direitos sociais e políticos, a mulher iniciou o rompimento das barreiras que impediam sua expressão intelectual, o que favoreceu a produção artística de autoria feminina. As letras de músicas, não só interpretadas, mas também escritas por mulheres são resultado de um processo de conscientização da sua situação social. A década de 1960 é marcada por diferentes manifestações culturais e movimentos sociais que buscam a contestação de poderes. Entre esses movimentos está o feminismo.

Como bem trata Margareth Rago (2003), nas décadas de 1960 e 1970 desenvolveu-se uma cultura da resistência em oposição à ditadura, exemplo disso são as composições dos tropicalistas, o movimento *hippie* e também se pode acrescentar o movimento *rock*.

O Tropicalismo coincidia com a Contracultura como fenômenos, ambos de uma cultura de massa, da indústria cultural explodindo

no mundo como força ideológica e mercadológica. Esse resgate do espírito irreverente modernista, associado à Contracultura, teve seu cruzamento mais nítido na figura de Rita Lee, uma garota despretensiosa, de olhar buliçoso, que encarnava bem essas vertentes e que trouxe à cena tropicalista fortes tendências da multiplicidade que, aparentemente, desgovernava os jovens pelo mundo afora: do México à França, da Alemanha ao Brasil, passando pela Inglaterra e Estados Unidos. (PIMENTEL, 2001, p.45).

A crítica política estendeu-se a questionamentos sociais mais amplos e, nesse contexto, ocorre a emergência do “feminismo organizado” como um movimento de mulheres que buscavam, por novas formas de expressão, romper com o poder masculino que as impedia da participação igualitária nos movimentos, com os modelos de comportamento e da sexualidade feminina.

No contexto de um processo de modernização acelerado, promovido pela ditadura militar e conhecido como “milagre econômico”, em que se desestabilizavam os vínculos tradicionais estabelecidos entre indivíduos e grupos e a estrutura da familiar nuclear, as mulheres entraram maciçamente no mercado de trabalho e voltaram a proclamar o direito à cidadania, denunciando as múltiplas formas da dominação patriarcal. (RAGO, 2003).

Conforme Ana Carolina Murgel,

Para as mulheres, a conjugação do feminismo com a contracultura marcaram uma grande e nova revolução: com a contestação de todos os tipos de poderes e hierarquias, elas perceberam como poucas vezes antes na história, as imposições e restrições sobre suas vidas, seu corpo, sua vontade e seus desejos. (MURGEL, 2011, p.18).

As últimas décadas do século XX presenciam conquistas de visibilidade da mulher no campo teórico, na produção cultural, na política, na vida pública e na criação artística. Num crescente movimento de mudanças políticas e culturais, as mulheres brasileiras chegam ao século XXI com leis que garantem proteção e igualdade de direitos políticos e com participação expressiva na literatura e na arte em diversos segmentos.

Evidentemente, a representação do feminino é regida por convenções que enfrentaram mudanças significativas ao longo do

tempo. Isso se deu conforme as possibilidades socialmente abertas à mulher se foram ampliando em consequência do acesso ao mercado de trabalho e ao ensino superior, e a inserção em uma ordem social mais ampla, como o configurado pela conquista do voto feminino (que ocorreu na Inglaterra em 1917, nos Estados Unidos em 1919 e no Brasil em 1932) (SCHWANTES, 2006, p. 8).

Hoje, as conquistas femininas representam não apenas novas possibilidades, mas múltiplas funções. “Na verdade, a libertação feminina acarretou um aumento muito grande do trabalho feminino, especialmente para as casadas ou com filhos. A guerra entre os sexos não terminou e, aliás, se acentua nos novos fronts: o profissional e o afetivo.” (RAGO, 2003).

Para o sociólogo português, Boa Ventura de Sousa Santos,

[...] Como ao entrar no espaço-tempo da produção não são aliviadas as tarefas no espaço-tempo doméstico, as mulheres tendem a ser duplamente vitimizadas com os efeitos negativos da globalização da economia. A consciência deste problema, apesar da sua natureza dilemática, não tem impedido e, pelo contrário, tem motivado a emergência de importantes movimentos de mulheres em luta por melhores condições de igualdade e de dignidade, tanto no espaço-tempo doméstico, como no espaço-tempo da produção. Nada mais errôneo que transformar as mulheres em vítimas abstratas e irrecuperáveis nas teias que a dominação sexual e a dominação de classe entre si tecem. Os movimentos de mulheres, quer autônomos, quer integrados noutros movimentos populares, como por exemplo, o movimento operário e o movimento ecológico, dão testemunho das possibilidades de reconstrução da subjetividade, tanto individual, como coletiva. (SANTOS, 1999, p.264).

Nas canções, esses questionamentos sobre a forma de ser e estar no mundo, assim como a questão da alteridade, são centrais, e um dos temas predominantes nas letras de música escritas por mulheres é a representação do conflito de identidades, próprios do sujeito pós-moderno.

Dessa forma, o estudo de composições femininas não tem o objetivo de enaltecer as mulheres em detrimento dos homens. Diversas são as letras cuja sensibilidade é marcadamente feminina e são escritas por homens. Uma mulher também pode escrever com voz masculina ou com um discurso puramente machista. Contudo, é preciso considerar que a escrita feminina não é uma escrita que simplesmente fala sobre mulheres, pois homens sempre escreveram sobre mulheres sem necessariamente produzirem uma escrita feminina.

[...] as diferenças e marcas próprias das formas e dos temas recorrentes na “escrita feminina” são, em sua maioria, facilmente verificáveis em um exame da produção literária e artística. É inegável que os discursos marginalizados das mulheres – assim como os diversos grupos “excluídos” ou “silenciados” - no momento em que desenvolvem suas “sensibilidades experimentais” e definem espaços alternativos ou possíveis de expressão, tendem a produzir um *contradiscorso*, cujo potencial subversivo não é desprezível e merece ser explorado. (HOLANDA, 1994, p.14).

Schwantes (2006) aponta que a linguagem, como espaço de existência pode ser moldada para expressar uma experiência que não existiu previamente ou uma existência recusada. Toda representação passa por uma subjetividade, alguém determina o que é essencial e deve ser preservado e o que é acessório e pode ser descartado. Dessa forma, as representações sempre vão conter a subjetividade de quem as realizam. “Contemporaneamente, os estudos de gênero nos fornecem um corpus teórico de razoável proporção que procura estabelecer o instrumental necessário para a leitura não só dos textos, mas também das condições de produção e circulação das obras escritas por mulheres.” (SCHWANTES, 2006, p.7).

Assim, estudar as letras escritas por mulheres significa ver o mundo sob a ótica feminina, e olhar mais atentamente para as particularidades dessa escrita que revela uma voz há muito silenciada. Não se trata apenas da simples representação da mulher em canções, mas sim, de uma possível busca das maneiras femininas de ver e de interpretar o mundo que nos cerca e cujos ditames de domínio não possibilitavam ouvir em sua complexidade. Em um movimento cultural de transgressões e rupturas, mas predominantemente masculino, como é o *rock*, as letras compostas pelas mulheres que se inseriram nesse meio vão representar a insatisfação e os questionamentos dos valores impostos por um discurso masculino que designava à mulher um lugar de subordinação. A luta que uma minoria de mulheres precisa, ainda, enfrentar para ter reconhecimento compondo *rock*, é, também, consequência das representações do “sujeito roqueiro” que reproduzem estereótipos de masculinidade e que não incluem a mulher como criadora nesse campo artístico. Se considerada como biologicamente definida a ocupar lugares de aceitação, de fraqueza e incapacidade para a criação artística, a mulher não poderia assumir

um papel ativo em um movimento que representa a transgressão, a ruptura, a força.

3 ROCK: TRANSGRESSÕES E RUPTURAS

É como uma forma de representar o mundo que, no contexto histórico do fim da Segunda Guerra Mundial, o *rock* surge como um novo gênero⁹ musical que se tornou também possibilidade de manifestar ideias, insatisfação com o *nomos*, com a cultura e com a política dos meados do século XX. O apelo à liberdade e a oposição às forças dominantes representadas no ritmo e nas letras do novo estilo de música conquistaram principalmente os jovens que faziam do *rock* um grito de revolta, contestação ou até mesmo indiferença com relação ao capitalismo e comunismo, consumismo, ciência e religião. Como bem trata Paulo Chacon, *rock* não é só um estilo musical que se diferencia por particularidades de ritmos ou compasso, “o *rock* é muito mais do que um tipo de música: ele se tornou uma maneira de ser, uma ótica da realidade, uma forma de comportamento.” (CHACON, s/d, p.7). Neste texto o *rock* será considerado em seus aspectos culturais. E, nesse sentido, a música será vista como uma forma de representação do mundo, como uma prática simbólica.

Para compreender a estética do *rock* dessa maneira, é necessário conhecer a história das ideias e das culturas que possibilitaram o seu surgimento. No contexto da produção musical nos anos de 1950, distinguiam-se três campos musicais que forneceram elementos para o surgimento do *rock* nos Estados Unidos: a *pop music*, o *rhythm and blues* e a *country and western music*.

A *pop music*, herdeira da música branca e conservadora dos anos 1940, “refletia uma proposta de vida que defendia o *status quo*, se autoglorificava pela vitória na II Guerra e reproduzia os valores do *american way of life*.” (CHACON, s/d, p.9).

Responsável pela característica corporal do *rock*, o *rhythm and blues* é a representação da repressão sofrida pelos negros que viam na música e na dança uma forma de expressão e protesto.¹⁰ “A volta do espírito puritano nas décadas

⁹ Usa-se a expressão “gênero musical” para designar as categorias musicais que apresentam características em comum.

¹⁰ O *rhythm and blues* é a vertente negra do Rock. É ali que vamos buscar, quase que exclusivamente (e só digo o quase por espírito científico), as origens corpóreas do Rock. Reprimidos pela sociedade *wasp* (*white, anglo-saxon and protestant*), a mão-de-obra negra, desde os tempos da escravidão, se refugiava na música (os *blues*) e na dança para dar vazão, pelo corpo, ao protesto que as vias convencionais não permitiam. Seu apelo sensual cada vez mais

de 30 e 40 devido à Grande Depressão não resistiu ao impacto moral da guerra. Após seus 37 milhões de mortos, muitos começaram a se perguntar sobre o exato valor da vida e sobre o sentido de se defender um modelo de comportamento que levava multidões ao holocausto.” (CHACON, s/d, p.10).

Para Brandão e Duarte,

A cultura promovida pela juventude, a partir do *rock'n'roll*, seria uma forma de os jovens de classe média branca se colocarem como oprimidos em relação à sociedade estabelecida por seus pais, assumindo, mesmo que inconscientemente certos valores da cultura negra como bandeira.(BRANDÃO & DUARTE, 2004, p.27).

A *country and western music* era a representação da situação dos pequenos camponeses.

Se ela às vezes era apropriada pela mentalidade conservadora das classes dominantes ou mesmo do pequeno proprietário, nem por causa disso ela perdia suas características populares de dor, resistência passiva e lamento, podendo mesmo atingir um tom mais crítico e mais ativamente de protesto.(CHACON, s/d, p.10).

Com a combinação e transformação de elementos desses três campos, mas com predominância das características do *rhythm and blues*, *Bill Haley and his Comets* seria considerada a primeira banda de *rock* e, com “*Rock around the clock*” como parte da trilha sonora do filme *Sementes de violência*, difundiu o novo estilo e fortaleceu a associação do *rock* ao sentido de violência e delinquência.

Conforme Pavão (1989), o termo *rock and roll* surgiu do nome de um programa de música de blues chamado “*Moondog rock and roll party*”, em que *rock and roll* designava um eufemismo para sexo, uma comparação da dança do *rock* com a simulação do ato sexual.

Apesar de chocar os padrões morais da época, o *rock'n'roll* dos anos 50 não era uma música politicamente engajada. Muito pelo contrário, entre seus temas principais figurava a exaltação à dança e ao ritmo de música, às histórias de colégio, além da

explícito transbordava pelas vozes e notas das variações que os *blues* criaram: *o jazz, o ragtime, o dixieland, o boogie, o soul*. (CHACON, s/d, p.10). É interessante citar também que a pianista Mary Lou Williams (1910-1981), foi precursora feminina no cenário do jazz, na sua época, dominado por homens e, em 1944, compôs “*Roll Em*”, um *boogie woogie* que certamente antecipa os traços do *rock and roll* que surgiria nos anos de 1950.

descrição de carros e relacionamentos amorosos com as garotas. (BRANDÃO & DUARTE, 2004, p.29).

Para se transformar em um movimento de revolução, era necessário, além da música, um símbolo que representasse essa revolução. A imagem de um jovem, forte, vigoroso, branco, que tivesse a presença corporal dos negros. E foi assim que Elvis Presley se tornou o grande ícone do *rock*. Ao falar das origens do *rock*, em *Verdade Tropical*, Caetano Veloso comenta que:

[...] Elvis foi um fenômeno cultural importante para toda uma geração de americanos porque teve seu destino individual ligado a forças no interior da sua sociedade que o levariam a gestos irreversíveis – sendo um garoto branco que, num país de racismo institucionalizado, traduziu para a vasta plateia branca jovem o jargão rítmico e gestual dos negros, exatamente às vésperas da queda das restrições raciais e da ascensão de uma postura crítica das novas gerações em relação ao já conquistado pelas velhas [...]. (VELOSO, 1997, p.52).

Na Inglaterra, a partir dos anos 1960, já com características próprias, o *rock* emerge como possibilidade de expressão dos jovens de classe média sobre relações familiares e sociais, sobre poder, drogas e sentimentos. De acordo com Brandão e Duarte (2004), os jovens ingleses, de maneira diferenciada da inconsequente rebeldia da juventude transviada norte-americana, desenvolveram uma consciência crítica de sua geração. Como ocorre na canção “*My generation*” (1965) da banda *The Who*, que, com ironia, humor negro e uma grande dose de inocência, buscavam desmascarar a hipocrisia dos valores estabelecidos pela sociedade.

Nas músicas de *The Beatles* e *Rolling Stones*, por exemplo, é possível observar a representação dos valores dessa época.

O *rock* descobria assim o seu grande grito. Mais do que os sistemas, o capitalismo, o socialismo, a polícia ou a riqueza, o jovem descobria dentro de si o seu principal inimigo. Era necessário romper com os limites impostos pela sociedade e pela moral que haviam durante séculos alimentado esse monstruoso superego que impedia a explosão de um homem mais criativo e mais amplo, é claro que essa libertação interior não se restringia a uma problemática individual de nível filosófico. O jovem sabia, por vezes instintivamente, que tentar matar o *Nowhere man* provocaria a reação da sociedade e do Estado que o haviam

criado. Exigiam-se, pois, soluções no campo coletivo que acompanhassem aquela busca desesperada pela libertação do eu, ou por outra, uma revolução social que acompanhasse a cultural. (CHACON, s/d, p.24).

Como bem tratam Brandão e Duarte (2004), há, nesse período, ideais anarquistas, apelo pelo amor livre, pela abolição da família e contestação das estruturas de poder, misturados a teorias marxistas e psicanalíticas que denunciavam a tecnocracia e a cultura produzida por uma sociedade repressora do homem moderno. Além disso, é um momento em que acontecem questionamentos do papel e do poder entre homens e mulheres no relacionamento sexual que fortalecem movimentos feministas e de homossexuais.

Dentro da chamada 'revolução sexual' dos anos 60, com suas armas e símbolos (a minissaia, o amor livre, a queima dos sutiãs, as pílulas anticoncepcionais etc.), o movimento feminista ganhou grande força, tentando acabar com todas as disposições de superioridade de um sexo sobre o outro. (BRANDÃO & DUARTE, 2004, p.70).

Ehrenreich, Hess e Jacobs (1997) analisam o comportamento da juventude feminina em relação aos ídolos culturais no texto "*Beatlemania: a sexually defiant consumer subculture?*", publicado em 1992.

[...] se bem não se constitui nitidamente como 'movimento' ou 'protesto', *Beatlemania* representou a primeira explosão massiva dos anos 60 protagonizada por mulheres – neste caso, meninas, que não atingiriam a idade adulta até os anos 60 e a emergência de um genuíno movimento político para a emancipação feminina. Numa sociedade altamente sexualizada, das adolescentes e pré-adolescentes se esperava não somente que fossem 'boazinhas' e 'puras' mas que agissem como agentes mantenedoras da pureza dentro da cultura *teen*. Abrir mão do [auto]controle – gritar, desmaiar, correr em banda – era em forma, se não como esforço consciente, uma tentativa de protestar contra a repressão sexual, o duplo padrão da cultura adolescente feminina. Foi a primeira e mais dramática rebelião da revolução sexual das mulheres. (EHRENREICH, HESS e JACOBS, p.523-524 apud ADELMAN, 2006, p.13).

No Brasil, quem rapidamente aderiu ao visual à moda *Beatles* foi Rita Lee, que passou a usar a franja na altura das sobrancelhas. Mas, mais que o visual, Rita Lee sabia aproveitar muito bem as informações sobre o mundo do *rock* que

chegavam da Inglaterra, por meio da sua irmã, e as novidades das últimas tendências musicais nos Estados Unidos, que chegavam por cartas e discos enviados por primas americanas. Diferentemente da maioria das garotas, Rita Lee não desejava envolver-se amorosa ou sexualmente com algum dos *Beatles*. Como registra Henrique Bartsch, na biografia *Rita Lee Mora ao Lado*, ela “[...] adorava a atitude, fantasia, o som, o visual, o sucesso, o discurso, ser de uma banda, ter posições políticas, cantar o amor. Essa era a meta.” (BARTSCH, 2006, p.51).

Uma multiplicação de estilos decorrente da assimilação da indústria fonográfica e das novas tecnologias fragmentou o *rock* em diversos subgêneros. “O *rock*, que nos anos 60 havia servido de pano de fundo para o apogeu dos movimentos de contracultura, fragmentou-se numa infinidade de estilos e linguagens, fenômeno comum na história no período que se sucede ao apogeu de uma escola artística clássica.” (BRANDÃO E DUARTE, 2004, p.90). Exemplos dessa fragmentação são o *progressive rock* e o *heavy metal*, marcados por uma busca de maior complexidade sonora e virtuosidade musical. A temática do satanismo explorada pelo *heavy metal* refletia as incertezas de uma década que se iniciava com a Crise do Petróleo, os atentados terroristas, o conflito no Oriente Médio, a corrida armamentista, o desequilíbrio ecológico, fatores culturais e políticos que criavam uma atmosfera de caos.

Contudo, o surgimento do fenômeno *discothèque* e a sofisticação do *rock*, decorrentes dos avanços do mercado fonográfico em meados da década, não correspondiam à situação desesperadora e sem perspectiva da maioria da juventude. Assim, a volta às origens do *rock*, de uma forma mais direta e simples, tornou-se o novo elemento de contestação. Com o radicalismo *punk* (1976) o *rock* fortaleceu o caráter crítico em relação à sociedade.

De acordo com Brandão e Duarte (2004), planejado por estratégias de marketing articuladas para romper o bloqueio comercial imposto pelas grandes gravadoras e criar um novo mercado - a juventude proletária dos grandes centros urbanos -, Malcolm Mc Laren viu na cena de Londres o espaço para a criação de um movimento contracultural e idealizou o movimento *punk*. Em 1976, o *punk* foi uma revolução mais pelo estilo de vida agressivo, por suas roupas e atitudes, do que propriamente por suas “ideias anarquistas”. Os *fanzines* e gravadoras

independentes eram a manifestação dos jovens contra o sistema por meio das ideias e do som, que retornava ao estilo básico do *rock*: vocal, bateria, baixo e guitarra em três acordes, tocados o mais simples possível. Em uma época de dificuldades e desemprego, gerados pela crise do capitalismo mundial, após a II Guerra Mundial, o movimento *punk* se espalhou pelos principais centros urbanos mundiais, como forma de representação do descontentamento de grupos jovens das classes menos privilegiadas. Além disso, foi uma resposta à repressão do sistema contra os movimentos contraculturais da década anterior e aos padrões de cultura estabelecidos pela sociedade contemporânea.

Essa fragmentação de tendências do *rock*, em diferentes épocas, ocorreu no campo da estética musical por variações diferenciadas no uso dos instrumentos, das influências de outros ritmos, na maior ou menor complexidade dos arranjos e densidade temática das letras. Contudo, o *rock*, enquanto movimento cultural, independentemente da segmentação dentro do gênero musical, mantém sempre o caráter transgressor de rupturas e contestação, uma forma de representação do mundo pela perspectiva daqueles que não se encaixam nos padrões delimitados por qualquer tipo de poder que aja contra a liberdade.

Conforme aponta Danilo Fraga Dantas (2007), assim como ocorreu em outros países, o *rock* foi difundido no Brasil pelo cinema. Ao entrar em território brasileiro encontrou características próprias da mídia e da indústria fonográfica muito vinculada a manifestações culturais locais.

Na produção comercial dos anos de 1950, no Brasil, predominava o samba-canção. A música comercial era o “brega”, definida por Caetano Veloso como “uma canção sentimental barata”. A primeira exibição do *rock* em público, no Brasil, foi em 1955, em um programa de auditório da rádio Nacional do Rio de Janeiro, quando Nora Ney – cantora do samba-canção - interpretou e gravou o sucesso internacional, “*Rock around the clock*”, de Bill Halley.

Espremido entre o sentimentalismo de puteiro e a crescente sofisticação dos músicos que possibilitaram o surgimento (e das platéias que possibilitaram o sucesso) da bossa nova, o *rock'n roll* não produziu no Brasil uma minoria de massa (para usar o termo de Décio Pignatari) que o transformasse num fenômeno comercial

ou numa referência cultural irrecusável [...]. (VELOSO, 1997, p.43).

O *rock*, no entanto, marcava presença como trilha sonora no lançamento do filme “Sementes da Violência” no Rio de Janeiro e em São Paulo, em 1955, e no ano seguinte, como 1º musical de *rock* “Ao Balanço das Horas” (*Rock around the clock*). No contexto de uma sociedade fortemente conservadora, não faltaram críticas e, conseqüentemente, censura ao novo estilo.

Num país dividido entre nacionalistas e entreguistas, popular e erudito, um gênero musical que propunha uma política fora dos moldes convencionais, relacionada ao corpo, na qual este tornava-se não instrumento de trabalho, mas sim de prazer, radicalizou em termos culturais o embate entre correntes antagônicas tanto no aspecto estético como no ideológico. (ESTEVEZ, 2003, p.420).

Publicações da imprensa e pronunciamentos oficiais do governo foram emitidos a respeito do comportamento dos jovens. Como cita Albert Pavão, depois da estreia do filme, um jornal de São Paulo publicou o perfil do novo público:

A fita ontem exibida era aguardada ansiosamente por certo tipo de moças, cuja idade varia entre 14 e 18 anos (*teenagers* nos Estados Unidos). Não é ainda a adolescência; pelo menos para os garotos é ainda puberdade. Os meninos vestem *blue jeans*, calça de zuarde desbotada com bainhas dobradas, que entre nós são usadas como índice de grãfnismo e, no lugar de origem, utilizadas para a ordenha das vacas ou limpeza de chiqueiros. Também vestem blusão de camurça e uma camiseta de *jersey*; amarram o estojo de *ray-ban* na cintura, usam cabelos sobre as orelhas, descendo pela nuca e fofos no topete; fumam, lêem gibis e imitam Marlon Brando ao enrolar os suéteres ao redor do pescoço. Estão matriculados em colégios caros. Já as meninas suspiram por James Dean, usam cabelos curtos despenteados, vestem calças compridas coloridas, apertadas e abertas abaixo dos joelhos; mastigam *bubble gums* e usam malhas colantes, óculos escuros e sapatos de salto alto ou sandálias de praia. (apud PAVÃO, 1989, p.23).

Como resposta ao tumulto causado durante a exibição do filme pelos jovens que gritavam, dançavam e pulavam em cima das poltronas do cinema, o então governador Jânio Quadros despachou o seguinte documento: “Determine à

polícia deter, sumariamente, colocando em carro de preso, os que promoverem cenas semelhantes. Se forem menores, entregá-los ao honrado Juiz. Providências drásticas”. (apud PAVÃO, 1989, p.24).

Além disso, Aldo Dias, Juiz de menores, proibiu o filme para menores de 18 anos usando as seguintes palavras:

O novo ritmo divulgado pelo americano Elvis Presley é excitante, frenético, alucinante e mesmo provocante, de estranha sensação e de trejeitos exageradamente imorais. A música exerce influência prejudicial à juventude. Parece-me também conveniente que seja feito apelo às estações de rádio e televisão para que não transmitam música com esse ritmo, até que se restabeleça o equilíbrio dessa mocidade. (apud PAVÃO, 1989, p.24).

A declaração do Juiz seria a versão brasileira da definição feita por Sinatra "O *rock and roll* é a marcha marcial de todos os delinqüentes juvenis sobre a face da terra" (CHACON, s/d, p.9). No Brasil, o apelo ideológico transgressor do *rock* era encarado como uma ameaça pelos conservadores e pelos militares.

Se para os conservadores o vestuário e os hábitos dos consumidores de rock eram considerados imorais e atentavam contra os bons costumes, para a esquerda nacionalista, tratava-se de uma colonização cultural promovida pelos Estados Unidos, que visava alienar uma parcela da juventude brasileira da realidade nacional. É, pois nesse ambiente dicotômico que o rock é introduzido no sistema musical brasileiro. E, por mais paradoxal que pareça, tendo mulheres como agentes fundamentais desse processo. (ESTEVEZ, 2003, p.420).

Rita Lee, em parceria com o escritor Paulo Coelho, compõe em 1975, “Esse tal de Roque Enrow”, lançado como faixa do álbum *Fruto Proibido*. Na letra, o desabafo da mãe para um “doutor” representa essa visão do *rock* como algo nocivo e o choque contra os costumes e a transgressão do comportamento feminino.

*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!*

*Ro! Quem é ele?
Esse tal de Roque Enrow!
Uma mosca, um mistério
Uma moda que passou
[...]*

*Ro! Quem é ele?
Esse tal de Roque Enrow!
Um planeta, um deserto
Uma bomba que estourou
[...]* (LEE, 1975).

Ficam evidentes também a denúncia com relação ao patrulhamento feminino quanto ao ingresso nesse movimento cultural e a característica especificamente masculina do *rock*. Na letra, o *rock* é comparado a um menino que conquista, desvirtua, confunde, hipnotiza a garota, que nesse contexto é fã, e não artista. É admiradora, consumidora, mas não criadora. A simbologia das metáforas relacionadas ao *rock* reforça o caráter revolucionário que incomoda os padrões morais vigentes. O *Rock* é mosca que, simbolicamente, representa a busca incessante, mas incômoda e insuportável; é Planeta que exerce influência e poder sobre os seres mortais.

Não bastasse a censura oficial do Estado, fatores de ordem social e econômica também influenciaram para que o *rock* não se fixasse imediatamente no Brasil. Rita Morelli, ao tratar sobre a indústria fonográfica na década de 1970 comenta que:

[...] o crescimento vertiginoso do mercado de discos no Brasil na década de 1970 não ocorreu de modo a consolidá-lo imediatamente como mercado moderno, nos padrões internacionais. O baixo poder aquisitivo da massa dos jovens brasileiros não lhes permitia consumir mais do que compactos simples ou duplos, formatos nos quais predominava a música estrangeira. (MORELLI, 2008. p.89).

Para ser seguidor desse gênero musical, era necessário tempo e dinheiro que permitisse o acesso a discos, revistas e maiores informações sobre as

novidades que vinham da cultura americana. Quem tinha acesso a essas informações, normalmente, mantinha uma posição elitista que não combinava com o *rock*.

[...] Um jovem brasileiro talentoso que amasse o rock e quisesse desenvolver um estilo próprio dentro do gênero, nos fins dos anos 50, enfrentava não apenas a ultramelódica tradição musical brasileira de base lusoafriana e veleidades italianas – e a atmosfera católica da nossa imaginação –, mas também a dificuldade de decidir-se por se afirmar socialmente como um pária ou como um privilegiado. (VELOSO, 1997, p.44).

A Jovem Guarda, que surgiu em 1965, gênero musical também conhecido como *iê iê iê*, teve como principais expoentes Roberto Carlos, Erasmo Carlos e Wanderléa, foi considerada a concretização midiática da tendência *rock and roll* no Brasil. Contudo, esse movimento musical, ligado mais à produção de moda do que de expressão de ideias, não expressava as características transgressoras do movimento *rock*.

Nas letras, nada de rebeldia, sexo, drogas ou crítica social. Abandonando muitas vezes o sentido original das letras, misturavam-se palavras adocicadas e histórias ingênuas ao ritmo agressivo das músicas. Apesar dessa ingenuidade aparente, as letras da Jovem Guarda potencializavam as primeiras manifestações do corpo como fonte de prazer para os adolescentes; o amor, o namoro, os beijos, a minissaia e a dança tornaram-se elementos de transgressão dos valores moralizantes da época, dentro dos limites permitidos pela sociedade. (BRANDÃO & DUARTE, 2004, p.78).

Nesse mesmo período, também a Bossa Nova ganhava mais destaque. Os estudantes, mais ligados à MPB, música de protesto no Brasil nesse momento, e, engajados com as lutas contra as invasões estrangeiras, rejeitavam a presença do *rock*, das guitarras elétricas, que seriam símbolos da colonização do novo movimento cultural e musical que buscava opor-se à ingenuidade da Jovem Guarda, o Tropicalismo.

Demais engajada com as problemáticas do subdesenvolvimento e da dependência, essa ala rejeitava, no plano musical, a penetração do rock (de resto, tão inevitável como as multinacionais), símbolo do domínio e da exploração colonizadora.

Não sem motivos, Caetano Veloso e Os Mutantes (como, aliás, os tropicalistas em geral) encontraram forte resistência dos meios estudantis, que não perceberam que o espírito antropofágico-oswaldiano do tropicalismo era tão crítico da realidade brasileira quanto as canções nacionalistas, o violão ou a queixada de burro dos autores da música de protesto. (CHACON, s/d, p.27).

Em 1988, o jornalista Julian Dibebe publicou no jornal *Village Voice* um artigo em que caracteriza João Gilberto como o Elvis do Brasil. Na opinião de Caetano, a bossa nova é nascida de um requinte musical que não pode ser comparado com a recusa à sofisticação do *rock*, mas desenvolveram funções semelhantes quanto ao rompimento das convenções e da mediocridade.

De qualquer maneira, é preciso considerar que, se em um primeiro momento o engajamento no processo político de construção da nação — que distinguia a “boa” música popular brasileira da música “ruim” e “alienada”, de circulação mais ampla — esteve associado à crítica ao “estrangeirismo” do rock e das guitarras, o tropicalismo, surgido quase imediatamente depois e sendo consagrado pelos mesmos festivais, trouxe justamente o rock e as guitarras para o circuito restrito da música popular brasileira, ao mesmo tempo em que se manteve ele mesmo enredado na questão nacional, a qual respondeu de modo crítico, irônico e independente, sem dela conseguir se desvencilhar. Mas isso significa afirmar também que o tropicalismo deu um primeiro passo no sentido inverso, levando a música popular brasileira para o rock. O passo seguinte, que só seria dado muito mais tarde, envolveria a massificação do engajamento da MPB via rock dos anos 1980. (MORELLI, 2008, p.94-95).

A revolta contra a ditadura, as atitudes agressivas em relação à vida cultural brasileira, a agressividade nas letras e nos arranjos uniam o *rock* e o tropicalismo por seu apelo contracultural de desvio e ruptura.

[...] sem incorrer no discurso militante de esquerda, na música de protesto ou no “comercialismo” do iê- iê –iê, a Tropicália trabalhou a política e a estética num mesmo plano, mostrando as contradições da nossa modernização subdesenvolvida a partir de outra forma de arte. (BRANDÃO & DUARTE, 2004, p.83).

Conforme Dantas, “Os procedimentos concretos e a antropofagia influenciaram o tropicalismo na concepção de cultura como um conflito de visões

distintas, no humor corrosivo e irônico, nos jogos de palavras e na atitude em relação aos valores estabelecidos.” (DANTAS, 2007 p.77).

O tom obscuro e debochado das letras, o uso de estrangeirismos, mistura de ritmos e a fragmentação do discurso passaram a ser características de denúncia e de resistência. O hibridismo e a não-unificação do gênero musical que se consolidava, refletia também as características das novas identidades e posições do sujeito feminino na sociedade.

Como afirma Dantas, “Para poder constituir-se enquanto sujeito de seu projeto, o tropicalista parte da desqualificação dos projetos das outras correntes musicais. De forma que, ao terminar de demolir o discurso do outro, o tropicalista termina o seu próprio discurso.” (DANTAS, 2007, p.97).

Com bem trata Chacon, o papel galvanizador é indiscutível na música e leva à censura imposta por um sistema que se vê ameaçado. Foi isso que aconteceu com *Brick in the wall* do Pink Floyd, proibida na África do Sul por servir de música-tema para perseguidos pelo racismo. O mesmo fato ocorreu com as músicas brasileiras tropicalistas, como “Caminhando” de Geraldo Vandré que representou a resistência contra a ditadura militar.

Havia algo que explicava, pelo menos em parte, a timidez do nosso *rock*. E note que eu disse *rock* e não *Rock*. Porque *Rock* nós tínhamos, só que quem o conduzia, levava para rumos por demais avançados para uma época (e uma juventude) por demais encantada pela luta política, *stricto sensu*, e pela música nacionalista de Geraldo Vandré, Sérgio Ricardo, Chico Buarque e Edu Lobo. Falo, é claro, do único músico (e asseclas também) brasileiro que parou para estudar o *Sgt. Pepper's* enquanto Costa e Silva governava o país e que não teve medo de colocar guitarra elétrica no mesmo palco que ouviu a queixada de burro em *Disparada*, de Vandré: falo, evidentemente, de Caetano Veloso. É, portanto o Tropicalismo e não a Jovem Guarda, que antropofagicamente conduz o *Rock* no Brasil até a entrada da década de 70. (CHACON, s/d, p.15).

Como apontam Brandão e Duarte (2004), o inconformismo diante da repressão e do conservadorismo vigente no país, levou ao fenômeno contracultural híbrido e complexo que misturou elementos *hippie* com elementos da cultura popular brasileira que dominou a produção artística e cultural na primeira metade da década de 1970. Nesse contexto, a questão não era apenas

ouvir a música, mas ter contato com a carga de símbolos da linguagem *rock*, e com as possibilidades de ruptura com os discursos conservadores de direita e de esquerda. Portanto, na esteira do *rock* do início dos anos de 1970, cresceriam os cabelos e os contornos de uma “cultura marginal”, “arte marginal”, “arte contracultural”, “*underground*” ou “desbunde”, que foi difundida no Brasil entre 1970 e 1973. Dentro nesse contexto o som progressivo dos Mutantes buscava na música popular brasileira uma nova maneira de se fazer *rock*, com a mistura do *rock and roll* com ritmos brasileiros, com discurso fragmentado das letras debochadas, metafóricas e o visual provocativo. Paralelamente, em 1970, Rita Lee, então vocalista dos Mutantes, lança seu primeiro álbum solo *Build Up* e abre as portas do mundo do *rock* para as mulheres brasileiras.

Segundo Tiago Hermano Breunig (2006), nos anos 1970, a MPB torna-se o eixo de produção e consumo das canções brasileiras, ao mesmo tempo em que se agregava um sentido político a sua ideologia, funcionando como uma esfera pública de oposição civil ao regime militar, permitindo que, em 1980, quando o *rock* nacional ganha mais alento, seus representantes comecem a ser considerados como parte integrante da música popular brasileira. Os anos de 1980 foram um período em que se buscava marcar uma identidade nacional, portanto delineou-se um *rock* nacional. No quadro de incertezas e crises social, política e econômica, o *rock* foi um dos principais meios de expressão e análise em relação à situação do Brasil. Como é o caso da música “Inútil” (1983), do Ultraje a Rigor, que se tornou um hino da juventude na manifestação das Diretas Já, ironizando a visão preconceituosa da elite e do governo militar sobre o povo brasileiro. Em “Vote em mim” (1982) Rita Lee fazia uma crítica bem-humorada e cheia de ambiguidades usando termos da esfera política:

*Vou ser presidente do seu corpo
governar, anarquizar
minha plataforma é o prazer total
isso é melhor e não faz mal, já disseram!*

*Faço comício no hospício
Jorro petróleo por qualquer orifício
E sem demagogia, por pura alegria
Quero o povo feliz*

Meu amor, por favor

*Vote em mim
Prometo que se eu ganhar a eleição
Só vou dar poder ao seu coração (LEE, 1982).*

Insatisfação, crítica e denúncia são características da expressão no *rock* desde a sua origem. É o grito como efeito da impossibilidade de calar-se diante dos acontecimentos que serão sempre outros de acordo com o contexto. No final da década de 1990, a denúncia, a crítica social e política também são representadas, de maneira direta, em composições da banda Pato Fu, como em “Licitação”, do álbum *Televisão de Cachorro* (1998): “*Vamos errar português/ vamos eleger um ‘bundão’/ vamos votar em quem roubou, mas fez/ pena de morte para os linchadores, ou não?*”. (PATO FU, 1998). Do mesmo disco, a canção “Televisão de Cachorro”, suave na voz de Fernanda Takai, tece uma crítica à submissão dos sujeitos ao controle midiático, comparando o telespectador com um cão que olha o frango rodar em um forno elétrico: “*Por que o que está lá dentro/ é tudo que eu quero ter?/ Por que o que está lá dentro/ é tudo o que eu não posso ser?*” (PATO FU, 1998).

Na era dominada pela informatização da informação, Pitty joga com o vocabulário da informática para tratar sobre a angústia do sujeito que se sente coagido pelo sistema em “Admirável Chip novo” (2003):

*[...] Até achava que aqui batia um coração
nada é orgânico, é tudo programado
e eu achando que tinha me libertado
mas lá vem eles novamente/ e eu sei o que vão fazer:
reinstalar o sistema*

*Pense, fale, compre, beba
Leia, vote, não se esqueça
Use, seja, ouça, diga
Tenha, more, gaste e viva [...] (PITTY, 2003).*

A temática de denúncia contra o poder e a expressão de revolta nas letras de Pitty são, também, influências das ideologias do movimento *punk*, com o qual a cantora se identificava na adolescência. Foi na década de 1980 que os reflexos do movimento *punk* chegaram ao Brasil, inicialmente com pouca visibilidade, pois a indústria fonográfica estava dominada pela *discoteque*. Em 1982, bandas brasileiras se destacaram no cenário *punk*, como Lixomania, Inocentes, Olho

Seco e Ratos de Porão. Mesmo sem ter muito espaço nas programações das rádios, as ideias contraculturais do movimento ganharam força como manifesto e denúncia contra o poder, a alienação, a busca por uma identidade nacional forjada. A mídia brasileira não dispensava muita atenção para as manifestações *punk* e, quando o fazia, caracterizava o movimento como mais um modismo importado. Porém, a respeito do movimento *punk* no Brasil, o poeta Carlos Drummond de Andrade publicou no *Jornal do Brasil*, de 14 de março de 1983:

Os *punks* trazem uma receita de aparência ingênua, mas que tem sentido. Se tudo está por aí – e nós estamos mais ou menos convencidos disso –, uma postura *punk*, descrente dos métodos e processos consagrados para nos salvar do abismo, tem razão de ser. [...] (apud BRANDÃO & DUARTE, 2004, p.110).

Na era digital, com as facilidades e variedades proporcionadas pela tecnologia moderna, há uma produção e diversidade ainda maior de subgêneros do *rock* na música: *folk-rock*, *hard rock*, *progressiv rock*, *heavy metal*, *glam rock*, *punk*, *hardcore*, *grunge*, *ska rock*, *pop rock*, *emocore*, *scremo*, *power pop*, *new rave* ... Os diferentes nomes e variações do estilo musical *rock* não diluem a sua característica fundamental enquanto movimento cultural.

Como ressalta Kid Vinil na apresentação do seu “Almanaque do *Rock*”,

[...] o *rock and roll* nunca perdeu a sua rebeldia, o seu jeito de “entrar com o pé na porta”. Isso se resume em uma palavra: “atitude”. Essa é a senha de comando para milhões de jovens do mundo inteiro a cada geração. [...] A produção musical dos jovens eclode pelo mundo todo em busca de referências e ultrapassa o que poderia ser um fator limitante neste diálogo de gerações, o tempo. O *rock and roll* é atemporal. (VINIL, 2008, p.9).

Assim, as gerações seguintes do *rock* no Brasil seriam influenciadas de alguma forma pelas tendências estéticas anteriores. Nos anos 1990, por um lado, a mistura de ritmos e linguagens herdadas do Tropicalismo e o uso das tecnologias em sintetizadores e efeitos modernos, que ganharam espaço nos anos 1980, foram o carro chefe de bandas como Pato Fu, considerada uma das mais experimentais bandas de *rock* do Brasil. Por outro lado, as influências do *punk* deram base para bandas do final dos anos de 1990 e início dos anos 2000, como CPM22, Hateen, Dead Fish, Raimundos, Charlie Brown Jr., Cachorro

Grande, e as mais recentes, como Fresno, NxZero e Pitty. Contudo, é possível observar que, nos levantamentos feitos sobre os artistas que se destacaram no cenário do *rock* no Brasil, e também sobre os que permaneceram quase no anonimato, é mínima a presença de mulheres. Como criadoras e compositoras no universo masculino do *rock*, elas ficaram à margem.

3.1 As Mulheres e o Rock

Embora as características do movimento *rock* carregassem ideias de liberdade, de igualdade, de contestação e ruptura com o sistema político e cultural dominante, o *rock* delineou-se como um universo artístico e musical predominantemente masculino, em que os homens eram as estrelas e as mulheres, tientes. Dessa forma, aquelas que desejavam participar ativamente como criadoras nesse contexto, precisaram enfrentar o poder das ideias machistas impregnadas no *rock*, o que faz da participação da mulher nesse movimento uma atitude duplamente transgressora.

Desafiando um sistema machista e controlador, no final de 1960, Janis Joplin, uma garota de dezessete anos, branca, nascida em uma cidade conservadora do Texas, fez da música um grito de desabafo. Para a cantora, o *blues* era a representação de querer algo que não se tem, era chorar gritando, mostrar o seu sofrimento, os seus sentimentos. “O Blues é a eterna canção da mulher sozinha, iludida, enganada, esperando [...]”(LIVRO-CLIPPING Janis Joplin por ela mesma, 2011, p.24). Se, como afirma Schwantes, a linguagem pode ser considerada como espaço de existência, Janis Joplin fez do *blues* a sua linguagem para representar a ela mesma no mundo.

Como aponta Alice Echols,

[...] o *rock'n'roll* era o espaço da agressividade e da sexualidade, portanto inadmissível para as mulheres – a chegada de Janis, em meados dos anos 1960, tornou-se um marco na história do movimento nos Estados Unidos: O que faz a rebeldia de Janis ser especialmente notável é que ela estava muito à frente de seu tempo, recusando-se a ser uma boa menina muito antes de a revivificação do feminismo moderno legitimar tal recusa. Em 1967, quando Janis passou a liderar as manchetes, os primeiros grupos de liberação das mulheres ainda não estavam formados, e carreira e família pareciam totalmente irreconciliáveis para as

mulheres. E quando se tratava de relações entre homens e mulheres, nem a contracultura era contra de verdade. A luta de Janis teria sido dura o bastante se ela apenas desejasse ser uma cantora pop de sucesso, mas ela também estava tentando cavar seu espaço em uma cultura em que o único papel aceito para uma mulher era o de ser a “patroa” de seu homem. (ECHOLS, 2000, p.13 apud MURGEL, 2011, p.20).

Deslocada do nicho das definições culturais de feminino da sua época, Janis fugia dos padrões de bom comportamento que uma garota precisava ter. Lia sobre política, arte, filosofia, era a favor da integração racial e questionava-se por que não conseguia agir como suas colegas, “[...] porque não podia fazer o que os rapazes faziam, jogar sinuca, beber nos bares de Louisiana, tocar violão e cantar nas praias do rio *Neches* até de madrugada.” (LIVRO-CLIPPING Janis Joplin por ela mesma, 2001, p.13).

Sem maquiagem, suada, de cabelos despenteados e roupas esquisitas, Janis era a oposição total às barreiras de feminilidade e acreditava que seu grito, a sua música, poderia ser o impulso para a libertação de outras mulheres das amarras das convenções dos pensamentos patriarcais.

No interior, então, as pessoas nem sabem que existe outra maneira de viver, além daquela que o papai aprova. Se você chegar a eles uma única vez, fazê-los ficar em pé quando deveriam ficar sentados, ficarem suados em vez de decorosos, gritar em vez de aplaudir polidamente, então acontece alguma coisa dentro a cabeça e eles pensam: talvez as coisas sejam diferentes, talvez eu possa fazer qualquer coisa. É isso que é o rock, é ligar essa chave na cabeça das pessoas. (LIVRO-CLIPPING Janis Joplin por ela mesma, 2011, p.65).

Muitas vezes considerada perturbada e contraditória, Janis Joplin não aceitou as definições universalizantes de mulher. Transitava por identidades diferentes, dizia querer viver muito, mas fazia das drogas seu combustível letal. Considerava-se fora dos padrões de comportamento feminino, mas sonhava com o homem perfeito e o casamento. “Tudo o que uma garota precisa é um homem, baby, um bom homem que a ame sempre e a proteja de todo mal.” (LIVRO-CLIPPING Janis Joplin por ela mesma, 2011, p.26).

Mesmo que sua carreira tenha sido curta, pois morreu de overdose aos 27 anos, em 1970, Janis é considerada a maior estrela feminina do *blues* e do *rock*.

Em suas músicas era representada a vida pessoal, emocional e afetiva conturbada de uma mulher fora dos limites do sistema vigente: uma mulher branca, que não só andava com homens negros músicos, mas cantava como eles, de uma mulher que se sentia sozinha no meio de uma multidão.

Janis Joplin rompeu, transgrediu, ousou, chutou as portas do sistema, mas a construção da sua imagem como representação máxima das mulheres no movimento *rock* reproduz o discurso que sustenta o estereótipo da força, da personalidade, da irreverência, do poder e da sensualidade que caracterizam o *rock* como um movimento liderado por homens, e representado por Elvis Presley como símbolo de toda essa masculinidade.

Dela ficou a voz, o grito, perpetuado em seu famoso terceiro álbum transformado em testamento vivo, documento, herança. E nas antologias, e nos filmes e fotos, a lembrança de uma figura trágica, mágica, colorida, doida, curtida, arrasada, carne frágil para suportar tão intenso papel, a Grande Mãe do rock. (LIVRO-CLIPPING Janis Joplin por ela mesma, 2011, p.29).

Em 1975, a *The Runways* ficou famosa por ser uma banda formada só por mulheres e manter a qualidade musical. Joan Jet, líder da banda, tinha a ambição de mostrar que era possível a participação da mulher como criadora em um universo de domínio estritamente masculino, em que as mulheres não tinham permissão social para tocar os instrumentos por ser o *rock* uma música sexual.

Sempre foi domínio masculino, um mundo de homens. E de repente as garotas estavam com uma guitarra. Foi uma reação natural dos homens: 'Não, você não pode tocar'. Para mim, de forma lógica, não fazia sentido," diz. "Não era que elas não podiam dominar o instrumento, elas não tinham permissão socialmente falando, justamente porque o rock é sexual." A pior lembrança de preconceito? "Foi uma pergunta muito imbecil. Um cara me questionou se eu me sentia como uma mulher ou um homem quando tocava guitarra no palco. Fiquei maluca. (JET, 2012).

As mesmas explicações que sustentavam a ideias de que mulheres servem para dar a luz e que os homens têm uma força superior, faziam parte do discurso machista de que guitarra, bateria e baixo não seriam instrumentos apropriados para garotas.

Em entrevista à revista *Rolling Stones*, Joan Jet fala sobre o choque cultural que uma banda de *rock* formada apenas por mulheres causou na sociedade da década de 1970, que não estava preparada para aceitar garotas tocando *rock*. “Chocávamos as pessoas sem fazer nada. Não precisávamos fazer nada ultrajante, não tínhamos de nos vestir de forma estranha, não precisávamos xingar. Apenas aparecemos com instrumentos e todo mundo ficou assustado.”(JET, 2012).

O contexto em que Joan Jet fundou a *The Runaways* com certeza era diferente do atual momento cultural, mas, para a guitarrista, que ainda hoje faz shows e não pensa em se aposentar, não é possível falar ainda de igualdade entre homens e mulheres e nem em uma facilidade maior para a integração das mulheres no mundo do *rock*.

O machismo ainda está aí, embora haja muitos homens que apoiam as mulheres. Acho que as garotas sempre vão ter problemas, especialmente no *rock*, porque é uma música sexual. A começar pelo nome: esse ‘roll’ é a sexualidade na música. Eu cresci ouvindo Led Zeppelin e Rolling Stones: era tudo em volta dos vocalistas e da sexualidade que eles traziam. (JET, 2012).

Nos Estados Unidos, no início dos anos de 1990, no auge do movimento *grunge*, o movimento *Riot Grrrl* “(trocadilho com *riot* “revolta”, e *grrrl*, abreviação de *girl* “menina”, ou como um grunhido de raiva)”(VINIL, 2008, P.197), formado por bandas de garotas e liderados por Joan Jet, ex-guitarrista da *The Runaways*, objetivava retomar a agressividade estética do movimento *punk* na música e no visual. Conforme Leonel (2001), *Riot Grrrl* as garotas amotinadas, rebeladas, buscavam fazer questionar sobre a mulher delicada, doce, “um buraco cor-de-rosa vazio e pronto para ser preenchido”.

A expressão surgiu quando algumas garotas da banda *Bikini Kill* resolveram criar um *fanzine* feminista chamado *Riot Grrrls*, no qual se rebelavam contra alguns dogmas intocáveis do mundo do *rock* – dogmas como aquele que diz que garotas não sabem tocar guitarra, bateria, baixo tão bem quanto os homens. O tipo de coisa que sempre fez com que as meninas fossem desestimuladas a tomar a frente de um palco empunhando uma guitarra. (LEONEL, 2001, p.17).

As *Riot Grrrls* deixavam clara a sua posição “não importa se você toca bem, o importante é ter algo a dizer.” (LEONEL, 2001, p.17). As letras ruidosas falam sobre temas comuns em letras escritas e cantadas por homens, mas sobre os quais mulheres não podem falar: sexo, pornografia, sadomasoquismo. Na época de Janis Joplin, mesmo com a liberdade sexual e comportamental apregoada pelo movimento *hippie*, assumir atitudes de agressividade e radicalismo era motivo de preconceito e estranheza. “Mesmo hoje, esse tipo de comportamento por parte das mulheres é condenado e visto como uma apropriação do que há de pior no comportamento masculino – como se a agressividade, a luta e a glorificação do falo fossem algo necessariamente ruim.” (LEONEL, P.2001, p.18).

A participação da mulher brasileira no mundo masculino do *rock* não foi diferente. Das manifestações musicais, o *rock* pode ser considerado “o mais masculino da canção”. O gênero musical em terra brasileira foi inaugurado por uma mulher, Nora Ney, com a interpretação em inglês de *Rock around the clock*. Posteriormente, Heleninha Silveira gravou uma versão em português de Júlio Nagib. Porém, como bem trata Albert Pavão, “Nessa época não se tinha ideia do que era o *rock’n roll*. Pensava-se que fosse uma espécie de *boogie*, um modismo passageiro; tanto que os locutores anunciavam tais gravações dizendo o nome do ritmo: *fox-trot*.” (PAVÃO, 1989, p.22).

Ao apontar artistas brasileiros ligados ao *rock* que se destacaram nos anos 1960, Caetano Veloso cita Cely Campelo, mas Campelo, para ele, está entre os que se tornaram profissionais de “estilos ingênuos copiados às vezes de cópias italianas do pop americano mais tolo do início dos anos 60.” (VELOSO, 1997, p.45).

Como exemplo de autenticidade e ligação ao verdadeiro *rock and roll*, cita Erasmo Carlos e Raul Seixas. Sobre o primeiro ele comenta que:

[...] tanto o despojamento do seu canto quanto a energia sexual de sua presença cênica (alto, pesado, firme, com o ar anti-intelectual e anti-sentimental de quem vive os temas essenciais da vida com o corpo todo, essa combinação de homem pós-industrial e pré-histórico para o qual o *rock* apontou com tanta insistência em toda parte do mundo) fizeram dele para sempre uma figura de tão importante inteireza que nem as oscilações do mercado, nem as eventuais ingratidões de novos roqueiros, nem

o desprestígio do rock como acontecimento cultural de interesse podem acabar. (VELOSO, 1997, p.46).

De fato, Cely Campello, que ficou famosa por gravar “Estúpido Cupido”, mesmo com a venda de muitos discos e até mesmo depois de ser eleita a “Rainha do *rock*”, não pode ser lembrada por composições autênticas, pois, assim como a maioria das mulheres na época, desempenhava predominantemente a função de intérprete. Entre elas, pode-se citar Lana Bitencourt, Dolores Duran e, mais tarde, na Jovem Guarda, Wanderlea. Mas, se os registros de composições de *rock* feitas por mulheres são escassos, é porque, além da função predominante de intérpretes, no contexto de organização social da época, ser artista, cantora, compositora contrariava todas as regras de uma boa conduta feminina. Recordista de vendas de discos, Campello teve sua carreira encerrada quando, em 1962, casou-se com um namorado de infância.

Outro exemplo é o caso de Regina Célia Bellochi que, como cita Pavão, “[...] paulistana da Aclimação, então com 18 anos, de excelente voz, cuja carreira durou apenas dois anos até seu casamento [...]” (PAVÃO, 1989, p.29).

Ana Carolina Murgel, em *Canção no Feminino* faz um levantamento das compositoras brasileiras que, mesmo sem se inscreverem no universo *rock*, foram silenciadas pela crítica e pela mídia.

Se já sabemos que as mulheres desaparecem no plural masculino de “cantores do período” e também em “compositores do período”, a produção bibliográfica sobre a história da música brasileira também é fortemente marcada pelo apagamento da experiência feminina, só lembrada eventualmente por suas intérpretes e sempre em relação ao universo masculino que as cercava e cerceava. (MURGEL, 2011, p.1-2).

Almira Castilho, para citar apenas uma das várias compositoras levantadas por Murgel, é autora de várias canções gravadas por seu marido, Jackson do Pandeiro. Contudo, os créditos da autoria são registrados em nome de Jackson do Pandeiro e Gordurinha, os quais são lembrados, enquanto o nome de Almira Castilho permaneceu no anonimato.

É preciso citar também a cantora e compositora Maysa que, embora tenha se tornado um evidente sucesso, enfrentou crítica social, da imprensa, e

principalmente do marido a quem não agradou a proposta da gravação do seu primeiro disco. Como comenta Murgel (2011), a reprovação do marido não impediu que a cantora gravasse o disco. Porém, Maysa teve que cumprir a exigência de que sua foto não fosse exibida na capa, e a renda obtida com as vendas fosse doada para um hospital a fim de justificar o motivo de uma mulher da alta sociedade gravar um disco.

O aparecimento da cantora Maysa – uma bela mulher de dezoito anos e selvagens olhos verdes que, com sua voz rouca, transformou-se, da noite para o dia, de jovem senhora da alta sociedade paulista, em *fetich* do mundo boêmio -, imediatamente antes da eclosão da bossa nova, representou uma coroação dessa tendência para o samba-canção interiorizado e intimista que ela própria, como compositora que também era, enriqueceu com algumas canções simples e exemplares que são pouco numerosas, mas nunca foram esquecidas. (VELOSO, 1997, p.39).

As palavras de Caetano Veloso sobre o papel de Maysa no samba-canção apontam para a imagem da mulher artista na década de 1950: mais objeto de desejo e apelo sexual do que talento musical. Os adjetivos interiorizado, intimista e simples, escolhidos para definir a representação da cantora na música, representam também o lugar da mulher nessa sociedade. A popularidade, a fama não combinavam com os discursos patriarcais dominantes na sociedade da época, que não conciliava para a mulher a exposição da vida artística e o ideal do lugar de mãe, esposa, rainha do espaço privado.

Em História Sexual da MPB – A Evolução do Amor e do Sexo na Canção Brasileira, o pesquisador e jornalista Rodrigo Faour analisa letras de canções brasileiras que vão desde Chiquinha Gonzaga (1847-1935) à *funkeira* contemporânea Tati Quebra Barraco e observa que, até os anos 1960, o tema central era o amor proibido, interdito, o amor que causa dor e sofrimento.

Confesso que fiquei um pouco chocado ao estudar os sambas dos anos 30, 40 e 50. É inacreditável o quanto a mulher é maltratada neles. A música brasileira era masculina, feita por homens, quando não havia ainda a revolução sexual nem o politicamente correto. (FAOUR, 2006).

Se era difícil para uma mulher inserir-se como artista no cenário musical do samba-canção, ser uma compositora de *rock*, seria, não só desvio, mas ruptura total com as relações de poderes patriarcais, ainda muito fortes no Brasil. Conservavam-se discursos que destinavam à mulher o espaço privado e as ocupações familiares: para as mulheres, a intuição, a sensibilidade, a delicadeza. “Elas são inspiradoras, e mesmo mediadoras do além. Médiuns, musas, ajudantes preciosas, copistas, secretárias, tradutoras, intérpretes. Nada mais.” (PERROT, 2008, p.97).

Quanto ao comentário sobre Erasmo Carlos, o que chama a atenção é, justamente, o grande parênteses que Caetano Veloso destina à ênfase na descrição do estereótipo do *rock* ao apontar as inúmeras “qualidades” que, em sua opinião, fizeram de Erasmo uma das grandes figuras do *rock* brasileiro. Todas as características ecoam um discurso predominantemente machista que delimitou o perfil do verdadeiro “roqueiro” desde Elvis Presley.¹¹

Na década de 1970, mesmo com a repressão da ditadura, as revoluções de costumes começavam a ganhar força e, na música, canções que destacavam a sensualidade e o erotismo começavam a ganhar espaço. Pedro Alexandre Saches faz um levantamento das compositoras de MPB e recupera muitos nomes de mulheres que, mesmo contra as adversidades, compuseram na época da ditadura militar, mas a maioria permaneceu invisível para a história da música no Brasil. “Uma por uma, ajudaram a fixar a mensagem insistente de que, em anos de chumbo, ser mulher e compor música eram condições incompatíveis, se não desastrosas.”(SANCHES, 2009). Nesse período, o feminino passou a ser representado nas letras escritas por mulheres. Por Joyce, na bossa nova e por Rita Lee, no *rock*. Lee teve quatorze letras barradas pela censura, sendo considerada a segunda artista mais vetada na ditadura. Uma das canções que não puderam ser publicadas foi “X21”, composta na época em que a cantora foi presa, 1976. Na letra da música ela falava os nomes das companheiras de cela e dos crimes que tinham cometido. “Cor-de-rosa Choque”, um de seus maiores

¹¹ Roberto Carlos, parceiro de Erasmo Carlos, desde 1962 chamava a atenção do público jovem. Em 1965, prevendo um mercado consumidor jovem, a TV Record criou o programa Jovem Guarda apresentado por Roberto Carlos “O Rei da Juventude”, Erasmo Carlos “O Tremendão” e Wanderléia “A Ternurinha”. Os apelidos viraram marcas registradas comercialmente. Quando Roberto Carlos grava “Quero que tudo vá pro inferno”, com a promoção da TV Record, torna-se autor do hino da Jovem Guarda.

sucessos, quase foi proibido por falar sobre menstruação e apresentar apelo anárquico, de acordo com a censura militar.

[...] o que mais vem à memória com a Solange (Hernandes, diretora do Departamento de Censura Federal na ditadura) é a saia justíssima de ir até ela, humilde, com fitinha K7, e ela botar para ouvir, pegar a letra e ficar interpretando... Numa das vezes, ela ouviu uma letra com a palavra “arco-íris” e encasquetou que era uma crítica à ditadura! (LEE, 2013).

Em entrevista a Sanches, a cantora e compositora Marina Lima também comenta sobre a dificuldade de ser compositora no contexto de sua estreia no cenário musical, já no final dos anos de 1970.

Quando comecei as coisas não eram como são agora. Eram chatas, sabe? Tinha pouca mulher, quase ninguém tocava, quase ninguém compunha. Tinha Dolores Duran, que morreu, tinha Rita Lee e tinha eu. Então as pessoas, os homens, sempre desconfiavam que tinha algum truque por trás, sabe? Era um saco. Músicos, jornalistas, editores de revistas. A máquina toda, o esquema todo. Todo mundo já saía com a pauta pronta e encaixava você naquilo. Tinha um machismo por trás, quem não estava acostumado desconfiava, e também não estava a fim de dar trela, porque é muito poder para a mulher. (LIMA, 2011).

Marina, ainda, completa “Cantora era de bom tom, não ameaçava ninguém. As cantoras só cantam, elas não podem falar nada, mas uma cantora que também compunha era mostrar poder demais. E eu fui criada assim, sempre quis dizer o que eu pensava.” (LIMA, 2011).

Para os manifestos feministas nas décadas de 1960 e 1970, era fundamental a ruptura com a ideia da identidade feminina determinada biologicamente, ou pensada racionalmente por um modelo ideal de homem. Também as composições femininas neste período vão mostrar em sua temática a insatisfação da mulher com o lugar de submissão, apresentando os questionamentos dos valores impostos pelo patriarcalismo dominante.

Assim, seria necessário esperar até o final da década de 1960 para que o *rock* no Brasil conhecesse sua mais forte representante, não só como intérprete, mas como criadora e transformadora: Rita Lee. Após Golpe Militar no Brasil, o Tropicalismo foi o auge das manifestações contraculturais no país. Rita Lee foi

uma das mulheres que participou desse movimento musical de crítica e discussão do “novo”, interpretando com os Mutantes a canção *Panis Et Circensis*, que marcou a representação de um sujeito antropofágico e relativizado no disco *Tropicália*, lançado em 1968.

Nos Mutantes, Rita Lee, participou também das transformações estéticas da música brasileira com a sua voz e as performances sempre ousadas e o visual provocativo que acompanharam as primeiras utilizações de guitarras elétricas nos novos *riffs* de *rock* no Brasil. Mais tarde, Lee foi a protagonista de um *rock* mais pesado, na *Tutti Frutti*, entre 1974 e 1978 e, em 1979, com o álbum *Rita Lee*, o primeiro em parceria com Roberto de Carvalho, Rita se tornou “unanimidade nacional” com um *rock* mais comercial.

Pioneiríssima em atitude na música nacional, Rita podia tudo. Já tinha encarado várias barras e estava em seu melhor momento profissional. Foi a nossa primeira roqueira mulher de postura “adulta” (pois as anteriores Celly Campelo, Wanderlea, Giane, Célia Viela, Cleide Alves e Meire Pavão tinham estilo mais ingênuo) e por isso mesmo incomodou. (FAOUR, 2011, p.227).

Em entrevista para a *Revista Cláudia*, Rita Lee comenta sobre a sua carreira entre os anos de 1979 e 1989:

Foi fogo. Não era época de darem corda para a mulher falar. Sofri (entre aspas, é claro), principalmente na época do Tutti Frutti minha presença na frente do palco incomodava o pessoal, porque a idéia básica era de que este seria um trabalho de grupo. Todos ficavam nas suas posições, e eu no visual, na frente. Senti que conforme a gente ia fazendo shows, a minha presença na frente era mais requisitada: caía, fazia palhaçada, cantava e, de repente, ensaiava uma flautinha. E incomodava o resto do grupo (só rapazes), que ficava atrás. Quando eu jogava alguém pra frente, vinha com a guitarra (e Rita imita, fazendo caretas e mudando o tom de voz) e ficava aquela coisa de “porque sou cobra, eu sou macho, essa mulher devia estar na cozinha eu que sou o bom.” (LEE apud FAOUR, 2011, p.164).

Segundo Breunig (2006), Rita Lee é considerada a precursora do *rock* nacional. Mesmo bastante ligada à “musicalidade tradicional da Música Popular Brasileira, ela abdica da tradição da MPB. No entanto, Rita Lee personifica o processo em que o *rock*, paradoxalmente, se naturaliza como MPB pela

incorporação de elementos rítmicos e da linguagem brasileira.

Face ao controle exercido pelas gravadoras sobre o conteúdo de sua produção e um discurso normativo ideológico do estado que instituiu uma censura que atuava de forma política e moral, uma determinada autonomia de enunciação se fazia na canção de Rita Lee. Uma voz feminina com certeza, mas em sua essência diferente das vozes de mulheres que durante aquela década retrataram angústias e desejos femininos. (GOHL, 2001, p.123).

A importância de Rita Lee, no entanto, não se restringe apenas à sua produção musical, mas, principalmente, por ter aberto as portas para as mulheres brasileiras entrarem no mundo do *rock*. Como bem trata Luiz Tatit,

Sua voz é sua composição, sua visão de mundo, seu humor, e não está a serviço de nada. Nem do *rock*, nem da música brasileira, nem de seus autores. Seu espaço de compositora-cantora adquiriu luz própria e se tornou um modelo pioneiro para a grande parte das novas artistas “completas” que despontaram por aqui na virada do século. (TATIT, 2007, 151 apud GOHL, p.126).

Assim como aconteceu com Janis Joplin, Rita Lee invadiu o espaço do *rock* ideologicamente delimitado para homens. Em entrevista a Alexandre Sanches, a cantora delinea um percurso das mulheres no *rock* que evidentemente acompanha as transformações sociais culturais e as relações de gênero.

As mulheres são quantitativamente menos presentes em muitas áreas. Começamos a botar nossas asinhas de fora recentemente, enquanto o patriarcado existe há séculos [...] Chiquinha Gonzaga era do tempo em que os varões diziam: “Música é coisa para homem”. Dolores Duran era do tempo em que os caras falavam: “Mulher compositora é puta”. Eu sou do tempo em que o clube do Bolinha dizia: “Para fazer *rock* tem que ter culhão”. Cássia Eller é do tempo em que dizem: “Precisa ser mulher-macho para fazer música igual a homem”. Minha neta será do tempo em que vão dizer: “Só mesmo uma mulher para fazer música tão boa”. (LEE apud SANCHES, 2001).

Na fala de Rita Lee, é possível notar certo progresso quanto à aceitação, por parte dos homens, da mulher como criadora no campo musical. Ao citar as mulheres que transgrediram os conceitos machistas e entraram para a história da música brasileira, Lee pontua as diferentes barreiras já vencidas: a total negação

ao universo artístico da música, como na época de Chiquinha Gonzaga; o preconceito e agressão moral, como no tempo de Dolores Duran; a descrença na capacidade de criação, que ela mesma alega ter enfrentado; a aceitação e reconhecimento da produção artística, porém acompanhada, preconceituosamente, pelo questionamento da feminilidade, como no caso de Cássia Eller. No final da sua cronologia, Rita Lee, com um otimismo bem-humorado, projeta um futuro em que a mulher seria supervalorizada como compositora. Doze anos depois desse depoimento a Sanches, em entrevista para a revista *Marie Claire*, Rita Lee é interrogada quanto à sua opinião sobre as garotas de hoje. A compositora mantém seu otimismo, contudo ainda identifica conquistas que não foram realizadas:

Elas são mais espertas! Fico orgulhosa de ver. [...] A mulher está conquistando cada vez mais espaço. Mas ainda é muito recente. Ainda existe uma luta pela igualdade em vários aspectos. Essa coisa de mulheres que ainda ganham menos que homens, na mesma área de trabalho é um horror, uma vergonha. (LEE, 2013).

Em entrevista à autora desta pesquisa, Kid Vinil, autor do *Almanaque do rock*, comenta que:

Geralmente a gente vê na história do *rock* mulheres que transgrediram, que desafiaram os homens e que provaram que elas têm estilo, enfim, que podem ser até melhores, porque tem muita mulher no *rock n' roll* que bate em muito carinho que faz *rock*. É isso, eu acho que a palavra certa é ousadia. (VINIL. Informação verbal)¹²

Rita Lee foi referência para artistas como Fernanda Takai que, em 1993, como vocalista da banda Pato Fu, lançou o primeiro disco *Roto music de Liquidificapum*, e para Pitty, considerada, na contemporaneidade, a mais importante mulher roqueira do Brasil. Décadas separam as três, temporalmente. É fato que o contexto cultural do início da carreira de Rita Lee é diferente do início da década de 1990, e mais diverso ainda dos anos 2000. A participação feminina no universo *rock* atual é bem mais expressiva e é possível, inclusive, falar de

¹² VINIL, Kid. Entrevista cedida à autora deste trabalho, em Guarapuava, PR, em 16 de dezembro de 2012.

certa promoção, por parte da mídia, de bandas compostas por mulheres. Contudo, há, ainda, discursos preconceituosos. Um exemplo disso é a expressão “*rock de menina*”, comum para se referir a músicas de *rock* com letras com apelo emocional ultrarromântico ou pouca agressividade nos arranjos. No entanto, Rita Lee, Fernanda Takai e Pitty, longe de serem encaixadas em qualquer rótulo preconceituoso, representam, pela linguagem do *rock*, - de maneiras diferentes, em contextos diferentes -, a ruptura com conceitos moralizantes de feminilidade e um olhar da mulher sobre os fatos do mundo.

4 ANÁLISE DE LETRAS DE ROCK COMPOSTAS POR RITA LEE, FERNANDA TAKAI E PITY

4.1. Rita Lee e os Tons de Rosa Choque

Para Rita Lee, a interdição, o proibido era sinônimo de diversão. Suas referências femininas na infância eram aquelas das mulheres que desafiavam as estruturas moralistas. Entrar no mundo masculino do *rock* como artista, criadora e não apenas como uma fã enlouquecida era para ela uma maneira desafiar a autoridade masculina.

A reafirmação da idéia de que o rock era um espaço masculino, onde as mulheres poderiam aparecer apenas como figurantes, irritou muito a compositora. Rita Lee conta que, para ela, desacatar a autoridade masculina sempre foi o máximo, e resolveu mostrar que o rock tinha “ovários e úteros”. (LEE, 2000, apud MURGEL, 2011, p.19).

As características estéticas e culturais de rompimento e reelaboração do tropicalismo, contexto no qual teve início a carreira musical de Rita Lee, permaneceram constantes em sua produção artística. Começou sua carreira solo ainda nos Mutantes, com o lançamento dos discos *Build Up* (1970) e *Hoje é o Primeiro Dia do Resto de Sua Vida* (1972).

Depois que saiu dos Mutantes, seguiu a carreira solo e formou a dupla *Cilibrinas do Éden*, com Lúcia Turnbull. O terceiro disco solo foi produzido com a banda *Tuti Frutti* em 1974. A consagração no meio musical foi em 1975 com o álbum *Fruto Proibido* e em 1976, época em que começou a parceria com Roberto de Carvalho, com *Entradas e Bandeiras*. “Roqueira desde o seu primeiro grupo, formado aos 15 anos, ainda no ginásio, começou a compor em 1966, ouvindo com frequência, por todos os lados, que “para se fazer rock era preciso ter culhão.” (BARTSCH apud MURGEL, 2011, p.18 - 19).

Inicialmente, com o nome de *O Seis*, em 1964, iniciou a história da banda, que depois de mudanças na formação, passou a se chamar *Os Mutantes*. Com Rita Lee no vocal, Sérgio Dias na guitarra e Arnaldo Baptista no baixo e nos teclados, foram a banda de apoio no programa *O Pequeno Mundo de Ronnie Von*

da *TV Record*, em 1966, e, em 1967, entraram para o Tropicalismo, acompanhando Gilberto Gil na música “Domingo no Parque”, na apresentação no *III Festival de Música Popular Brasileira da Record*. Na década de 1970, a banda transita do Tropicalismo para o *rock* e, posteriormente, a influência do *rock* progressivo fez com que buscassem um estilo mais complexo e virtuoso, o que é considerado uma das razões de Rita Lee ter saído da banda em 1972.

Em *Loki*, um documentário sobre a história dos Mutantes, Arnaldo Baptista conta, por seu ponto de vista, os motivos da saída de Rita Lee da banda. Mesmo com vários boatos de que ela foi expulsa da banda por não saber tocar bem nenhum instrumento e por sua voz feminina não ser compatível com o *rock* progressivo, que seria o novo estilo dos Mutantes, como comenta Sanches, “mais uma vez os Mutantes machos (e a direção do documentário) soam indelicados em pintá-la como a bruxinha má que estragou tudo”. No documentário, todos se unem na versão de que ela saiu por vontade própria. Porém, Rita Lee sempre se nega em apresentar a sua versão dos fatos. “Por embarcar numa única versão (ainda que seja real), *Loki* se apresenta, por obra retórica da corte mutante masculina, como uma obra misógina, palco preservado de um antigo e perturbador cenário de guerra dos sexos.” Esse ponto de vista evidencia-se quando Arnaldo afirma que a contribuição de Rita Lee para o grupo era seu lado circense do figurino e instrumentos inusitados. Uma imagem de um jornal da época mostrada no documentário traz a manchete: “Rita Lee largou os Mutantes e agora vem aí muito louca numa banda só de mulheres”. Pedro Sanches completa: “A banda não se concretizou, mas Rita Lee foi lutar contra os moinhos, ser roqueira feminista dentro de uma MPB e de um Brasil para lá de machistas.” (SANCHES, 2010).

Gohl, ao retomar as análises de Tatit, aponta que:

Rita Lee, esta precursora da nova era das mulheres na canção popular, tendo saído do grupo “Os Mutantes”, levando o foco da voz - leva com ela mais que uma variedade de recursos técnicos. Uma voz que comporta um estilo visceralmente forjado nos pontos de cruzamento da canção brasileira com o rock internacional, dos anseios pessoais com as leis do mercado e do mundo dos intérpretes com o mundo dos autores. (TATIT, apud GOHL, 2001, p. 126).

Nas letras das primeiras músicas da compositora, é possível perceber a representação de uma mulher que ainda não era conhecida na música brasileira: uma mulher livre das amarras moralistas, uma mulher que fala de sexo, de política, de amor não idealizado, de fama, de *rock and roll*. “Cor-de-rosa choque”, “Esse tal de Roque Enrow” e “Cinderela Aparecida”, são alguns exemplos da vasta produção de Rita Lee. Como comenta Faour,

Ela podia criticar as mulheres que viviam atrás de marido rico (Locomotivas), falar do seu poder sexual (Perigosa), da sua ousadia (Bem-me-quer), de trepadas maravilhosas (Lança-perfume, Mania de Você, Banho de espuma), puro titit feminino, no estilo conversa de banheiro (Te contei?) e as próprias contradições da nova mulher, como na obra prima Fonte da Juventude (1997). (FAOUR, 2011. p.163).

Aos 67 anos, com 32 álbuns lançados, incluindo os que gravou com os Mutantes no início da sua carreira, Lee lançou o seu 33º disco, em janeiro de 2012. As letras do novo álbum representam um contexto diferente do universo das primeiras composições, no final da década de 1960, mas é possível observar traços que se mantêm, com o objetivo de quebrar as estruturas dominantes, de contestar, polemizar e ironizar, de maneira descontraída, o sistema, as relações sociais, a política, crenças e, como não poderia deixar de ser, falar sobre a mulher contemporânea, como é o caso das músicas “Divagando”, “Vidinha” e “Tô um Lixo”.

A polêmica e a transgressão não são características apenas das letras de Rita Lee. Nos shows, entrevistas, ou outras aparições na mídia, Lee fala do lugar de transgressora, feminista que viveu na ditadura militar, estrela do *rock* brasileiro. O apelo à liberdade e a oposição às forças dominantes fizeram do *rock* um grito de revolta, contestação ou até mesmo indiferença com relação ao capitalismo e comunismo, consumismo, ciência e religião que constituem, ainda hoje, as representações. A imagem que se tem desse sujeito é a da oposição à repressão, do apelo à liberdade, da ruptura com o poder.

Exemplo disso foi a grande polêmica causada em um de seus shows, no início de 2012. Poucos dias após uma confusão que aconteceu no show, que seria sua última apresentação nos palcos, a cantora e compositora Rita Lee postou em sua página do *microblog Twitter*: “Não deu pra segurar, explodi. Por

três vezes pedi. Não consegui. Invasão truculenta, platéia refém do Louco. Meu dragão reagiu. Vomitei fogo." (LITAREE_REAL, 2012).

O texto em questão foi a primeira manifestação pública da cantora depois da confusão no seu show, na noite de 28 de janeiro de 2012, em Atalaia Nova-Aracaju, em que Rita Lee foi presa por desacato, após agredir verbalmente um grupo da Polícia Militar que estava repreendendo o público. O texto foi publicado em uma rede social na internet, em que a concisão da escrita é uma das maiores características, em que o menos é mais. As escolhas feitas para o eixo da formulação compreendem um campo de significação que lembram guerra, repressão, ditadura: “explodi” “invasão truculenta” “refém”. É possível afirmar que o texto postado no *Twitter* é uma paráfrase do enunciado feito por Rita Lee durante o show, do não dito, da relação da história e da ideologia, significam aqui, historicamente, o abuso de poder e a violência dos aparelhos repressores da época da ditadura militar. A palavra “Loucos”, grafada com inicial maiúscula, silencia, por exemplo, o Estado, o Poder, a Ordem, a Lei. Mas nos movimentos de sentidos esse silêncio significa e inscreve o sujeito que enuncia em uma formação discursiva de oposição e resistência aos dizeres silenciados. A autoridade imposta é ironizada e subvertida, a censura que impede o desacato a autoridades, fazer apologia ao uso de drogas, que, neste contexto, impede Rita Lee de enunciar o que disse durante o show e que agora é silenciado pelo uso das metáforas, por meio da poesia que permite dizer o que a sociedade faz calar, constitui-se a identidade de um sujeito que, inscrito em um processo histórico de denúncia, revolta e liberdade, apela para o rompimento com os conceitos e valores dominantes que governam o comportamento do homem.

Em uma entrevista após o ocorrido no show de despedida, ao ser questionada sobre seu público merecer um outro último show que não fosse igual o que acabou na delegacia, Rita Lee afirma “Ora ora, não poderia ter sido um final mais *roquenrou!!!*” (LEE, 2012). Rita Lee passou pelas transfigurações de um momento do *rock* em que a rebeldia e a performance corporal do artista era base do controle do palco, as atitudes corporais *rock*, sobre quais fala Chacon, “o *rock* pressupõe a troca, ou melhor, a integração do conjunto ou do vocalista com o público, procurando estimulá-lo a sair de sua convencional passividade perante os fatos”. (CHACON, s/d, p.5). Agora, o que ocorre é um controle biopolítico que é

ainda maior no cenário do *rock*. Rita Lee expressa uma crise com esse controle, pois sua herança é a de uma época em o *rock* era fruto de contexto político e não ideológico como é hoje. Mais um exemplo disso, foi o ato, já realizado outras vezes pela cantora, de abaixar a calça e virar para o público que assistia ao seu show no Museu da República, em Brasília, no dia quatro de novembro de 2012. Depois do show, Rita Lee comentou em seu *Twitter*: “Mostrar a bunda no palco é um ato d amor, do tempo q roqueiro tinha cara d bandido, vc ainda ã era nascido.” (LEE, 2012). Em março de 2013, em entrevista à revista *Mari Clare* a cantora afirma ainda: “Se fosse um homem lá naquele show de Aracaju não teria acontecido tudo aquilo. Homem, quando enfrenta qualquer coisa, é cobra-macho, corajoso. Mulher é a louca. E, olha, não sou feminista sou femealista! Sou fêmea, da raça!” (LEE, 2013).

4.1.1 Cor-de-Rosa Choque

Na música *Cor-de-Rosa Choque*, lançada em parceria com Roberto de Carvalho, em 1982, o sujeito feminino é representado como fundamentalmente paradoxal. A expressão que dá nome à canção, e é repetida várias vezes no refrão, indica o tom irônico e de ruptura desse discurso e indica um sujeito multifacetado.

A simbologia da cor rosa, culturalmente conhecida como uma cor feminina e delicada, é subvertida ao ser denominada *cor-de-rosa choque*. Choque remete ao impacto, à força, à quebra, a mudanças radicais. A mulher representada nessa canção é *cor-de-rosa choque*: essencialmente feminina e constitutivamente forte e transgressora.

No texto bíblico que narra a criação do homem, é possível observar enunciados que identificam as “duas faces de Eva” e constituem saberes sobre o sujeito feminino: aquela que, criada a partir do homem, seria a sua companheira ideal; e aquela que, por sua própria vontade, tomaria suas próprias decisões. A “bela e a fera”, aquela que é a imagem da perfeição e submissão, e aquela que transgride e leva o homem para o caminho do mal.

Eva é o nome próprio escolhido para designar uma mulher de duas faces: “Eva significa a sensibilidade do ser humano e seu elemento irracional.”

(CHEVALIER, 2005, p.410). A Eva de Rita Lee não é a representação da submissão da mulher ao homem. Ela é *bela*, frágil, delicada; mas também é *fera*, forte e dissimulada. Seu *sorriso de quem nada quer* é sua arma, seu artilho na luta por seus direitos e seus desejos.

*Nas duas faces de Eva
A bela e a fera
Um certo sorriso
De quem nada quer...* (LEE, 1982).

Em “A Dominação Masculina”, Pierre Bourdieu, ao falar sobre a economia dos bens simbólicos e estratégias de reprodução, afirma que:

Excluídas do universo das coisas sérias, dos assuntos públicos e mais especialmente dos econômicos, as mulheres ficaram durante muito tempo confinadas ao universo doméstico e às atividades associadas à reprodução biológica e social da descendência; atividades (principalmente maternas) que, mesmo quando aparentemente reconhecidas e por vezes ritualmente celebradas, só o são realmente enquanto permanecem subordinadas às atividades de produção, as únicas que recebem uma verdadeira sanção econômica e social, e organizadas em relação aos interesses materiais e simbólicos da descendência, isto é, dos homens. (BOURDIEU, 2011, p.116).

Na música em análise, a paráfrase da passagem bíblica que diz “nem só de pão vive o homem” rompe com a imagem da mulher objeto sexual ou de reprodutora. Mas, no verso *Nem só de cama vive a mulher*, a conjunção *nem* não exclui a proposição que inicia. Ao contrário, adiciona, acrescenta outras necessidades e compromissos ao mesmo sujeito, o que representa a identidade da mulher da modernidade que acumula várias atividades além das domésticas, familiares e sexuais.

*Sexo frágil
Não foge à luta
E nem só de cama
Vive a mulher...* (LEE, 1982).

A experiência física da menstruação é exclusiva da mulher, é um fator que diferencia biologicamente homens e mulheres e por muito tempo foi fator decisivo para designar características identitárias femininas. Na antiguidade a

menstruação sempre foi tema das discussões a respeito da mulher. Um exemplo disso é a concepção de Aristóteles para quem a menstruação tinha um caráter nocivo, pois considerava o sangue menstrual como vicioso e capaz de transmitir e causar males físicos. A identificação por fatores psicológicos como sensibilidade e afetividade também marcam representações femininas e delimitam a emoção e intuição como características próprias das mulheres e a razão como qualidade inerente aos homens. A intensidade e particularidade feminina, o sofrimento biologicamente e socialmente instaurado e emocionalmente marcado na crise de identidade podem ser observados na ironia, ao se referir a clichês que identificam a mulher culturalmente.

*Mulher é bicho esquisito
 Todo o mês sangra
 Um sexto sentido
 Maior que a razão (LEE, 1982).*

Ao estabelecer intertextualidade com o conto de fadas “A Gata Borralheira”, Rita Lee subverte a imagem da idealizada princesa. Sem sapatinhos de cristal, sem luxo gratuito, sem fada madrinha.

*Gata borralheira
 Você é princesa
 Dondoca é uma espécie
 Em extinção... (LEE, 1982).*

O verso que finaliza a estrofe retoma a característica de instabilidade, de mudança e liquidez das identidades na pós-modernidade. A extinção da mulher dondoca¹³, daquela que vive, normalmente, às custas e à sombra de um homem, indica o rompimento com velhas identidades, com os valores historicamente estabelecidos e perpetuados pela cultura. Não há mais espaço pra o sujeito passivo.

¹³ Boa Ventura de Sousa Santos, ao tratar da transição da mulher do espaço-tempo doméstico para o espaço-tempo da produção, cita um estudo feito por Esther Boserup, em 1970, que mostrou que “a transição da chamada sociedade tradicional para a chamada sociedade moderna tem envolvido sempre a queda do status social das mulheres.” (SANTOS, 1999, p.262). Ingressar no mercado de trabalho e assumir conjuntamente ou sozinha o sustento familiar, para algumas mulheres, significaria também deixar de desfrutar de confortos antes providenciados pelo trabalho masculino, abandonar uma vida de “dondoca”.

Ao analisar a letra da canção “Cor-de-Rosa Choque”, de Rita Lee, é possível observar a representação da identidade da mulher que, inserida nesse contínuo processo de transformação cultural, não pode mais ser vista como um sujeito único, homogêneo, pleno e pré-determinado por forças sociais e biológicas.

4.1.2 Cinderela Aparecida

A intertextualidade com o conto de fadas que transforma a garota insignificante e submissa em uma princesa aparece também em “Cinderela Aparecida”, canção composta para o musical *Cida, a Gata Roqueira*¹⁴, produzido pela Rede Globo, em 1986. Por meio da subversão da história encantada, Rita Lee representa em sua letra a mudança, as transformações da mulher moderna.

*Abracadabra, vou rogar uma praga
Tira esse vestido micho
Joga o avental no lixo
Dá-lhe, Cinderela (LEE, 1986).*

Hall ressalta que, algumas vezes, o sujeito híbrido se vê obrigado a recorrer a uma “retirada estratégica para identidades mais defensivas em meio às comunidades minoritárias propriamente ditas, como resposta à experiência de exclusão” (HALL, 2007, p. 628). Em “Cinderela Aparecida” não há fada madrinha. A “retirada estratégica” acontece pela palavra mágica que é dita por uma bruxa: “Abracadabra!”. As transformações não são suaves como em um encanto. São abruptas, drásticas, fortes, cruéis como em um feitiço.

Além da transformação não correr da forma mágica, as imagens que resultam dessas transformações também não são as imagens de uma princesa convencional. Rompem com as representações da mulher idealizada. Nem o anjo, a inocente, pura e virginal; nem o demônio, a impura, a pecadora a ou tentação. Assim como em “Cor-de-rosa Choque”, a “bela e a fera” são faces diferentes de

¹⁴ Cida, a Gata Roqueira é uma adaptação musical do conto "Cinderela, a gata borralheira" dos irmãos Grimm. No musical, a jovem Cida (Cláudia Raia), maltratada pela madrasta e suas duas filhas, quer participar de um concurso para ser vocalista de uma banda de rock liderada por João Príncipe (Evandro Mesquita). Para realizar seu sonho, Cida conta com a ajuda da fada madrinha (Rita Lee).

uma mesma mulher. Os nomes citados na letra representam as diferentes possibilidades dessa imagem da princesa pós-moderna.

*Mostra com quantas belas se faz uma fera
A bordo de um tomara-que-caia
À la Sarita Montiel
Um rabo-de-saia
Brinco, broche, pulseira, colar e anel (LEE, 1986).*

Na primeira estrofe, Sarita Montiel, atriz e cantora espanhola de grande sucesso entre os anos de 1950 e 1960, uma das poucas estrangeiras nessa época a conquistar destaque no cinema hollywoodiano. A bela e sedutora Sarita Montiel, também era musa dos homossexuais.

*Dá-lhe, Cinderela
Mostra com quantas feras se faz uma bela
Que tal uma princesa chique
Caroline, Lady Di
Ou a filha do cacique
Venerável, honorável gueixa chá-de-Xangai (LEE, 1986).*

Na segunda estrofe, os modelos de “princesa chique” sugeridas na letra, Caroline e Lady Di, fogem ao estereótipo fantástico dos contos de fada e aos ideais tradicionais de obediência e discrição. São, ao contrário, símbolos de beleza e elegância, mas não são fúteis ou vazias. Representam mulheres fortes, decididas, ativas. Carolina, a princesa hereditária de Mônaco, casou-se três vezes. A primeira contra a vontade da família; a segunda, uma união que só legalizou-se perante a lei depois da morte de seu marido, com a oficialização da anulação de seu primeiro casamento; e a terceira, fruto de um romance com o Príncipe de Hanover, quando este ainda era casado com outra mulher. A Princesa Carolina representa também a imagem da mulher que luta por seus direitos e controla sua própria vida. Em 2004, conseguiu que o Tribunal Europeu dos Direitos Humanos condenasse a imprensa alemã por não respeitar seu direito a uma vida privada, proibindo a publicação de cenas da sua vida particular.

A Princesa Diana, da Inglaterra, lembra a imagem da princesa das histórias infantis: de beleza suave, meiga, bondosa, caridosa, ficou conhecida como “A Princesa do Povo” pelo seu trabalho de caridade, campanhas sociais, contra as minas terrestres, contra a AIDS. Sobressai também a imagem de lutadora,

guerreira, mulher de atitude, forte, independente, que depois de uma crise no casamento divorciou-se do seu marido Príncipe, fugindo dos padrões tradicionais da Família Real inglesa. É a representação das “feras que compunham a imagem da bela princesa”.

Essa nova mulher é aquela que não admite ser comandada por uma tradição, que não aceita ser submetida à nulidade, que busca por realização pessoal, realização no amor físico e espiritual, que luta por seus direitos e pela realização dos seus desejos.

*Vem cá menina! Você precisa se empinar um pouco
Peito pra frente, bunda pra trás!
O que uma fada madrinha não faz?
Um jeitinho no cabelo, uma overdose de organdi, aqui e ali!
Ai, meu Deus, que coisa romântica!* (LEE, 1986).

No final da música, o trecho em forma de diálogo termina reforçando a subversão do encanto e da magia que transformam Cinderela em princesa. A magia é substituída por autoconfiança, autoestima; a fada madrinha, pelos recursos financeiros que proporcionam bem-estar material e as mudanças físicas.

As passagens nas quais são descritas as transformações representam o surgimento de uma nova mulher, livre, dona do seu destino, que age de acordo com a sua própria vontade. Diferentemente dos contos de fada tradicionais, não há a presença de um príncipe encantado que salva a donzela e pelo qual ela se transforma. As transformações são para si própria, por independência e autovalorização.

4.1.3 Eu e Mim

“Eu e Mim” é uma das doze faixas que compõem o álbum *Balacobaco*, lançado em 2003. “*Balacobaco*” remete a uma expressão criada pela cantora e jurada de festivais de televisão, Aracy de Almeida, que usou a palavra no sentido de “algo muito bom”, para substituir outras gírias que não seriam de bom tom, se usadas por uma mulher. O título no álbum antecipa os temas feministas da canção homônima e de letras de outras faixas como “Fulana”, “Amor e sexo”, e “As Mina de Sampa” que, por enfoques diferentes, falam de diferentes mulheres.

Em “Eu e Mim” representa-se a fragmentação do sujeito que, ao olhar para si mesmo, percebe-se múltiplo.

*No espelho não é eu, sou mim.
 Não conheço mim, mas sei quem é eu, sei sim.
 Eu é cara-metade, mim sou inteira.
 Quando mim nasceu, eu chorou, chorou.
 Eu e mim se dividem numa só certeza.
 Alguém dentro de mim é mais eu do que eu mesma.
 Eu amo mim
 Mim ama eu (LEE, 2003)*

De acordo com Chevalier, “[...] o espelho é suporte de um simbolismo extremamente rico dentro da ordem do conhecimento.” (CHEVALIER, 2005, p.393). É possível observar na letra da música a representação de si por uma voz autorreflexiva, uma volta para si mesma pela presença do espelho, recorrente símbolo na escrita feminina, que metaforiza o conhecimento interior e a busca pelo eu na intimidade da alma.

O uso dos pronomes eu e mim, gramaticalmente (sujeito e complemento), semanticamente, representam na letra a fragmentação do sujeito. Esse eu que no espelho não é totalmente o outro, mas é mim, é o complemento, é o eu deslocado, em outra função, com outros significados. É a relação da identidade e da diferença, também metaforizada pela presença do espelho que não reproduz uma imagem fiel da realidade, mas sim um reflexo.

Ainda sobre a simbologia do espelho, “[...] na tradição Veda, o espelho é a miragem solar das manifestações; ele simboliza a sucessão de formas, a duração limitada e sempre mutável dos seres.” (CHEVALIER, 2005, p.394). Em “Eu e Mim” há a representação de um sujeito fragmentado, articulado em diferentes vozes que o compõem. É possível perceber não só uma duplicidade, mas uma multiplicidade de identidades, pois no espelho “*não sou eu é mim*” e “*há alguém dentro de mim*”. É a consciência de quem olha pra si e percebe não um único sujeito coeso, mas uma fragmentação, uma percepção mutável de si mesma. É a representação do sujeito pós-moderno, do qual fala Hall e Bauman, aquele sujeito que transita por diferentes identidades para viver diferentes experiências.

O sujeito assume identidades diferentes em diferentes momentos, identidades que não são unificadas ao redor de um “eu” coerente.

Dentro de nós há identidades contraditórias, empurrando em diferentes direções, de tal modo que nossas identificações estão sendo continuamente deslocadas. (HALL, 2006, p.13).

Mas isso nem sempre se dá de forma agradável, confortável. No mundo em que predomina a individualização, como diz Bauman (2005), as identidades são “bênçãos ambíguas”. Na canção essa confusão e aflição da coabitação de identidades podem ser observadas no verso: “*Quando mim nasceu, eu chorou, chorou*”. (LEE, 2003).

Num ambiente de vida líquido-moderno, as identidades talvez sejam as encarnações mais comuns, mais aguçadas, mais profundamente sentidas e perturbadoras da ambivalência. [...] Por isso estão firmemente assentadas no próprio cerne da atenção dos indivíduos líquido-modernos e colocadas no topo de seus debates existenciais. (BAUMAN, 2005, p.38).

Essa multiplicidade, ao contrário de representar um caos, é a representação desse sujeito fluido para o qual ficar preso a uma única identidade seria uma alienação de si mesmo. São os processos contínuos que, de maneira inconsciente, formam as identidades que não chegam nunca a um estado pleno, final, específico e imutável, mas estão em constante mudança. O jogo de polaridade entre o eu e o mim no espelho é a representação do rompimento com o sentido centrado de identidade pessoal e do constante conflito que o indivíduo experimenta ao ter uma autopercepção dessa fragmentação.

4.1.4 Vidinha e Tô um lixo

“Vidinha” e “Tô um lixo” são duas faixas de *Reza*, álbum lançado por Rita Lee em 2012. Mesmo depois de nove anos sem lançamentos de músicas inéditas, o tom irônico e subversivo presente em toda a sua obra não ficou ausente das novas composições. Contudo, é preciso considerar que, como aponta Chartier (1991), a representação designa o modo pelo qual, em diferentes lugares e momentos, uma determinada realidade é construída, pensada e dada a ler. Como prática simbólica, as letras de música são maneiras de ver o mundo e as circunstâncias diferentes em que são produzidas possibilitam diferentes

representações. “Vidinha” e “Tô um lixo” abordam importantes questões da contemporaneidade: o culto ao vigor físico e ao corpo; a incompreensão da origem e da efemeridade da vida e a preocupação com a morte; a intolerância ao sofrimento; a depressão e a busca pelo equilíbrio em tempos de aceleração e consumo.

Escritas em primeira pessoa, as letras descrevem situações e características compatíveis com a realidade da compositora, porém isso não determina que Rita Lee fala apenas de si mesma. Mas como as representações são variáveis e não são discursos neutros, é preciso considerar que as composições analisadas representam o modo de ver o mundo de uma mulher que vive as diferentes experiências de envelhecer no ambiente pós-moderno.

“Vidinha” tem um pé no biográfico humano, não vamos brigar por um detalhe no bolo, sou *ghost writer* de mim mesma, nessas músicas faço papel da Mulher Esgoto. Apesar de estar com tudo em cima (tô bonitinha sim, nem vem), tenho uma queda pela autodepreciação, uma queda por achar que minha vida sempre foi besta mesmo. (LEE, 2012).

Ghost writer, em inglês “escritor fantasma”, é o profissional que escreve textos encomendados, normalmente biografias, de acordo com as ideias dos seus autores. Ao se autointitular *ghost writer* de si mesma, a compositora assume a autorrepresentação por meio das suas letras, mas reforça que é algo muito mais amplo, é a representação do ‘biográfico humano’, do qual ela é apenas um exemplo.

A primeira estrofe de “Vidinha” remete diretamente à busca pelo equilíbrio da mente e a eliminação do estresse desencadeado pela obrigação de manter-se em aceleração constante, por meio de práticas naturais, auxílio de psicólogos, de exercícios que prometem amenizar a ansiedade, e pelo abandono do consumo de substâncias psicotrópicas que estimulam a euforia.

*Faço terapia
Malho todo dia
Pratico yoga
Não uso mais droga* (LEE, 2012).

Os versos da segunda estrofe falam sobre o crescente uso de medicamentos. O inesgotável desenvolvimento tecnológico e científico que promete soluções para os mais diferentes problemas, estimula o uso de medicamentos, como se fossem “poções mágicas” contra pânico da vida agitada, fluida. O pânico muitas vezes decorrente do medo extremo de não acompanhar a fluidez do mundo.

*Tomo ansiolítico
Em estado crítico
Na crise de pânico
Proporfol orgânico (LEE, 2012).*

Bauman aponta o aumento do consumo de antidepressivos como um dos sintomas da intolerância ao sofrimento, ao desconforto ou à inconveniência, que tende a aumentar à proporção que a vida se torne mais regulada por mercados consumidores.

Em uma vida regulada por mercados consumidores, as pessoas passaram a acreditar que, para cada problema, há uma solução. E que esta solução pode ser comprada na loja. Que a tarefa do doente não é tanto usar sua habilidade para superar a dificuldade, mas para encontrar a loja certa que venda o produto certo que irá superar a dificuldade em seu lugar. Não foi provado que essa nova atitude diminui nossas dores. Mas foi provado, além de qualquer dúvida razoável, que a nossa induzida intolerância à dor é uma fonte inesgotável de lucros comerciais. (BAUMAN, 2010).

Estar apto para viver a grande diversidade de experiências disponíveis inclui ter mente e corpo saudáveis. Simultaneamente à prática de uso de antidepressivos e outros medicamentos, há a promoção da preocupação com a vida saudável. Adoecer é perder tempo. A divulgação das descobertas de novas propriedades de alimentos que beneficiam a saúde e de novidades sobre modalidades de atividades físicas que contribuem para a longevidade é pauta garantida em reportagens de todos os meios de comunicação, venda certa para as lojas de produtos naturais, capacidade de lotação máxima nas academias.

*Sou boa de cama
Sem levar a fama
Cuido bem da dieta*

Ando de bicicleta (LEE, 2012).

A terceira estrofe remete também a uma das maiores obsessões femininas da atualidade: a busca pela beleza do corpo de acordo com as normas ditadas pela moda. No contexto em que conceitos variam rapidamente, são muitas as opções e métodos para acompanhar as tendências.

Não é o ideal de perfeição que lubrifica as engrenagens da indústria de cosméticos, mas o desejo de melhorar. E isso significa seguir a moda atual. Todos os aspectos da aparência corporal são, atualmente, objetos da moda, não apenas o cabelo ou a cor dos lábios, mas os tamanhos dos quadris ou dos seios. A “perfeição” significaria um fim a outras “melhorias.” (BAUMAN, 2010).

A experiência de nascimento e de morte ocorre uma única vez, portanto não há como aprender a nascer ou aprender a morrer. Essa impossibilidade culmina em uma grande preocupação dos os sujeitos líquidos, pois, em meio ao bombardeio de informações, transformações e circunstâncias mutáveis a qualquer momento, o conforto espiritual se torna fundamental para a saúde da mente, pois “faz ressurgir, ainda que de forma circular, a fé na regularidade do mundo e na previsibilidade dos eventos”. (BAUMAN, 2004, p.10).

Esse desconforto devido à incompreensão da vida e da morte pode ser observado nos últimos versos de “Vidinha”:

*Não sei onde estava
Antes de nascer
Não sei pra onde vou
Depois de morrer* (LEE, 2012).

O refrão repete insistentemente: “*Besta, furreca, chinfrim, de merda*”, são os adjetivos que caracterizam a “Vidinha” dos sujeitos imersos nas regras da pós-modernidade.

*Vidinha besta
Vidinha furreca
Vidinha chinfrim
Ô vidinha de merda* (LEE, 2012).

Em “Tô um lixo”, Rita Lee aborda o envelhecimento que, segundo ela mesma, é o maior tabu da mulher moderna que se sente desconfortável com o próprio corpo.

Em entrevista à revista *Marie Claire*, a compositora afirma que “para envelhecer com dignidade, a mulher tem de ter desapego. É muito complexo!” (LEE, 2013). Os primeiros versos da canção falam justamente sobre os desapegos físicos, materiais, corporais, a necessidade de deixar de fazer todas aquelas coisas com as quais estava acostumado o corpo jovem.

*Parei de fumar
Parei de beber
Parei de jogar
Parei de ser aquele
Ser cafajeste
Aquela peste
Nem banho tomo mais
Trabalho tanto faz
A cabeça tá um jazz
Eu vivo pelos cantos feito bicho
Eu tô um lixo* (LEE, 2012).

Como discute Bauman, por ser identificada como uma redução das possibilidades de escolha e a ausência de novidade, envelhecer está fora de moda em uma sociedade de consumidores em que a novidade é considerada a chave da felicidade “Tendemos a não tolerar a rotina, porque, desde a infância, fomos acostumados a correr atrás de objetos descartáveis, a serem substituídos velozmente. Não conhecemos mais a alegria das coisas duráveis, fruto do esforço e de um trabalho escrupuloso.” (BAUMAN, 2010).

Em “Tô um lixo” emerge a representação do desconforto de um sujeito que se sente deslocado e desnecessário no ambiente social: “*Nem banho tomo mais/ trabalho tanto faz*”. No verso “*A cabeça tá um jazz*” observa-se o caos psicológico, a desordem interior do sujeito que luta para manter-se em movimento e na velocidade da era líquido-moderna.

Estar total ou parcialmente “deslocado” em toda parte, não estar totalmente em lugar algum (ou seja, sem restrições e embargos, sem que alguns aspectos da pessoa “se sobressaiam” e sejam vistos por outras como estranhos), pode ser uma experiência desconfortável, por vezes perturbadora. (BAUMAN, 2005, p.19).

Nos versos “*Eu vivo pelos cantos feito bicho/ Eu tô um lixo*” emerge a representação das angústias desse sujeito que se torna consciente de que o “pertencimento” não é sólido, de que as identidades são negociáveis, algumas impostas outras escolhidas.

“Quanto mais praticamos e dominamos as difíceis habilidades necessárias para enfrentar essa condição reconhecidamente ambivalente, menos agudas e dolorosas as arestas ásperas parecem, menos grandiosos e menos irritantes os efeitos.” (BAUMAN, 2005, p.20).

Como bem trata Terry Eagleton (2005), a arte e a literatura “levantam questões sobre a qualidade de vida num mundo onde a própria experiência parece ser precíval e degradada.” “Vidinha” e “Tô um lixo” apresentam discussões não apenas sobre as condições das mulheres, mas do sujeito pós-moderno, que vive o constante desafio de adaptar-se, de viver muitas experiências, e de manter-se em constante movimento. Nas letras de Rita Lee é possível observar exemplos de que quem lida com a arte, “[...] lida com trabalhos cuja profundidade e intensidade mostram a penúria da vida diária numa sociedade obcecada com o mercado.” (EAGLETON, 2005, p.63-64).

Mesmo tendo anunciado sua despedida dos palcos, Rita Lee não se despediu do universo da criação musical e da escrita.

Estou fazendo uma letra, “Procurada Viva ou Morta”, que é sobre as mulheres. Falo de um universo feminino grande: tem a mãe preta, a Papisa Joana... Pois é aquela coisa... No fundo, a sociedade ainda acha que a gente ou é puta ou é santa. Ou é a virgem ou é a pecadora expulsa do paraíso. Mas somos todas muito mais complexas do que isso. (LEE, 2013).

Além das novas composições, as publicações diárias em seu perfil do *Twitter* são uma constante atualização da representação da nunca finita multiplicidade de identidades que mudam, alternam-se, com a mesma flexibilidade, dinamismo e rapidez com que ocorre a atualização de uma página da *internet*.

@LitaRee_real “Passei o dia empiriquitando-me, carmenmirando-me, bijuteriando-me. MulherMiçanga” 02/07/2013 18:51

@LitaRee_real "Chuva e frio, nem por isso meu rabinho parou de abanar. Dia bom p/ conversar com as paredes. MulherMeditante." 08/04/2013 09:21

@LitaRee_real "Mais corajosa do q acredita, mais forte do q parece, ais esperta do q pensa. MulherSuperman" 02/05/2013 13

@LitaRee_real "Céu cinzento nem lá nem cá, sol meia boca comme çì comme çã. MulherChoveNãoMolha." 06/05/2013

@LitaRee_real " Troco tudo por dinheiro MulherFácil" 16/07/2013 11:38

@LitaRee_real Se há uma coisa da qual não tenho a menor saudade dos tempos d minha juventude é a menstruação. MulherSempreLivre. 16/07/2013 13:59

@LitaRee_real "Todo remédio q me cura tem uma contra indicação. Seca e Lia. Cadê o Mandrix? MulherInsônia" 17/07/2013 23:00

@LitaRee_real "Estreia solo d filho artista dá uns nó nas tripa, meu. MulherMãeDeMiss" 18/07/2013 18:34

@LitaRee_real "Febre contente, catarros e ranhos lindos d viver. Nada derruba mães felizes. MulherHebeCamargo.19/07/2013 13:26

@LitaRee_real "... enquanto isso na toilette do médico d loucos a MulherBipolar..." 23/07/2013 13:38

Mesmo nos poucos fragmentos citados, escolhidos entre uma grande lista disponível no perfil de Rita Lee, é possível perceber diferentes subjetividades que se alternam em breves espaços de tempo ou, até mesmo, ocorrem simultaneamente: A mulher vaidosa, constantemente preocupada com a aparência (*MulherMiçanga*); aquela que se emociona, que sofre com as angústias dos filhos e vibra com as suas conquistas (*MulherMãedeMiss*); a mulher mãe, que não se deixa abater e, diante das adversidades, mantém-se sempre forte (*MulherHebedeCamargo*); a mulher que passa pelas mudanças físicas e psicológicas do envelhecimento (*MulherSempreLivre*); a mulher que reflete, planeja (*MulherMeditante*); a que prioriza os bens materiais (*MulherFácil*); a mulher frágil, que se desestabiliza emocionalmente (*MulherBipolar*); a mulher poderosa, forte, corajosa e inteligente, capaz de realizar coisas consideradas impossíveis (*MulherSuperMan*). Essas várias "mulheres" representam a

diversidade de identidades que constituem os sujeitos femininos caracteristicamente pós-modernos, a mulher que pode ser “várias mulheres”

4.2 Fernanda Takai e a sutileza das metáforas

Prática, dedicada, metódica, responsável e politicamente correta, Fernanda Takai contraria o estereótipo de roqueira como mulher rebelde e deslocada. Na infância, era referência de bom comportamento e dedicação aos estudos para os irmãos mais novos. Nascida no Amapá, ainda criança foi para Belo Horizonte, Minas Gerais. cursou Relações públicas e atuou na área até fazer sucesso na música com a Banda Pato Fu, da qual é vocalista, guitarrista e compositora, desde 1992.

Sempre gostei de música, mas nunca pensei que fosse viver de música. Fiz faculdade na UFMG, sou formada em Relações Públicas, trabalhei na área e gosto muito de Comunicação em geral. A música ocupava um espaço de quase hobby na minha vida e de repente passou a tomar mais tempo do que eu previa. Foi tudo muito gradual. (TAKAI, 2009a).

Mesmo sem nunca ter feito aulas de canto e ter apenas aulas iniciais de violão, a voz de Fernanda Takai é uma das mais famosas vozes femininas da música contemporânea no Brasil. Como comenta Jhon Ulhoa, seu companheiro de banda e esposo: "Ela tem um dos maiores tesouros da música *pop*, que é uma voz reconhecível em poucas notas." (TAKAI & ULHOA, 2010).

Nos primeiros anos de carreira, eu me incomodava bastante com quem dizia que eu não sabia cantar. Tinha sempre essas premiações para cantoras, e eu nunca estava entre elas - nem mesmo concorrendo. Hoje, entendo que não sei cantar do jeito que algumas pessoas querem ouvir. Sei cantar desse meu jeito. O tempo foi me dando discernimento para separar bem essas coisas e me cobrar menos. (TAKAI, 2010).

Paralelamente ao Pato Fu, em 2007, Takai lançou um projeto solo, no qual interpreta canções de outros artistas, como Nara Leão. Além disso, Fernanda é colunista dos jornais *Estado de Minas* e *Correio Braziliense* e, em 2007, lançou seu primeiro livro, *Nunca Subestime Uma Mulherzinha*, que reúne contos e

crônicas publicadas nos jornais. Recentemente, em março de 2012, Takai lançou o segundo livro, *A mulher que não sabia acreditar*. A mesma suavidade da voz que caracterizam as músicas do Pato Fu é empregada nos contos que tratam de assuntos emocionais, cotidianos, profundos, polêmicos de uma maneira sutil. Sobre sua escrita Fernanda comenta: “Sempre fui mais leitora do que escritora. E sinceramente, ainda continuo assim. Essa minha outra atividade tem só 4, 5 anos. Na música me sinto mais à vontade porque já são 17 anos de carreira.” (TAKAI, 2009b).

Ao falar sobre os aspectos de sua musicalidade, Takai comenta sobre a multiplicidade de influências: “Não penso em música de uma maneira pura. O Pato Fu mesmo sempre teve na mistura de ingredientes uma de suas forças. Minha carreira solo não rompe com isso, apenas amplifica o lado mais suave que é o meu papel principal na banda.” (TAKAI, s/d).

O “papel suave” e o humor de Fernanda no Pato Fu se contrapõem e, ao mesmo tempo, completam o experimentalismo e a acidez característica das composições que são creditadas a John Ulhoa. A busca por liberdade e indeterminação, a mistura de ritmos, experimentalismo instrumental, letras metafóricas combinadas com melodias alegres ou suaves e o vocal ora particularmente suave, ora rasgado e agressivo de Fernanda Takai, são as principais características da banda mineira, que representa contradições e imprevisibilidade no *rock* brasileiro. Um exemplo é a canção “Perdendo os dentes”, em que uma melodia suave acompanha a letra crítica e provocativa.

Essa é uma canção pop, com refrão, e muitas pessoas nem se dão conta do que estão cantando. Quando falamos de coisas mais sérias, aliviamos na parte sonora. Pra não ficar uma bandeira do recado. O grande talento do John como compositor é ficar sempre nessa linha tênue, doce e azedo, bipolar. Agridoce é uma palavra ótima pra representar o Pato Fu. (TAKAI, 2010).

Uma influência bastante evidente para Fernanda Takai é a sua ascendência japonesa. Ao falar sobre a sua relação com a cultura do Japão, a cantora afirma que a sensibilidade, a atenção, observação, e o potencial para recriação e rearranjo de elementos diversos são heranças japonesas e também portuguesas. *Fernanda Takai se considera uma Nikkei e isso se evidencia desde*

o uso do nome verdadeiro profissionalmente. “Gosto muito de pensar que tenho algumas das qualidades de um *nikkei* como a responsabilidade e dedicação verdadeira ao trabalho e à família.” (TAKAI, 2009b).

4.2.1 Vagalume

Na música “Vagalume” do álbum *Daqui pro Futuro*, de 2007, Fernanda Takai, metaforicamente, recorre a símbolos da cultura japonesa para falar sobre conhecimento interior, sobre razão, o ciclo da vida. Para compreender a produção de sentidos na letra é necessária uma leitura dos símbolos, pois a música suave, que lembra uma canção de ninar, é aliada à letra composta por uma linguagem rica em metáforas.

De acordo com Chevalier (2005), a simbologia do vagalume (pirilampo) está relacionada à forma dos imortais e dos heróis, pois tem luz própria no seu interior, como que fosse uma lanterna que carrega a simbologia da iluminação e da clareza de espírito. Na letra analisada, “vagalume” representa, metaforicamente, a luz do conhecimento, da sabedoria, trazida pelo “lunar”, metáfora para o conhecimento adquirido, o conhecimento racional.

*Quando Acreditei que não veria mais
Nenhum luar
Nem o sol se levantar enfim
Mas na escuridão eu te encontrei
A noite agora vem pra me dizer
Que o luar vai me trazer você* (PATO FU, 2007).

Se a luz é, simbolicamente, a manifestação do conhecimento interior, a escuridão representa a ausência de luz, portanto a ausência do conhecimento. É em um momento de escuridão que o sujeito representado em “Vagalume” encontra o que lhe trará novamente o bem-estar, um estado de felicidade e completude.

Em “*A noite agora vem pra me dizer/ que o luar vai me trazer você*”, metaforicamente, a noite remete à purificação do intelecto, é o momento em que ocorrem as transformações, é o “tempo das gestações das germinações, das conspirações, que vão desabrochar em pleno dia como manifestação da vida.”

(CHEVALIER, 2005, p.640.). Entre os diferentes significados da Lua, está o conhecimento racional, assim como a luz da lua é um reflexo da luz do Sol, a Lua é símbolo do conhecimento por reflexo, indireto, discursivo. Na letra, esses símbolos representam os momentos de reflexão, das mudanças de pensamento, da criação de novos projetos.

*Uma vida brilhava ali
Peguei você
Com cuidado em minhas mãos eu quero te guardar
Só pra te ver piscar pra mim
Pois minha casa tão vazia quer se iluminar
Nem preciso te contar eu sei (PATO FU, 2007).*

Casa significa o ser interior e também é uma metáfora feminina com o sentido de refúgio e proteção. Para Bachelard apud Mello (2001), a casa é um verdadeiro cosmos. A “casa vazia” em “Vagalume”, enquanto metáfora feminina, representa a volta para si mesma e a percepção do vazio interior, a incompletude do sujeito. Quando se encontra a “luz”, o discernimento, quando se tem percepção de que encontrou algo fundamental, que muda a experiência de vida, é preciso agarrar, guardar, proteger. O desejo de completude aparece nos versos “*Com cuidado em minhas mãos eu quero te guardar/ só pra te ver piscar pra mim/ pois minha casa vazia quer se iluminar*”.

*Vem acende a sua luz perto de mim
Estrelinha do meu jardim
Me deixa ser teu céu pra sempre
Vem acende a sua luz perto de mim
Estrelinha do meu quintal
Na madrugada vagalume (PATO FU, 2007).*

O jardim é, simbolicamente, o mundo em miniatura e a metáfora da restituição da natureza ao seu estado inicial, “convite à restauração da natureza original do ser.” (CHEVALIER, 2005, p.512). Aparece, muitas vezes, nos sonhos como a feliz expressão de um desejo puro de qualquer ansiedade e é também sítio do crescimento, do cultivo de fenômenos vitais e interiores. De acordo com Chevalier (2005), o raio brilhante no céu simboliza a tomada de consciência, abertura do espírito. O céu remete aos poderes superiores e é também símbolo absoluto das aspirações do homem.

Em resposta à entrevista feita por e-mail pela autora deste trabalho, a compositora comenta sobre o que inspirou o tema da letra e sobre o processo de composição da canção.

Curiosamente imagens que inspiraram essa canção foram do filme "Túmulo de Vagalumes", uma animação japonesa dos estúdios Ghibli. Tem uma história muito bonita e triste de dois irmãos no tempo da guerra. Fala mesmo do ciclo da vida, nossa filha tinha nascido há pouco tempo, é uma canção pra ela. John fez o tema instrumental e eu a letra, num raro momento assim. Geralmente em nossas parcerias eu faço a melodia. A maior parte das vezes até tenho um rascunho do assunto da letra, mas é John quem dá o acabamento. (TAKAI, 2012).

Considerando o contexto de produção da canção e o depoimento de Fernanda Takai sobre a inspiração para a composição da letra, é preciso considerar a metáfora da Lua como divindade da mulher, a força fecundadora da vida, influência da presença materna no indivíduo, mãe-alimento, mãe-calor, mãe-carinho, mãe-universo afetivo. (CHEVALIER, 2005). Assim, ao estabelecer as relações semânticas fornecidas pelos símbolos recorrentes na letra da música, é possível interpretar que, a partir da volta para si mesma, por um processo de reflexão, o sujeito feminino de "Vagalume" sente o desejo de ser mãe. Retoma-se, portanto, a representação da identidade da "mulher mãe", porém esse desejo de maternidade não pode ser considerado como algo inerente à mulher, mas sim uma escolha realizada racionalmente e não de forma instintiva. Por outro lado, se o desejo de maternidade não é inato à mulher, a possibilidade física e biológica da gestação é exclusiva do sexo feminino. Dessa forma, a letra de "Vagalume" é a representação desse processo pelo olhar feminino, de acordo com experiência particular da mulher.

4.2.2 Antes que seja tarde

"Antes que seja Tarde", faz parte do álbum *Televisão de Cachorro*, o quarto disco do Pato Fu, lançado em 1998. Logo nos primeiros versos da música já se delineiam as representações da imagem de um sujeito fragmentado e a questão do pertencimento é colocada em cheque. O híbrido cultural, sobre o qual fala

Bauman, aquele sujeito que se obriga a assumir diversas identidades porque transita por ambientes também provisórios e completamente variáveis.

*Olha, não sou daqui
me diga onde estou
não há tempo não há nada
que me faça ser quem sou
mas sem parar pra pensar
sigo estradas, sigo pistas pra me achar (PATO FU, 1998).*

O sujeito segue as pistas, muda rapidamente, pois não há tempo para refletir, as mudanças são rápidas e é preciso adequar-se com a mesma velocidade em que muda o mundo e as coisas que o cercam para que possa “se achar”, sentir-se integrado, participar desse mesmo mundo.

A constante variação dos ambientes que proporciona a emergência da projeção do sujeito de uma forma fragmentada, é retomada na segunda estrofe em que se reforça a ideia de que fixar-se em um determinado lugar, apegar-se a uma determinada maneira de viver e de ser é visto como um erro ou, conforme Bauman, um fardo, uma repressão da liberdade de escolha.

*Nunca sei o que se passa
com as manias do lugar
porque sempre parto antes que comece a gostar
de ser igual, qualquer um
me sentir mais uma peça no final
cometendo um erro bobo, decimal (PATO FU, 1998).*

Tem-se a representação do sujeito pós-moderno que flutua por diferentes identidades e busca a insistente fuga da estabilidade de fazer parte de um organismo uno. Para esse indivíduo, inclusive as relações afetivas devem durar o tempo necessário para satisfazer necessidades emocionais imediatas e, quando deixam de ser agradáveis, devem ser descartadas e substituídas por outras. Os relacionamentos duradouros também passam a ser um fardo, um inimigo a ser vencido. Como bem trata Bauman no prefácio de *Amor Líquido*,

No líquido cenário da vida moderna , os relacionamentos talvez sejam os representantes mais comuns, agudos, perturbadores e profundamente sentidos da ambivalência. É por isso , podemos garantir, que se encontram tão firmemente no cerne das atenções

dos modernos e líquidos indivíduos-por-decreto, e no topo de sua agenda existencial. (BAUMAN, 2004, p. 6).

Na letra, a instabilidade dos laços afetivos pode ser observada nos versos em que a ausência dos amigos, de relações e de compromissos estimulam as mudanças e a partida em busca de novas aventuras, a busca de novos lugares, novos amigos, novas identidades que possam proporcionar maior satisfação. Por isso, deve-se manter “a porta sempre aberta”, para que, com a mesma rapidez com que se criam os vínculos, seja possível livrar-se deles.

*Pelas minhas trilhas você perde a direção
não há placa nem pessoas informando aonde vão
penso outra vez estou sem meus amigos
e retomo a porta aberta dos perigos (PATO FU, 1998).*

Mas, ao mesmo tempo em que há o abandono aos sentimentos descartáveis, há a necessidade de relacionamentos que estabeleçam confiança, uma mão amiga com que se possa contar. É a representação dos sujeitos “[...] desesperados por “relacionar-se” e, no entanto desconfiados da condição de “estar ligado” em particular de estar ligado “permanentemente” para não dizer eternamente. [...]” (BAUMAN, 2004, p.6).

*Na verdade continuo
sob a mesma condição
Distraíndo a verdade
enganando o coração (PATO FU, 1998).*

No refrão de “Antes que seja tarde” é possível observar o tom de autorreflexão do sujeito, que tem a consciência de que, ao escolher não se apegar a ninguém e a nada, transita por diferentes identidades para viver diferentes experiências, mas que, por mais variadas que sejam, podem não o satisfazerem, não o completarem. São realizações forjadas e efêmeras.

4.2 Pitty e a Desconstrução da “Mulher de Verdade”

Inspirada pela espontaneidade, simplicidade, e busca pela ruptura de regras do movimento *punk* do final da década de 1970 e início de 1980, a cantora

e compositora baiana Priscilla Novaes Leone, Pitty, encontrou no *rock* a possibilidade para o seu grito de indignação e revolta, de perplexidade diante das regras da sociedade, da aversão à discriminação pela aparência. Como afirma a cantora, fez da música sua arma para mudar o mundo. “Eis aí a função dos emblemáticos três acordes: eles tornavam a coisa possível pra qualquer um que tivesse algo a dizer. Não precisa ser um gênio musical pra se expressar, aprenda três acordes básicos e consiga botar pra fora tudo o que te aflige. Essa era a arma.” (PITTY, 2010).¹⁵

Foi como integrante da *Inkoma*, a sua primeira banda, que compôs suas primeiras músicas que foram lançadas em fita, coletâneas e, em 2000, no CD *Influir*.

Entrei pro Inkoma por isso: pra ter uma válvula de escape, pra gritar, pra poder reclamar mesmo. Acreditava de coração que aquela era a minha munição, que era daquele jeito que nós iríamos consertar o mundo. Me indignava por não ter grana e ver as patricinhas na escola tirando onda de roupinha nova, e escrevia sobre desigualdade e humilhação. Era criticada e desacreditada no trabalho por me vestir diferente, ter cabelo colorido, usar correntes ou alfinetes, e escrevia sobre preconceito e injustiça. Máscara, inclusive, nasceu numa dessas. (PITTY, 2010).

O primeiro álbum de Pitty, lançado por uma grande gravadora em 2003, *Admirável Chip Novo*, foi o disco mais vendido do ano, o que se repetiu em 2005 com o CD *Anacrônico*. Em 2009, as músicas de *Chiaroscuro* ocuparam os primeiros lugares nas principais rádios brasileiras e o sucesso crescente elegeu a cantora entre os 100 brasileiros mais influentes do ano, de acordo com a revista *Época*.

Ao falar sobre o início de sua carreira e a música escolhida para lançar seu nome no mundo artístico, Pitty afirma: “Eu não sabia detalhadamente o que eu queria ser ou até onde poderia ir; mas eu sabia exatamente o que eu não queria. Essa certeza dos “nãos” junto com minha inexorável cara de pau e os arroubos naturais de quem não tem nada a perder me ajudaram bastante.” (PITTY, 2011a).

¹⁵ As citações da cantora são todas retiradas do *blog* O Boteco, no qual Pitty escreve sobre os mais diferentes assuntos: da contratação de uma diarista à discussão sobre a política das rádios; das conversas com o motorista de taxi a resenhas de shows e viagens.

Nas letras de Pitty, o potencial transformador e o discurso subversivo representam o olhar de um sujeito deslocado do sistema, insatisfeito. De acordo com a cantora, as letras que traziam a revolta contra o sistema não eram mero clichê, eram legítimas por partir da experiência vivida por ela. “Eu realmente acreditava. Vivia na rua, no mundo cão, tendo que me defender sozinha. Eu era bicho solto.” (PITTY, 2010).

A cantora, desde a adolescência, sentiu a necessidade de expressar a sua opinião e não se calar.

De alguma forma, preciso dar vazão aos pensamentos, senão enlouqueço. Precisam sair de algum jeito, não dá para mantê-los todos aqui dentro porque eles são muitos e não cabem nesse cérebro minúsculo. Se os deixo aqui, ficam apertados, espremidos, sufocados e confusos. Embolam-se uns nos outros. Atropelam-se. E começam a guerrear entre si por pura falta de espaço. (PITTY, 2011b).

Das ideologias *punk*, Pitty não se apropriou apenas da agressividade e despojamento do estilo, da transgressão e do discurso de revolta, mas também identificou-se com a urgência de viver e arriscar-se, com o sentimento de liberdade. Ironicamente, na adolescência, Pitty foi censurada pelo MAP - um Movimento *Anarco-Punk* de Salvador que desautorizava pessoas que não fossem membros do grupo falar sobre *punk* e *hardcore* - por cantar em um show um refrão que dizia que “*hardcore* é diversão”

Autonomia total e nenhuma submissão ao que quer que fosse, tendo como única regra jamais interferir no espaço do outro. Isso pra mim era viver *punk rock*, coisa que carrego até hoje: me sinto no direito de fazer o que eu quiser, desde que não machuque ninguém além de mim mesma.(PITTY, 2010).

Para Pitty, que estudou música na Universidade Federal da Bahia, o processo composicional parte de uma “fagulha” espontânea e forte que é a própria criação, não se pode provocar nem comandar.

Existem outros tipos de funcionamento; tem muita gente que vive bem assim, entregando encomendas, satisfazendo apenas uma demanda de mercado. Eu mesma poderia pegar três ou quatro fórmulas, bolar um hit redondinho com as coisas que eu sei que

funcionam e *voilà*, tem-se um disco. Mas acho triste. Meu âmagô grita que isso seria uma traição sem tamanho; comigo mesma, com os outros, com o que a coisa é para ser. E eu me odiaria por isso. (PITTY, 2012a).

Como as representações são feitas com base nas apropriações, nas letras de Pitty são também recorrentes questionamentos filosóficos e existenciais, que dialogam com a literatura, com o cinema, com a publicidade que bombardeia a cultura do seu tempo. É o caso da inspiração para o nome do álbum, vinda do livro de ficção científica, *Admirável Mundo Novo*, de Aldous Huxley; da referência ao filósofo Thomas Hobbes em "O Lobo" e ao conto de Edgar Allan Poe, sobre a possibilidade de se fazer parar o tempo, em "Temporal".

As composições da baiana são carregadas de subjetividade, mas ficam longe da doçura e delicadeza do romantismo. O caráter metafórico das letras explora temas que percorrem o campo dos desejos, da moral, da estética, de reflexões sobre a sociedade e sobre condição social dos indivíduos no mundo atual e, de forma especial, da mulher. Assumidamente prática e espontânea, Pitty afirma sentir-se deslocada dos padrões femininos. "Os estereótipos femininos, as conversas, me fazem olhar meio de fora", analisa. "Eu não me vejo participando daquilo. Participo porque sou garota, tenho que estar ali, mas acho caricato." (PITTY, 2012b).

As identidades que emergem das composições de Pitty estão em consonância com a mulher citada por ela no seu discurso de agradecimento pelo prêmio da escolha da audiência da MTV *Video Music Brasil*: "Eu queria agradecer a todas as mulheres que me inspiraram nessa vida, que foram mulheres que usaram o seu cérebro e não as suas bundas para conseguir alguma coisa." (PITTY, apud. VINIL, 2008, p.241).

4.2.1 Desconstruindo Amélia

"Desconstruindo Amélia", faixa do terceiro álbum de Pitty, *Chiaroscuro*, lançado em 2009, faz menção direta à composição de Ataulfo Alves e Mário Lago, de 1941, "Ai que saudades da Amélia" que, de acordo com Rodrigo Faour (2011), é de uma época em que as mulheres começaram a ficar mais exigentes, não aceitavam tão facilmente ser comandadas por seus maridos e passaram a

assumir uma postura de questionamento. O descontentamento dos homens com essa nova forma de agir das mulheres é representado em diversas letras de música, entre as quais “Ai que saudades da Amélia” tornou-se um hino de exaltação ao padrão idealizado de mulher. Dentro do “espaço gendrado” definido por discursos patriarcais, Amélia passou a ser a representação genérica “da mulher de verdade”: servil e sem direitos.

A Amélia de Mário Lago já era na época de sua produção, a década de 1940, a representação de uma identidade feminina não mais aceita de maneira pacífica e sem contestações por parte das mulheres. A voz masculina que fala em “Ai que saudade da Amélia” sente falta de um estereótipo de mulher que ficou no passado. Na letra de Pitty, as características de submissão e reclusão ao lar e às tarefas domésticas, tidas como os principais atributos de uma mulher ideal, “construídas” de acordo com os padrões da ideologia patriarcal, são retomadas para serem subvertidas. Gradativamente, os versos da canção proporcionam um passeio pelo processo de “desconstrução” dessas identidades forjadas a partir de práticas que designaram à mulher o silêncio e a obediência.

*Já é tarde, tudo está certo
Cada coisa posta em seu lugar
Filho dorme ela arruma o uniforme
Tudo pronto pra quando despertar
O ensejo a fez tão prendada
Ela foi educada pra cuidar e servir
De costume esquecia-se dela
Sempre a última a sair... (PITTY, 2009).*

Na primeira estrofe, observa-se a descrição de papéis sociais bem definidos: “*cada coisa posta em seu lugar*”. Como bem trata Scholze (2002), os discursos constroem expectativas em torno da mulher e designam a ela o espaço privado. São os “espaços gendrados”, sobre os quais fala Lauretis (1994). A mulher é identificada por processos de interiorização: os princípios, os afetos, ou seja, a representação do espaço privado. Nesse contexto, a mulher é educada para servir, para ser responsável pela educação dos filhos e satisfação do marido: “*Filho dorme ela arruma o uniforme*”. Uma boa mãe e esposa era aquela capaz de doar-se à família, anulando suas próprias vontades e necessidades que viriam

sempre em último lugar: “*De costume esquecia-se dela/ Sempre a última a sair...*”

Como aponta Faour,

No Brasil, esse perfil feminino não era diferente do resto do mundo ocidental. Desde a época colonial, os únicos trabalhos recomendados às mulheres eram os manuais, pois eram uma forma de se evitar sua ociosidade e, por tabela, “mais pensamentos e ações”, pois, ocupadas com o bastidor e a agulha, esperava-se que se mantivessem entretidas, não havendo ocasião para agirem contra a honra da família. (FAOUR, 2011, p.95).

O ritmo e os *riffs* das estrofes lembram músicas instrumentais usadas em shows de *striptease* e instauram um clima de insinuação de que algo irá acontecer, um suspense que explodirá com a batida *rock* do refrão. É preciso observar que algumas palavras da primeira estrofe da canção também dão pistas das transformações que serão apresentadas no refrão. Isso acontece no primeiro verso com “*Já é tarde*” em que se pode perceber a insatisfação com a situação que se arrasta por tanto tempo, por séculos das mesmas práticas que destinam à mulher o lugar de recolhimento e servidão. A mulher de que fala a letra não é uma mulher específica, mas é a representação da condição feminina, que não permanecerá a mesma, como antecipa o quarto verso: “*Tudo pronto pra quando despertar*”.

Muitas vezes os homens se queixavam de suas mulheres porque, embora elas continuassem subservientes, em alguns casos já pareciam querer botar a cabeça um pouco para fora desse sufoco ao qual estavam confinadas. Elas pareciam querer dizer que fariam com empenho as tarefas domésticas e sociais que lhes eram impostas, mas queriam em troca um mínimo de atenção, carinho e dinheiro de seus maridos para tocar a vida de uma forma mais agradável. (FAOUR, 2011, p.112).

Essa transformação não foi instantânea nem fácil. A ponte para o refrão - já com *riffs* de *rock* e guitarras distorcidas que encaminham para o efeito de ruptura e transgressão -: “*Disfarça e segue em frente/ todo dia até cansar*” mostra que essa ruptura é fruto de um longo processo de autoconscientização das próprias mulheres que assumem sua insatisfação e passam a tomar suas próprias decisões e ter controle sobre a sua própria vida.

*Disfarça e segue em frente
 Todo dia até cansar
 Uooh!
 E eis que de repente ela resolve então mudar
 Vira a mesa
 Assume o jogo
 Faz questão de se cuidar (PITTY, 2009).*

O “*Uooh*” que vem antes do verso que remete ao momento da transgressão, “*E eis que de repente ela resolve então mudar*”, lembra o grito de protesto das mulheres que saíram às ruas, o grito que representa a quebra do silêncio e marca a representação do início de outra fase em que elas buscam tomar suas próprias decisões. É a representação da mulher para a qual “*Fazer questão de se cuidar*” vai além das questões físicas e estéticas, é um cuidar da sua própria vida, ter voz para assumir o que é bom ou ruim para si mesma.

Precedida por mais um grito de protesto, a segunda parte do refrão confirma o que a mulher não quer mais ser e o que ela quer ser.

*Uooh!
 Nem serva, nem objeto
 Já não quer ser o outro
 Hoje ela é um também (PITTY, 2009).*

Pode-se retomar aqui o que Heloisa Buarque de Holanda (1994) fala sobre a busca pela subjetivação presente nas propostas do feminismo. Reconhecer e representar a si mesma como mulher não como uma simples oposição ao masculino. Em “*Já não quer ser o outro*” emerge a rejeição de um modelo universal de homem que, conforme Rago (1998), valoriza as práticas reconhecidas como pertencentes à esfera masculina. Como bem trata Lauretis, (1994), a mulher, como elemento oposto na sociedade patriarcal, conduz ao pensamento de que a mulher é elemento genérico (mulher= mulheres) e o sujeito é definido a partir do sexo. Não querer ser o “outro”, o oposto, aliado ao que diz o último verso, “*Hoje ela é um também*”, remete ao rompimento das barreiras de gênero, nega completamente qualquer definição de caráter biológico das identidades. Ser “um também” é fugir da homogeneização do “ser mulher” e romper com a possibilidade de aceitação do perfil de uma “verdadeira mulher”. Após o primeiro refrão, que aponta as alterações nas identidades femininas, a

segunda estrofe indica um salto no tempo e a aterrissagem é em um momento de muitas conquistas já realizadas pelas mulheres que saíram da vida estritamente privada, ingressaram no mercado de trabalho, na vida pública, política, intelectual e artística.

*A despeito de tanto mestrado
Ganha menos que o namorado
E não entende por quê
Tem talento de equilibrista
Ela é muita se você quer saber (PITTY, 2009).*

A letra fala do momento em que as mulheres participam das mesmas práticas sociais que os homens, mas que ainda, em muitas situações, são colocadas em desvantagem, como no exemplo citado na música: “*A despeito de tanto mestrado/ ganha menos que o namorado/ e não entende por quê.*” Os últimos versos dessa estrofe remetem também ao mundo pós-moderno dos sujeitos híbridos, como fala Bauman (2005), em que se troca de identidade como se troca de roupa, em que as identidades se modificam de acordo com os contextos em que o sujeito se encontra. Em “*Tem talento de equilibrista/ ela é muitas se você quer saber*” há a reiteração da negação de uma única representação genérica de mulher. Para participar de diferentes experiências é necessário assumir diferentes papéis, transitar por diferentes identidades.

*Hoje aos 30 é melhor que aos 18
Nem Balzac poderia prever
Depois do lar, do trabalho e dos filhos
Ainda vai pra night fever (PITTY, 2009).*

“A mulher de trinta anos”, romance escrito em 1832 por Honoré de Balzac, fez do seu autor um precursor do feminismo por abordar de forma diferenciada e sensível as questões femininas referentes ao amor. No romance, Balzac rompe com o estereótipo da mulher idealizada do seu tempo: jovem e inocente, e defende as qualidades da mulher experiente, no auge da sua vida sexual, sedutora e madura: a mulher de trinta anos.

Na música brasileira, a mulher de 30 já tinha sido inspiração da canção “Balzaquiana” de Wilson Batista e Nássara, em 1950, momento em que era raro

um homem cantar a exaltação a uma mulher mais experiente, “a marchinha fez tanto sucesso na voz de Jorge Goulart que o neologismo “balzaquiana” acabou incorporado à língua brasileira, virando sinônimo de mulher madura, interessante.” (FAOUR, 2011, p.120). O verbete foi incorporado ao dicionário como adjetivo: “Diz-se das mulheres de trinta anos ou mais ou menos nessa idade”. (BUENO, 2000, p.111).

Em “Desconstruindo Amélia” essa nova mulher é inimaginável, até para alguém tão à frente do seu tempo como foi Balzac. “*Ela é muitas*”: mãe, esposa, profissional, aquela que presa por seu próprio prazer e se permite momentos de diversão, permite-se ser feliz: “*Depois do lar, do trabalho e dos filhos/ ainda vai pra nighth fever*”. É a representação da mulher que pode assumir todas essas identidades ou escolher as quais deseja. Como afirma Althusser (2001), a identificação se dá por uma relação de alteridade e há uma ilusão de que o sujeito tem a liberdade de escolher e lutar para que a identidade escolhida permaneça pelo tempo que durar a escolha, mesmo que este tempo seja muito breve. Na música, essa ilusão de escolha é retomada pela repetição do refrão que, acompanhado de “*Hey! Hey! Hey*”, o manifesto, a voz da luta e protesto, insiste: “*vira a mesa/ assume o jogo*”.

Não há mais lugar para o sujeito passivo que se cala diante de discursos que destinam à mulher o silêncio. “Desconstruindo Amélia” é a discussão, em forma de música, sobre as questões de gênero, a negação de uma definição genérica de mulher tão presente nas teorias e críticas feministas.

4.3.2 Anacrônico

A música “Anacrônico” faz parte do álbum homônimo, *Anacrônico*, lançado em 2005.

*É claro que somos as mesmas pessoas.
Mas pare e perceba como seu dia-a-dia mudou.
Mudaram os horários, hábitos, lugares.
Inclusive as pessoas ao redor. (PITTY, 2005).*

A letra inicia com uma afirmação: “*É claro que somos as mesmas pessoas*”. O que remete à necessidade do sujeito reconhecer-se a si mesmo, à

ilusão de escolha e à necessidade de pertencimento. A partir do segundo verso essa afirmação de unidade é questionada pela conjunção adversativa “mas” que semanticamente coloca em oposição “*ser as mesmas pessoas*” e “*o seu dia-a-dia mudou*”. A sequência das várias mudanças que são apresentadas nos versos seguintes desfaz a afirmação de unidade: “*mudaram os horários, os hábitos, as pessoas, os valores, as vontades, as situações e as circunstâncias, as formas de vida, os interesses, as ambições.*”

*São outros rostos, outras vozes
Interagindo e modificando você
E aí surgem outros valores
Vindos de outras vontades (PITTY, 2005).*

Observa-se na letra a descrição do mundo líquido do qual fala Bauman (1998), um ambiente em que não se deve esperar que as estruturas durem muito e em que as identidades e o pertencimento não são sólidos, mudam sob a influência das menores forças. “*São outros rostos, outras vozes / Interagindo e modificando você*”. A identidade é como uma “celebração móvel”. (Hall, 2006). Em uma nova sociedade de mudanças rápidas e constantes, o declínio das velhas identidades e o surgimento de novas e múltiplas formas de identificação culminam na fragmentação do sujeito. Na letra isso pode ser observado em: “*E aí surgem outros valores/ vindos de outras vontades*”.

*Outras situações
Em outras circunstâncias
Entre uma e outras vezes
Se veem os mesmos defeitos,
Todas aquelas marcas do jeito de cada um (PITTY, 2005).*

No mundo em que predomina o imediatismo e a rapidez da circulação da informação, há uma rejeição das coisas perenes ou que demandam longo prazo para serem realizadas. As situações sempre serão outras, as circunstâncias não serão as mesmas e, conseqüentemente, os sujeitos não permanecerão imutáveis. Mas sempre haverá o risco, o medo de ser o sujeito anacrônico, aquele deslocado porque não acompanha as mudanças de forma rápida o suficiente para fazer parte do mundo instável, que não se adapta facilmente, que resiste às

transformações ao seu redor, que resiste em abandonar práticas que se tornam obsoletas antes mesmo de serem assimiladas. Nesse contexto, a resistência é vista como um defeito, como é possível observar nos versos: *“Entre uma e outras vezes/ Se vêem os mesmo defeitos/ Todas aquelas marcas do jeito de cada um.”*

*Outro ciclo em diferentes fases.
Vivendo de outra forma.
Com outros interesses, outras ambições.
Mais fortes, somadas com as anteriores.
Mudança de prioridades.
Mudança de direção. (PITTY, 2005).*

Na pós-modernidade tudo muda o tempo todo, surgem novas práticas, novos conceitos, novas necessidades, e o medo de não acompanhar essas mudanças, de não estar atualizado de acordo com as novas modas, não seguir na direção das novas tendências comportamentais ou de consumo é, como bem trata Bauman, como “uma constante ameaça de ser chutado para fora de um carro em aceleração. De não descer ou embarcar a tempo.” (BAUMAN, 2010). O processo de identificação que nasce da multiplicidade de culturas do mundo globalizado é contínuo e nunca chega a um estado final totalizante.

*Alguns ainda caem por terra.
Pra outros poderem crescer.
Caem 1, 2, 3 caem 4.
A terra girando não se pode parar. (PITTY, 2005).*

O refrão retoma, no final de cada estrofe, a rotatividade do mundo pós-moderno governado pela globalização da informação, a transitoriedade e a efemeridade das coisas. Mudam os lugares, os hábitos, os valores, as identidades. É preciso que o velho seja descartado para dar espaço às novas formas, às novas práticas. *“Alguns ainda caem por terra/ Pra outros poderem crescer”*. É a fase fluida, como diz Bauman (1998), e fluidos não mantêm a forma por muito tempo: *“A terra girando não se pode parar”* e é preciso girar junto, ficar alheio a essas mudanças é ficar à margem, deslocado. É ser anacrônico.

4.3.3 Malditos Cromossomos

“Malditos Cromossomos” é a oitava faixa do álbum *Des (Concerto) ao Vivo*, lançado em 2007. Em um primeiro contato, a canção parece ser a afirmação da herança genética como fator fundamental na formação das características físicas e psíquicas do sujeito.

*Todas as características
Explícitas ou escondidas
Físicas, psíquicas
Genética ou adquirida
Raiva competitiva
Apatia desmedida
Ângulo fora do esquadro
Objeto fálico (PITTY, 2007).*

Ao afirmar que a criança adquire a linguagem e domina sua simbologia a partir do momento que aceita seu sexo, Lacan fala da ausência do falo como um deslocamento feminino. Como afirma Showalter,

Presentemente, a escola psicanalítica francesa dominada por Lacan entendeu a castração a uma metáfora completa da desvantagem lingüística e literária feminina. Lacan teoriza que a aquisição da linguagem e o ingresso na sua ordem simbólica ocorrem na fase edipiana, na qual a criança aceita sua identidade sexual. Este estágio exige uma aceitação do falo como uma significação privilegiada e um conseqüente deslocamento feminino. (SHOWALTER, 1994. p.40).

Contudo, não é possível desconsiderar as filiações estéticas, teóricas e ideológicas da autora da letra que contrariam totalmente e a crença no sexo frágil e na inferioridade inata das mulheres, fisicamente marcada pela ausência do falo, uma anomalia.

Um olhar mais atento permite observar que o tom irônico da letra questiona a determinação biológica das identidades. Na segunda estrofe, a menção à seleção natural da teoria darwinista, trata da necessidade do sujeito vencer as adversidades. E nesse contexto, em que a lei é da vitória do mais forte, adaptar-se é a palavra-chave, driblar as forças culturais e sociais de exclusão dos considerados mais fracos ou fora de um padrão determinado por ideologias

dominantes, seria o caso das conquistas das mulheres e dos homossexuais, os “fora do esquadro” em uma sociedade predominantemente machista.

*Teoria Darwinista
O fruto, o meio e a iniciativa
Livre-arbítrio ou prisão
Genealogia da exclusão
Tanta coisa já contida
E o exemplo ao longo da vida
Espécie de bagagem
Um dia sempre pesa na viagem (PITTY, 2007).*

Ainda na segunda estrofe, “genealogia da exclusão” faz menção à teoria da *Genealogia do Poder* de Michel Foucault que, em *Vigiar e Punir* (1975), escreve sobre as relações entre os saberes e os poderes e as práticas de inclusão/exclusão por meio das quais se exercem controle disciplinar das sociedades.¹⁶ Para o Foucault (1995), o poder caracteriza, marca e impõe uma lei de verdade ao indivíduo, ligando-o à sua subjetividade. O poder “encontra o nível dos indivíduos, atinge seus corpos, em se inserir em seus gestos, suas atitudes, seus discursos, sua aprendizagem, sua vida cotidiana.” (FOUCAULT, 1990, p.131 apud. SILVA, 2008). Ao retomar um conceito foucaultiano, a compositora fornece mais pistas de que os sujeitos de “Malditos Cromossomos” não são únicos, nem pré-determinados geneticamente, mas constituídos pelas práticas em que estão inseridos, pois, como bem trata Chartier (1991), as práticas fazem reconhecer o lugar social do indivíduo.

*De onde veio a cor
Ou a angústia que mora aqui
No filho eu vejo o pai também
Ninguém pode evitar (PITTY, 2007).*

Na música, a relação “pai e filho” extrapola a questão genética e é possível ler na metáfora do pai tudo aquilo que na experiência de vida, no meio, no

¹⁶ Considerando a obra foucaultiana como uma tripartite cronológica, teríamos a sabida atribuição pedagógica de períodos que, o mais das vezes, não deixam de ser genealogicamente interconectados em constantes recorrências temáticas e discursivas. Sabemos que ao primeiro período, a chamada fase arqueológica de Foucault, estão atribuídos os textos desde “Doença mental e personalidade” (1954) até “A ordem do Discurso” (1971); a segunda fase, a que trata das problemáticas relativas ao poder, iria desde então até o primeiro volume da “História da Sexualidade” (1976)” (GOMES. Daniel de O. "Dissonâncias de Foucault", São Paulo: Lumme, 2012.).

contexto, constituem as identidades. A “bagagem que um dia pesa na viagem”, é toda a tradição cultural patriarcal que ressoa ainda hoje e está presente nas práticas simbólicas. De acordo com a perspectiva teórica dos Estudos Culturais e também em concordância com os estudos sobre gênero de Lauretis, as representações, como modo pelo qual realidades são construídas em diferentes momentos, diferentes lugares e por diferentes grupos sociais, buscam a universalidade porque são determinadas pelos interesses dos grupos que as forjam. Como não são discursos neutros, tenta-se impor ao outro uma maneira de olhar o mundo.

A letra de Pitty termina com o jogo fonético em “cromossomos/ como somos”

*Ah! Malditos cromossomos!
Malditos como somos
Malditos cromossomos
Malditos como somos
Malditos cromossomos (PITTY, 2007).*

“Malditos cromossomos” metaforicamente e ironicamente critica a influência de discursos e ideologias patriarcais há tanto tempo estabelecidos como verdades e que constituem as representações das identidades femininas. Muitas mudanças culturais ocorreram, muitas foram as conquistas políticas, sociais, artísticas das mulheres. Contudo, a “herança” de séculos do domínio masculino, significa, ressoa na constituição das subjetividades femininas do século XXI. Retomando Lauretis (1994), as representações de gênero moldam e assujeitam os corpos biológicos a práticas normativas, de forma que se aprende a ser (“somos”) homem ou mulher nas práticas em que o indivíduo se insere. As representações da mulher e do feminino se dão nos discursos midiáticos, políticos, artísticos e também científicos da atualidade de tal forma que continuam a possibilitar a reprodução da imagem da mulher frágil, dependente, inferior.

Ainda nos pegamos repetindo normas e caindo nas armadilhas dos padrões, ainda sofremos interdições por todos os lados em nossas escolhas, nas profissões, nas famílias. Os machismos continuam vivos, às vezes dissimulados, às vezes escancarados, e sempre rizomáticos. A biopolítica, o controle da vida pelo estado, faz parte do nosso cotidiano criando também novas

interdições. Mas também percebemos os aliados, homens realmente filóginos, com apreço pelas mulheres em suas diferenças. Ainda conjugamos amor e dor, é verdade, ainda procuramos reconhecer e reinventar nossas múltiplas faces. (MURGEL, 2011, p.23).

5 CONCLUSÃO

A luta pela autoria é uma realidade feminina nos diversos campos de criação artística. Esta proposta de análise possibilitou a percepção desse fato na área da música, em que o sujeito feminino, recorrente tema das composições, durante longo período da história, foi representado, predominantemente, por compositores homens.

Com a conquista de direitos sociais e políticos, a mulher iniciou o rompimento das barreiras que impediam sua expressão intelectual, o que favoreceu a produção artística. A representação do feminino nas músicas de *rock*, não só interpretadas, mas também compostas por mulheres brasileiras são resultado de questionamentos e rupturas, que tiveram seu ponto inicial na década de 1960 com os movimentos contraculturais, entre eles, destacou-se, neste estudo, o movimento *Rock* e o feminismo.

As inegáveis marcas históricas de submissão à dominação do pensamento masculino ainda constituem as identidades femininas, mas, hoje, a mulher transita por diferentes papéis sociais e, para cada posição assumida, há também uma nova possibilidade de identificar-se. As discussões sobre identidade, gênero e representação, realizadas no primeiro capítulo, forneceram respaldo teórico para as análises das letras de *rock* selecionadas.

O percurso histórico do *rock*, desenvolvido no segundo capítulo, destacou as principais características que fazem desse gênero musical também um movimento cultural de rupturas e transgressões, uma prática simbólica, uma maneira de ver e ler o mundo. Além disso, a abordagem mostrou que esse movimento se constituiu como um campo de criação masculino.

De acordo com as discussões dos Estudos Culturais e as abordagens de gênero, as práticas simbólicas acompanham as práticas sociais para reforçar ou para transgredir padrões. Assim, as letras de *rock* escritas por mulheres são duplamente transgressoras, pois assumem o caráter de ruptura, próprio do movimento *Rock*, ao mesmo tempo em que driblam os discursos machistas, que delimitam o universo *Rock* como um espaço de expressão masculina.

É nesse contexto que Rita Lee se destaca, não somente como precursora feminina no *rock* brasileiro, mas também como figura de fundamental importância para a consolidação do gênero musical no Brasil. A seleção de algumas músicas de sua vasta discografia permitiu traçar relações e exemplos da representação da transformação das subjetividades femininas em diferentes momentos históricos – do momento da consolidação do *rock* no Brasil, nas décadas de 1970 e 1980, à contemporaneidade –, pela perspectiva e experiência do sujeito que transitou por diferentes contextos culturais e políticos – da censura da ditadura à ampla liberdade de expressão do século XXI. As letras de Rita Lee possibilitam ver o mundo pela perspectiva da mulher jovem que desafiou os padrões comportamentais femininos de sua época, e pela visão da mulher que envelhece no mundo pós-moderno.

Com o objetivo de ampliar a verificação das representações do feminino em diferentes composições de diferentes artistas, em diferentes contextos e dentro de tendências diferentes do *rock*, foram também escolhidas canções de Fernanda Takai e de Pitty, artistas de destaque no cenário do *rock* brasileiro que, assim como Rita Lee, atuam na área da música não apenas como intérpretes, mas sim como letristas e compositoras.

Mudam as situações, mudam os sujeitos, mudam as representações. Assim como as diferenças culturais, as marcas das subjetividades de quem produz as representações estão sempre presentes. Por isso, é possível perceber algumas singularidades que diferenciam as composições das três roqueiras. Ao estudar a biografia das artistas, observou-se que suas letras são representações da forma como veem o mundo, os outros, e também a si mesmas. Nas composições de Rita Lee, identifica-se uma constante afronta; nas letras de Takai, observa-se um tom mais maternal e equilibrado; em Pitty, a urgência de viver intensamente e a insatisfação.

Entre Rita Lee, Fernanda Takai e Pitty há uma significativa diferença de contextos culturais. Rita Lee iniciou suas composições em um período marcado pela rebeldia, pela quebra de tabus, de preconceitos, pelo apelo à liberdade sexual, em uma sociedade conservadora e fechada, que ainda estava longe de ver com bons olhos a participação das mulheres no universo de criação artística e, principalmente, no cenário do *rock*. Os temas transgressores e inéditos de

suas letras causavam polêmica, porque falavam sobre o que não deveria ser falado, da maneira como não deveria ser dito, e por quem não deveria ter voz. Mesmo nas letras mais recentes, o tom desafiador, debochado e irônico, parte da herança do Tropicalismo, rompe com as perspectivas estáveis sobre mundo e os sujeitos, pois a própria imagem da roqueira Rita Lee, em todas as suas fases, cristalizou-se como uma representação máxima de ruptura com os padrões.

Em outro contexto, em que as discussões e críticas voltavam-se especialmente para o domínio midiático e às incoerências políticas e econômicas, as composições de Fernanda Takai se destacam, não por apelos feministas explícitos, mas por reflexões sobre o “ser” e “estar” no mundo de sujeitos que vivem momentos de constantes transformações. Contrariando o estereótipo de rebeldia do sujeito roqueiro, a suavidade e sutileza são características pessoais da artista e marcam também as suas composições. Nesse aspecto, Takai transgride por não transgredir.

Já o contexto cultural em que Pitty se insere é caracterizado por uma participação muito significativa das mulheres em todas as esferas. Mas a conquista de direitos e a quebra da censura à expressão feminina não eliminaram completamente os resquícios de subordinação ao discurso masculino, diante disso, não basta apenas ter voz, é preciso se “fazer ouvir. A mulher não quer mais ser o “outro” ela quer ser “um também”. As influências das ideologias *punk* conferem às letras de Pitty um tom explicitamente mais agressivo de insatisfação e protesto.

Mas, se há fatores que permitem traçar distinções entre as três artistas e entre suas composições, não faltam, também, traços que as unem. Rita Lee, Fernanda Takai e Pitty são mulheres que não silenciam. Este estudo focalizou-se em suas letras, mas, além da expressão musical, as três escrevem constantemente textos que não são feitos para integrarem canções. Rita Lee, assumidamente viciada nas redes sociais, não fica um único dia sem publicar em sua página pessoal do *Twitter*; Fernanda Takai registra sua percepção do mundo feminino também em seus contos e crônicas; Pitty compartilha em seu blog suas reflexões, ideias, pensamentos que, de acordo com a cantora, transbordam de sua mente. Os textos não musicalizados de Rita Lee, Fernanda Takai e Pitty verbalizam impressões, opiniões e constatações, desejos, medos e angústias,

realizações e emoções. Da mesma forma, em suas letras de música, delineiam-se muitas identidades femininas possíveis, e têm em comum a rejeição às definições tradicionais de fragilidade e incapacidade associada às mulheres, a rejeição à existência de uma “mulher ideal”.

Em suas letras são representados sujeitos múltiplos, que podem assumir diferentes identidades, em diferentes situações. No terceiro capítulo, em que foram desenvolvidas as análises das letras escolhidas, foi possível verificar que é recorrente a representação do sujeito múltiplo, fragmentado e fluido da pós-modernidade e a rejeição à determinação biológica das identidades femininas.

Em “Cor-de-rosa Choque” e “Cinderela Aparecida” Rita Lee, por meio da ironia, subverte a imagem da princesa das histórias fantásticas e é pioneira na representação da mulher como um sujeito multifacetado. Em “Vagalume”, de Fernanda Takai, a compreensão das metáforas possibilitou a leitura da discussão sobre o ciclo da vida e sobre a decisão de maternidade como um ato de escolha, e não como desejo inato às mulheres. Nas letras de Pitty, “Desconstruindo Amélia” e “Malditos Cromossomos”, relações intertextuais e influências de pensamentos filosóficos encaminham para a leitura da rejeição à identidade feminina única e coesa, biologicamente determinada. Há a desconstrução da imagem da “mulher de verdade” aos olhos dos discursos machistas.

Observou-se, também, a representação do caráter híbrido e líquido do sujeito pós-moderno e a temática da autorreflexão em “Eu e mim”, de Rita Lee, em “Antes que seja tarde”, de Takai e em “Anacrônico”, de Pitty. Além disso, Lee, Takai e Pitty são, também, elas próprias, exemplos dessa “mulher múltipla”. Inseridas no cenário do *rock*, carregam as características mais fortes desse movimento cultural: a insatisfação, a transgressão, a ruptura e a liberdade. Mas, dentro desse campo de rupturas, transgridem novamente por participarem de um movimento cultural e artístico dominado por homens. . Refutam os conceitos de “mulher ideal”, de “roqueiro ideal”, de “mulher roqueira ideal”. Transitam por diferentes identidades: são artistas famosas, roqueiras, mães, avó, vaidosas, despojadas, são profissionais, são fortes, independentes, mas podem ser frágeis e delicadas, são esposas e mantêm casamentos duradouros em um contexto pós-moderno que privilegia a flexibilidade e efemeridade das relações. Rompem as barreiras do “espaços gendrados”.

É importante ressaltar que as análises realizadas neste estudo, não foram sustentadas pela intenção de generalizar características para a escrita feminina no campo da música, mas sim de ampliar, por meio dos exemplos, as discussões a respeito da produção artística das mulheres e abrir outros questionamentos. Dessa forma, pode-se considerar que não se esgotaram as investigações, mas a pesquisa possibilitou a constatação de que as identidades femininas representadas nas letras de música compostas por mulheres - neste trabalho, tomadas como exemplo as músicas de Rita Lee, Fernanda Takai e Pitty – não podem ser analisadas como naturalmente definidas por forças sociais ou biológicas, mas devem ser consideradas a partir do caráter múltiplo das subjetividades contemporâneas, assim como são múltiplas as maneiras de representação: Rita Lee provoca, brinca. Fernanda Takai sussurra. Pitty grita.

REFERÊNCIAS

ADELMAN, Miriam. **Estudos Culturais e Estudos de Gênero: entendendo os olhares**. Cadernos da Escola de Comunicação. nº 4, 2006.

ALTHUSSER, L. **Aparelhos ideológicos de estado**. 8ª ed. Rio de Janeiro: Graal Ltda, 2001.

BATISTA Arnaldo. **Loki**. Documentário. Direção: Paulo Henrique Fontenelle, Brasil, 2008.

BARTSCH, Henrique. **Rita Lee mora ao lado**. 1ª Ed. São Paulo: Panda Books, 2006.

BAUMAN, Zygmunt. **O Mal-Estar da pós modernidade**. Rio de Janeiro: Zahar, 1998.

BAUMAN, Zygmunt. **Amor Líquido. Sobre a fragilidade dos laços humanos**. Trad. Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Zahar, 2004.

BAUMAN, Zygmunt. **Identidade**. Tradução: Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2005.

BAUMAN, Zygmunt. Vivemos em tempos líquidos. Nada é para durar. Depoimento. [24 de setembro de 2010]. **Revista ISTOÉ**. Entrevista concedida à Adriana Prado. Disponível em: <http://www.istoe.com.br/assuntos/entrevista/detalhe/102755_VIVEMOS+TEMPO+S+LIQUIDOS+NADA+E+PARA+DURAR> Acesso em: 30/07/2013.

BAYM, Nina. **La Loca y sus lenguajes. Por qué no hago teoría literaria feminista**. IN: FÉ, Marina (coord.). Otramente: Lectura y escritura feministas. Programa Universitario de Estudios de género. Circuito Escolar, Ciudad Universitaria, México, 1999.

BOURDIEU, Pierre. **A dominação masculina**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2011.

BRANDÃO, Antonio Carlos & DUARTE, Milton Fernandes. **Movimentos culturais de juventude**. 2ª ed. Reform. São Paulo: Moderna, 2004.

BREUNIG, Tiago Hermano. **Rita Lee: representação feminina do rock brasileiro na MPB**. 2006. Disponível em: http://www.fazendogenero.ufsc.br/7/artigos/T/Tiago_Hermano_Breunig_03.pdf
Acesso: 28/11/2012

BUENO, Silveira. **Minidicionário da língua portuguesa**. São Paulo: FTD, 2000.

CHACON, Paulo. **O que é Rock**. Coleção Primeiros Passos, nº 68. Editora Brasiliense, (s/d).

CHARTIER. Roger. **O mundo como representação**. In: Revista Estud. av. vol.5 nº 11 São Paulo Jan./Abr. 1991.

CHEVALIER, Jean. **Dicionário de Símbolos (mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números)**. 19ª ed. – Rio de Janeiro: José Olympio, 2005.

DANTAS. Danilo Fraga. **A Prateleira do Rock Brasileiro: Uma Análise das Estratégias Midiáticas Utilizadas nos Discos de Rock Brasileiro nas Últimas Cinco Décadas**. Dissertação (Mestrado Comunicação) - Faculdade de Comunicação da Universidade Federal da Bahia. Salvador, 2007.

DIAS. Alfrancio Ferreira. **Dos Estudos Culturais ao novo conceito de identidade**. ITABAIANA: GEPIADDE, Ano 5, Volume 9 | jan-jun de 2011.

EAGLETON, Terry. **Depois da teoria. Um olhar sobre os Estudos Culturais e o pós-modernismo.** Trad.: Maria Lúcia Oliveira. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005.

ESTEVEZ, Carlos. **Mutante cor-de-rosa choque.** In: AZEVEDO, Carlito; DIAS, Tânia & SUSSEKIND, Flora. (orgs).Vozes femininas: gêneros, mediações e práticas de escrita. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 2003.

FAOUR, Rodrigo. **Vamos conversar sobre sexo?** Entrevista concedida a Pedro Alexandre Sanches. [novembro de 2006]. Disponível em: <<http://pedroalexandresanches.blogspot.com.br/2006/11/vamos-conversar-sobre-sexo.html>> Acesso em: 28/11/2012.

FAOUR, Rodrigo. **História Sexual da MPB: a evolução do amor e do sexo na canção brasileira.** 4ª Ed. – Rio de Janeiro: Record, 2011.

FISHER. Ernest. **A necessidade da arte: uma interpretação marxista.** TRAD. Leonardo Konder. ZAHAR EDITORES. Rio de Janeiro, 1966.

GOHL, Jefferson William. **A autonomia da cultura, canção e voz: Rita Lee entre duas décadas.** Anais do I Seminário Internacional de História do Tempo Presente. Florianópolis, 2011.

GOMES. Daniel de O. **Dissonâncias de Foucault.** São Paulo: Lumme, 2012.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade.** Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

HALL, Stuart. **Da diáspora:** Identidades e mediações culturais. Belo Horizonte: UFMG; Brasília:Unesco, 2003.

HARVEY, David. **Condição Pós-moderna.** Edições Loyola,1992.

HOLLANDA, Heloisa Buarque. **Tendências e Impasses: O Feminismo como Crítica da Cultura**. São Paulo, Rocco, 1994.

JET, Joan. “Especial Mulheres desbravadoras do rock”: **Revista Rolling Stone**, 2012. Entrevista concedida a Bruna Veloso. Disponível em: <<http://rollingstone.com.br/edicao/edicao-66/desbravadora-do-rock>> Acesso em 30/07/2013

KAMUF, Peggy. **Escribir como mujer**. IN: FÉ, Marina (coord.). Otramente: Lectura y escritura feministas. Programa Universitário de Estudos de gênero. Circuito Escolar, Ciudad Universitaria, México, 1999.

LAURETIS, Teresa de. **A tecnologia do gênero**: In: HOLLANDA, Heloisa Buarque. **Tendências e Impasses: O Feminismo como Crítica da Cultura**. São Paulo, Rocco, 1994.

LEE, Rita. **Build Up**. São Paulo: PolyGram, 1970. LP.

LEE, Rita. Rita Lee & Tutti Frutti. **Atrás do Porto Tem uma Cidade**. São Paulo: PolyGram, 1974. LP.

LEE, Rita. Rita Lee & Tutti Frutti. **Fruto Proibido**. São Paulo: Som Livre, 1975. CD.

LEE, Rita. **Rita Lee**. São Paulo: Som Livre, 1979. CD.

LEE, Rita & CARVALHO Roberto. **Saúde**. São Paulo: Som Livre, 1981. CD.

LEE, Rita & CARVALHO Roberto. **Rita Lee e Roberto de Carvalho**. São Paulo: Som Livre, 1982. LP. 1995 CD.

LEE, Rita. **Rita Lee**. São Paulo: Som Livre, 1993. CD.

LEE Rita. **Acústico MTV- Rita Lee**. São Paulo: Polyram, 1998. CD.

LEE. Rita. **Balacobaco**. São Paulo: Som Livre, 2003. CD.

LEE. Rita. **Reza**. São Paulo: Biscoito Fino, 2011. CD.

LEE, Rita. Depoimento. [24 de abril de 2012]. Jornal **Folha de Londrina**. Disponível em < http://www.folhaweab.com.br/?id_folha=2-1--3403-24/04/2012> Acesso em: 30/07/2013.

LEE. Rita. Depoimento. [29 de março de 2013]. **Revista Marie Claire**. Entrevista concedida a Guilherme Samora. Disponível em: <<http://www.ritalee.com.br/blog>> Acesso em: 30/07/2013.

LEONEL, Vange, **Grrrls. Garotas iradas**. São Paulo: Summus, 2001.

LIMA, Marina. Depoimento. SANCHES. **Marina Lima, Por Pedro Alexandre Sanches**. [06 de junho de 2011]. Entrevista concedida a Pedro Alexandre Sanches. Disponível em <<http://www.advivo.com.br/blog/luisnassif/marina-lima-por-pedro-alexandre-sanches>> Acesso em: 28/11/2012.

LITAREE_REAL. Disponível em: <https://twitter.com/LitaRee_real> Acesso: 30/07/2013.

LIVRO-CLIPPING. **Janis Joplin Por ela mesma**. São Paulo: Martin Claret, 2011.

MELO, Walter. **O Simbolismo Da Casa E A Música: Imaginação E Memória**. Disponível em: <<http://www.revispsi.uerj.br/v1n1/artigos/Artigo%206%20-%20V1N1.pdf>> Acesso em 30/07/2013.

MORELLI Rita de Cássia Lahoz. **O campo da MPB e o mercado moderno de música no Brasil: do nacional-popular à segmentação contemporânea**.

Uberlândia: Art & Cultura. Vol.10 nº 16, jan-jun. 2008. Disponível em: <http://www.artcultura.inhis.ufu.br/PDF16/R_Morelli.pdf> Acesso em: 30/07/2013.

MURGEL, Ana Carolina Arruda de Toledo. **A canção no feminino**. Anais do XXVI Simpósio Nacional de História – ANPUH • São Paulo, julho 2011. Disponível em: <http://www.snh2011.anpuh.org/resources/anais/14/1300859244_ARQUIVO_Murgel,AnaCarolinaAT-ACancaonoFeminino.pdf> Acesso em: 30/07/2013.

MUSICAL. **Cida, a gata roqueira**. Rede Globo. 29 de agosto de 1986. Programa de televisão.

PATO FU. **Televisão de Cachorro**. Belo Horizonte: BMG, 1998. CD.

PATO FU. **Isopor**. Belo Horizonte: BMG, 1999. CD.

PATO FU. **Ruído Rosa**. Belo Horizonte: BMG, 2001. CD.

PATO FU. **Daqui pro Futuro**. Belo Horizonte: Rotomusic, 2007. CD.

PAVÃO, Albert. **Rock Brasileiro 1955-65 Trajetória, personagens e discografia**. São Paulo: Edicon, 1989.

PERROT, Michelle. **Minha História das Mulheres**. São Paulo: Contexto, 2008.

PIMENTEL, Gláucia Costa de. **Guerrilhas do prazer: Rita Lee Mutante e os textos de uma transgressão**. Dissertação (Mestrado em Teoria Literária) – Universidade Federal de Santa Catarina, 2001.

PITTY. **Admirável Chip Novo**. São Paulo: Deckdisc, 2003. CD, download digital.

PITTY. **Anacrônico**. São Paulo: Deckdisc, 2005. CD, download digital.

PITTY. **Chiaroscuro**. São Paulo: Deckdisc, 2009. CD, download digital.

PITTY. **{Des}Concerto Ao Vivo**. São Paulo: Deckdisc, 2011. CD, download digital.

PITTY. **Festa Punk**. O Boteco. Blog [05 de julho de 2010]. Disponível em: <http://www.pitty.com.br/boteco/> Acesso em: 30/07/2013.

PITTY. **E lá se Vão Oito Anos**. O Boteco. Blog [12 de março de 2011a]. Disponível em: <http://www.pitty.com.br/boteco/> Acesso em: 30/07/2013

PITTY. **Silêncio**. O Boteco. Blog [20 de abril de 2011b]. Disponível em: <http://www.pitty.com.br/boteco/> Acesso em: 30/07/2013.

PITTY. **A onda**. O Boteco Blog [22 de maio de 2012a]. Disponível em: <http://www.pitty.com.br/boteco/> Acesso em: 30/07/2013.

PITTY. Especial Mulher: Timidez Felina. Depoimento. Entrevista concedida a Tiago Agostin. **Revista Rolling Stone**. Março de 2012b. Disponível em: <http://rollingstone.com.br/edicao/edicao-66/timidez-felina> Acesso em: 30/07/2013.

RAGO, Margareth. **Epistemologia feminista, gênero e história**. In: PEDRO, Joana; GROSSI, Miriam (orgs.). Masculino, Feminino, Plural. Florianópolis: Mulheres, 1998.

RAGO, Margareth. **Os feminismos no Brasil: dos “anos de chumbo” à era global**. Labrys, estudos feministas. Nº3, janeiro/ julho 2003.

SANCHES. Pedro Alexandre. Mulheres ficam marginalizadas. **Folha de são Paulo**. 18 de maio de 2001. Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq1805200110.htm>. Acesso em: 23/11/2013.

SANCHES. Pedro Alexandre. **As bruxas, elas existem ou não?** 2009. Disponível em: <<http://pedroalexandresanches.blogspot.com.br/2009/09/e-as-bruxas-elas-existem.html>> Acesso em: 28/11/2012.

SANCHES. Pedro Alexandre. **Você me deu adeus, como, se nós somos de Deus?** 2010. Disponível em: <<http://pedroalexandresanches.blogspot.com.br/2010/01/voce-me-deu-adeus-como-se-nos-somos-de.html>> . Acesso em: 28/11/2012.

SANTOS, Boa Ventura de Sousa. **Pela Mão de Alice: o social e o político na pós-modernidade.** 7ª Ed. Porto: Edições de Afrontamento, 1999.

SCHWANTES. Cíntia. **Dilemas da representação feminina.** OPSIS - Revista do NIESC, Vol. 6, 2006.

SCOTT, Joan W. **Gênero: uma categoria útil de análise histórica.** Educação e Realidade, vol.16, nº 2, Porto Alegre, jul./dez. 1995.

SCHOLZE, Lia. **A mulher na literatura: gênero e representação.** In: DUARTE, Constância Lima; ASSIS, Eduardo de; BEZERRA, Kátia da Costa (Org.). Gênero e representação na literatura brasileira. Belo Horizonte: UFMG, 2002.

SHOWALTER, Elaine. **A crítica feminista no território selvagem.** In: HOLLANDA, Heloisa Buarque. Tendências e Impasses: O Feminismo como Crítica da Cultura. São Paulo: Rocco, 1994.

SILVA Mozart Linhares da. **Michel Foucault e a genealogia da exclusão/inclusão: o caso da prisão na modernidade.** 2008, Disponível em: <http://mozartls.blogspot.com/2008/10/michel-foucault-e-genealogia-da.html>
Acesso em: 30/07/1013.

SOARES, Marly Catarina. **O Místico e o Erótico na Poesia de Florbela Espanca**. 2008. Tese (Doutorado em Teoria Literária) – Universidade Federal de Santa Catarina. Florianópolis, 2008.

TAKAI, Fernanda. **Além do Horizonte**. Depoimento. Entrevista concedida à Suzanna Ferreira. (s/d). Disponível em: <http://www.loaded-e-zine.net/blog/blog_ent.html> Acesso em: 30/07/2013.

TAKAI, Fernanda. Depoimento. [outubro de 2009a]. Entrevista concedida a Marcos Martino. Disponível em: <http://www.alvinews.com.br/coluna/Musica/FernandaTakai/Entrevista_FTakai.htm>. Acesso: 30/07/2013.

TAKAI, Fernanda. Depoimento. Entrevista concedida à Sandra Hiromoto. **Memai Jornal de Letras e Artes Japonesas**, 2009b. Disponível em: <<http://www.jornalmemai.com.br/2009/12/nunca-substime-fernanda-takai/>> Acesso em: 30/07/2013.

TAKAI, Fernanda & ULHOA, Jhon. “Dupla Personalidade”. Depoimento. Entrevista concedida a Tiago Agostini. **Revista Rolling Stone**, Julho de 2010. Disponível em: <<http://www.rollingstone.com.br/edicao/46/dupla-personalidade-pato-fu>>. Acesso em: 30/07/2013.

TAKAI, Fernanda. “Ser cantora não é brincado”. Depoimento. [01 de outubro de 2010b]. Entrevista concedida a Marcus Preto. **Jornal Folha de São Paulo**. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/saopaulo/805801-ser-cantora-nao-e-brincado-diz-fernanda-takai.shtml>> Acesso em: 30/07/2013.

TAKAI, Fernanda. Entrevista. [mensagem pessoal] recebida por cristiane350ml@gmail.com em 4 de dezembro de 2012.

TEIXEIRA, Níncia Cecília Ribas Borges. **Escrita de mulheres e a (des)construção do cânone literário na pós-modernidade: cenas paranaenses**. Guarapuava: UNICENTRO, 2008.

VELOSO, Bruna. Especial Mulher: Desbravadora Do Rock. **Rolling Stone**. Ed 66 - Março de 2012. Disponível em: <<http://rollingstone.com.br/edicao/edicao-66/desbravadora-do-rock>> Acesso: 30/07/2012

VELOSO, Caetano. **Verdade Tropical**. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

VINIL, Kid. **Almanaque do Rock**. São Paulo, Ediouro, 2008.

ZOLIN, Lúcia Osana. **Pós-modernidade e Literatura de autora feminina no Brasil**. Universidade Estadual de Maringá.

ANEXOS

ANEXO A - LETRAS

Sucesso, Aqui Vou Eu (Build Up) Rita Lee

Já estou até vendo
Meu nome brilhando
E o mundo aplaudindo
Ao me ver cantar
Ao me ver passar
I wanna be a star!

Como Ginger Rogers vou sapatear
Mais de mil vestidos vou poder usar
Num show de cores em cinemascope
Eu direi adeus aos sonhos meus
Sucesso, aqui vou eu!

Rádio, televisão, revistas, muito mais, ah
Meu rosto, meu sorriso, à venda nos jornais
Paris Match, N.Y.Times, Look, Life, BBC of London
Here I come:
Maquiagem, "mis-en-scène" para o Oscar cobiçado
Luzes, câmera... ação!

Eu vou lutar, eu vou subir
Eu vou ganhar e conseguir!

Será que algum dia
Famosa eu seria?
Meu sonho acontecia
E eu direi goodbye!
Mamãe, papai
I wanna be a star!

Abram alas
Eu vou passar
Sucesso, aqui vou eu!
Abram alas
I wanna be a star!
Sucesso, aqui vou eu!
Sucesso, aqui vou eu! Ah!

De Pés No Chão
Rita Lee

Sim, eu sou um deles
E gosto muito muito de sê-lo
Porque faço coleção
De lacinhos cor-de-rosa
E também de sapatão

Mas o que eu quero mesmo
É por os meus pés no chão
É só questão de gosto
Lacinhos cor-de-rosa ficam bem
Num sapatão, uh yeah?

Eu nasci descalça
Pra que tanta pergunta?

Esse Tal De Roque Enrow
Rita Lee

Ela nem vem mais prá casa
Doutor!
Ela odeia meus vestidos
Minha filha é um caso sério
Doutor!
Ela agora está vivendo
Com esse tal de:
Roque Enrow! Roque Enrow!
Roque En!...

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! Roque Enrow!...

Ro! Quem é ele?
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! Roque En!

Eu procuro estar por dentro
 Doutor!
 Dessa nova geração
 Mas minha filha
 Não me leva à sério
 Doutor!
 Ela fica cheia de mistério
 Com esse tal de:
 Roque Enrow! Roque Enrow!...

Ro! Quem é ele?
 Quem é ele?
 Esse tal de Roque Enrow!
 Um planeta, um deserto
 Uma bomba que estourou
 Ele! Quem é ele?
 Isso ninguém nunca falou!
 Ôh! Ran!...

Ela dança o dia inteiro
 Doutor!
 E só estuda prá passar
 E já fuma com essa idade
 Doutor!
 Desconfio que não há
 Mais cura prá esse tal de:
 Roque Enrow!...

Quem?
 Roque Enrow!
 Roque Enrow!
 Roque Enrow!...

Vote Em Mim
Rita Lee

Vou ser presidente do seu corpo.
Governar,
Anarquizar
Minha plataforma é o prazer total
Isso é melhor e não faz mal, já disseram!

Faço comício no hospício
Jorro petróleo por qualquer orifício
E sem demagogia, por pura alegria
Quero o povo feliz

Meu amor, por favor
Vote em mim
Prometo que se eu ganhar a eleição
Só vou dar poder ao seu coração

Cor de Rosa Choque
Rita Lee

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
Oh! Oh! Oh! Oh! Oh!
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 o 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
 Oh! Oh! Oh! Oh! Oh!
 Não provoque!
 É Cor de Rosa Choque
 Não provoque!
 É Cor de Rosa Choque

Cinderela Aparecida
Rita Lee

Abracadabra, vou rogar uma praga
 Tira esse vestido micho
 Joga o avental no lixo

Dá-lhe, Cinderela
 Mostra com quantas belas se faz uma fera
 A bordo de um tomara-que-caia
 À la Sarita Montiel
 Um rabo-de-saia
 Brinco, broche, pulseira, colar e anel

Abracadabra, não mexe com a cabra
 Adeus, escrava do tanque
 Alô, baronesa punk
 Dá-lhe, Cinderela
 Mostra com quantas feras se faz uma bela
 Que tal uma princesa chique
 Caroline, Lady Di
 Ou a filha do cacique
 Venerável, honorável gueixa chá-de-Xangai

Cida, Cida, Cida
 Cinderela Aparecida

Falado:

- Vem cá menina! Você precisa se empinar um pouco, peito pra frente, bunda pra trás!
- O que uma fada-madrinha não faz?
- Um jeitinho no cabelo, uma overdose de organdi, aqui e

ali!

- Ai, meu Deus, que coisa romântica!

Cida, Cida, Cida

Cinderela Aparecida, você tá demais!

Falado:

- Ficou bom mesmo, não? Ótimo!

Eu e Mim

Rita Lee

No espelho não é eu, sou mim.

Não conheço mim, mas sei quem é eu, sei sim.

Eu é cara-metade, mim sou inteira.

Quando mim nasceu, eu chorou, chorou.

Eu e mim se dividem numa só certeza.

Alguém dentro de mim é mais eu do que eu mesma.

Eu amo mim

Mim ama eu

Vidinha

Rita Lee

Faço terapia

Malho todo dia

Pratico yoga

Não uso mais droga

Tomo ansiolítico

Em estado crítico

Na crise de pânico

Proporfol orgânico

Vidinha besta

Vidinha furreca

Vidinha chinfrim

Ô vidinha de merda

Sou boa de cama

Sem levar a fama

Cuido bem da dieta

Ando de bicicleta

Não sei onde estava
Antes de nascer
Não sei pra onde vou
Depois de morrer

Vidinha besta
Vidinha furreca
Vidinha chinfrim
Ô vidinha de merda

Tô Um Lixo
Rita Lee

Parei de fumar
Parei de beber
Parei de jogar
Parei de ser aquele
ser cafajeste
Aquela peste

Nem banho tomo mais
Trabalho tanto faz
A cabeça tá um jazz

Eu vivo pelos cantos feito bicho
Eu tô um lixo

E O Vento Levou...
Fernanda Takai e Pato Fu

Um minuto pra pensar
Que a vida leva e trás
O que eu faço ela desfaz
Pensamentos são como ladrões
Me roubando tempo
Levam minha paz

Pois todo mundo está só
Pra saber o que é bom
O ruim e o tanto faz
Às vezes não quero escolher
E as pessoas vão dizer
Que eu vivo de ilusão

Vou desaparecendo
Mas estou sempre lá
Sei que por um momento
Fujo sem sair do lugar

Um segundo pra esquecer
Tudo que me apraz
E não tenho mais
Pensamentos são como ladrões
Me roubando tempo
Levam minha paz

Pois todo mundo está só
Pra saber o que é bom
O ruim e o tanto faz
Às vezes não quero escolher
E as pessoas vão dizer
Que eu vivo de ilusão

Licitação **Fernanda Takai e Pato Fu**

Quando essa "joça" ficar pronta
Quero ver quem dá conta
De contar como se conta o dinheirão que vai pro saco
Fazer pirâmide. jardim, não é problema
Bota o nome do Ayrton Senna
Põe na entrada do buraco (põe na entrada do buracoooo)

Vamos errar português
Vamos eleger um "bundão"
Vamos votar em quem roubou, mas fez
Pena de morte para os linchadores, ou não?

Já que a polícia não faz nada, no menino da calçada de dia dou moedinha, de
noite eu dou porrada

Vamos inventar uma nova dancinha
Sucatear o samba e maltratar o carnaval
Vamos dar um jeito de arrumar a vida
Então: vamos morrer de uma vez, tá legal?

Coliseu penelaqui !

Televisão de cachorro
Fernanda Takai e Pato Fu

Às vezes penso que eu assisto tv
Como o cãozinho que olha o frango rodar
Que mais e mais saboroso de se ver
Aguça cada vez mais meu paladar

E quando uma gotinha de óleo cai
Como uma novidade que entra no ar
Eu paro tudo, eu paro de pensar
Só pra ficar te olhando, televisão

Por que o que está lá dentro
É tudo o que eu quero ter?
Por que o que está lá dentro
É tudo o que não posso ser?

Eu perco horas babando sem saber
Que se o galã morreu não foi por mim
E quando outros cãesinhos vem me imitar
São telespectadores no mesmo canal

E meu cachorro nada vê na TV
E é aí que eu vejo o burro que o bicho é
A tela plana não deixa ele perceber
A propaganda bacana de frango

Às vezes penso que eu assisto TV
Como o cãozinho que olha o frango rodar
Que mais e mais saboroso de se ver
Aguça cada vez mais meu paladar

Por que o que está lá dentro
É tudo o que eu quero ter?
Por que o que está lá dentro
É tudo o que não posso ser?

Por que o que está lá dentro
É tudo o que eu quero ter?
Por que o que está lá dentro
É tudo o que não posso ser?

Vagalume
Fernanda Takai e Pato Fu

Quando anoiteceu
Acreditei que não veria mais
Nenhum luar
Nem o sol se levantar enfim

Mas na escuridão eu te encontrei
A noite agora vem pra me dizer
Que o luar vai me trazer você

Uma vida brilhava ali
Peguei você
Com cuidado em minhas mãos eu quero te guardar
Só pra te ver piscar pra mim
Pois minha casa tão vazia quer se iluminar
Nem preciso te contar eu sei

Vem acende a sua luz perto de mim
Estrelinha do meu jardim
Me deixa ser teu céu pra sempre

Vem acende a sua luz perto de mim
Estrelinha do meu quintal
Na madrugada vagalume

Antes que seja tarde
Fernanda Takai e Pato Fu

Olha, não sou daqui
me diga onde estou
não há tempo não há nada
que me faça ser quem sou
mas sem parar pra pensar
sigo estradas, sigo pistas pra me achar

Nunca sei o que se passa
com as manias do lugar
porque sempre parto antes que comece a gostar
de ser igual, qualquer um
me sentir mais uma peça no final
cometendo um erro bobo, decimal

Na verdade continuo sob a mesma condição
distraindo a verdade, enganando o coração

Pelas minhas trilhas você perde a direção
não há placa nem pessoas informando aonde vão
penso outra vez estou sem meus amigos
e retomo a porta aberta dos perigos

Na verdade continuo sob a mesma condição
distraindo a verdade, enganando o coração

Na verdade continuo sob a mesma condição

Comum de Dois

Pitty

Quis se recriar
Quis fantasiar
No quarto de vestir
Despiu-se do pudor

Quis se adornar
Quis se enfeitar
Vestido e salto
Enfim pra si tomou

Se transformou
Se arriscou
Reinventou
E gostou
Ele se transformou

Precisou correr
Uma vida pra entender
Que ele era assim
Um comum de dois

E hoje vai sair
Com a melhor lingerie
Não pra afrontar
só quer se divertir

Mas ele afrontou
Provocou
Assombrou
Incomodou

E ele nem ligou...

Se acabou
 E beijou
 E dançou
 Ele aproveitou

Quando apontam aquele olhar
 Ele sabe e deixa passar
 O salto dói, ele sorri
 Mas machucava ter que omitir
 Prazer e dor de ser mulher
 Por essa noite é o que ele quer
 Degusta bem, bem que valeu

Ele se transformou...

Sua dama ao seu lado amparando o motim
 Juntos rolam pela noite
 Nunca dantes par assim

Admirável Chip Novo **Pitty**

Pane no sistema, alguém me desconfigurou
 Aonde estão meus olhos de robô?
 Eu não sabia, eu não tinha percebido
 Eu sempre achei que era vivo
 Parafuso e fluído em lugar de articulação

Até achava que aqui batia um coração
 Nada é orgânico, é tudo programado
 E eu achando que tinha me libertado
 Mas lá vem eles novamente
 E eu sei o que vão fazer:
 Reinstalar o sistema

Pense, fale, compre, beba
 Leia, vote, não se esqueça
 Use, seja, ouça, diga
 Tenha, more, gaste e viva

Pense, fale, compre, beba
 Leia, vote, não se esqueça
 Use, seja, ouça, diga...
 Não senhor, Sim senhor

Pane no sistema, alguém me desconfigurou
 Aonde estão meus olhos de robô?

Eu não sabia, eu não tinha percebido
 Eu sempre achei que era vivo
 Parafuso e fluído em lugar de articulação

Até achava que aqui batia um coração
 Nada é orgânico, é tudo programado
 E eu achando que tinha me libertado
 Mas lá vem eles novamente
 E eu sei o que vão fazer:
 Reinstalar o sistema

Pense, fale, compre, beba
 Leia, vote, não se esqueça
 Use, seja, ouça, diga
 Tenha, more, gaste e viva

Pense, fale, compre, beba
 Leia, vote, não se esqueça
 Use, seja, ouça, diga...
 Não senhor, Sim senhor

Mas lá vem eles novamente
 E eu sei o que vão fazer:
 Reinstalar o sistema.

Desconstruindo Amélia Pitty

Já é tarde, tudo está certo
 Cada coisa posta em seu lugar
 Filho dorme ela arruma o uniforme
 Tudo pronto pra quando despertar
 O ensejo a fez tão prendada
 Ela foi educada pra cuidar e servir
 De costume esquecia-se dela
 Sempre a última a sair...

Disfarça e segue em frente
 Todo dia até cansar
 Uooh!
 E eis que de repente ela resolve então mudar
 Vira a mesa
 Assume o jogo
 Faz questão de se cuidar
 Uooh!
 Nem serva, nem objeto

Já não quer ser o outro
Hoje ela é um também

A despeito de tanto mestrado
Ganha menos que o namorado
E não entende porque
Tem talento de equilibrista
Ela é muita se você quer saber
Hoje aos 30 é melhor que aos 18
Nem Balzac poderia prever
Depois do lar, do trabalho e dos filhos
Ainda vai pra night ferver

Disfarça e segue em frente
Todo dia até cansar
Uooh!
E eis que de repente ela resolve então mudar
Vira a mesa
Assume o jogo
Faz questão de se cuidar
Uooh!
Nem serva, nem objeto
Já não quer ser o outro
Hoje ela é um também

Uuh

Disfarça e segue em frente
Todo dia até cansar
Uooh!
E eis que de repente ela resolve então mudar
Vira a mesa
Assume o jogo
Faz questão de se cuidar
Uooh!
Nem serva, nem objeto
Já não quer ser o outro
Hoje ela é um também

Malditos Cromossomos Pitty

Todas as características
Explícitas ou escondidas
Físicas, psíquicas
Genética ou adquirida
Raiva competitiva

Apatia desmedida
 Ângulo fora do esquadro
 Objeto fálico

Ah! Malditos cromossomos!

Teoria Darwinista
 O fruto, o meio e a iniciativa
 Livre-arbítrio ou prisão
 Genealogia da exclusão
 tanta coisa já contida
 E o exemplo ao longo da vida
 Espécie de bagagem
 Um dia sempre pesa na viagem

Ah! malditos cromossomos!

De onde veio a cor
 Ou angústia que mora aqui
 No filho eu vejo o pai também
 Ninguém pode evitar

Todas as características
 Explícitas ou escondidas
 Físicas, psíquicas
 Genética ou adquirida

Ah! malditos cromossomos!

Anacrônico Pitty

É claro que somos as mesmas pessoas
 Mas pare e perceba como o seu dia-a-dia mudou
 Mudaram os horários, hábitos, lugares
 Inclusive as pessoas ao redor

São outros rostos, outras vozes
 Interagindo e modificando você
 E aí surgem novos valores,
 Vindos de outras vontades,

Alguns caindo por terra,
 Pra outros poderem crescer
 Caem 1, 2, 3, caem 4,
 A terra girando não se pode parar

Outras situações
Em outras circunstâncias,
Entre uma e outra as vezes
Se vêem os mesmos defeitos,
Todas aquelas marcas
Do jeito de cada um

Alguns ainda caem por terra,
Pra outros poderem crescer
Caem 1, 2, 3, caem 4,
A terra girando não se pode parar

Outro ciclo em diferentes fases
Vivendo de outra forma,
Com outros interesses,
Outras ambições mais fortes,
Somadas com as anteriores
Mudança de prioridades,
Mudança de direção

Alguns ainda caem por terra,
Pra outros poderem crescer
Caem 1, 2, 3, caem 4,
A terra girando não se pode parar

ANEXO B – E-MAIL QUE CONTÉM O DEPOIMENTO DE FERNANDA TAKAI



Cris Pawlowski <cristiane350ml@gmail.com>

Entrevista

Fred Douglas <fred@malab.com.br>
 Para: cristiane350ml@gmail.com

4 de dezembro de 2012 11:34

Cristiane,
 aqui é o Fred, produtor executivo da banda Pato Fu.
 Segue abaixo a resposta da Fernanda Takai.
 Att,

fred douglas

----- Mensagem original -----

Assunto:

Re: Entrevista

Data:

Fri, 23 Nov 2012 14:10:42 -0200

De:

Cris Pawlowski <cristiane350ml@gmail.com>

Para:

DoBrasil <dobrasil@dobrasileventos.com.br>

Olá, que pena! Gostaria de fazer um último pedido, se for possível que a Fernanda respondesse apenas uma pergunta:

Na música Vagalume do álbum Daqui Pro Futuro, você metaforicamente recorre a símbolos da cultura japonesa para falar sobre conhecimento interior, da razão, do ciclo da vida?

Curiosamente imagens que inspiraram essa canção foram do filme "Túmulo de Vagalumes", uma animação japonesa dos estúdios Ghibli. Tem uma história muito bonita e triste de dois irmãos no tempo da guerra. Fala mesmo do ciclo da vida, nossa filha tinha nascido há pouco tempo, é uma canção pra ela. John fez o tema instrumental e eu a letra, num raro momento assim. Geralmente em nossas parcerias eu faço a melodia. A maior parte das vezes até tenho um rascunho do assunto da letra, mas é John quem dá o acabamento.

Fernanda Takai

Em 16 de novembro de 2012 11:17, DoBrasil <dobrasil@dobrasileventos.com.br> escreveu:

Olá Cristiane,

Sinto muito pela notícia que venho dar: como existe uma demanda muito grande de entrevistas para TCCs, teses, dissertações e pesquisas de escolas de todo o Brasil - e que com o fomento da comunicação pela internet aumentou consideravelmente - a Fernanda não está mais atendendo a estes pedidos. Espero que isto não interfira na qualidade do seu trabalho! E acredito que pesquisando na internet, nas diversas entrevistas que a Fernanda concedeu para imprensa, você poderá se nortear para dissertar a respeito.
Conto com sua compreensão e desejo sucesso à sua dissertação.

Um abraço,

Em 12/11/2012 17:36, Cris Pawlowski escreveu:

Olá, estou entrando em contato novamente, para saber da disponibilidade de enviar algumas perguntas para serem respondidas pela Fernanda Takai, para fazer parte da minha dissertação de mestrado que analisa a identidade feminina representada nas letras de rock escritas por mulheres.
Se for possível, enviarei as perguntas. Muito obrigada novamente.