

UNIVERSIDADE DE TAUBATÉ

Douglas D'Angelo

**UM SEXTO SENTIDO MAIOR QUE A RAZÃO:
um olhar bakhtiniano sobre o universo feminino na
obra de Rita Lee**

Taubaté - SP

2015

Douglas D'Angelo

**UM SEXTO SENTIDO MAIOR QUE A RAZÃO:
um olhar bakhtiniano sobre o universo feminino na
obra de Rita Lee**

Dissertação apresentada como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Linguística Aplicada pelo Programa de Pós-graduação em Linguística Aplicada da Universidade de Taubaté.

Área de Concentração: Língua materna e Línguas estrangeiras

Orientadora: Profa. Dra. Eliana Vianna Brito Kozma

Taubaté - SP

2015

Douglas D'Angelo
UM SEXTO SENTIDO MAIOR QUE A RAZÃO: um olhar bakhtiniano sobre o
universo feminino na obra de Rita Lee

Dissertação apresentada como requisito parcial
para obtenção do título de Mestre em
Linguística Aplicada pelo Programa de Pós-
graduação em Linguística Aplicada da
Universidade de Taubaté.

Data: ____ / ____ / ____

Resultado: _____

BANCA EXAMINADORA

Professora Dr^a.: Eliana Vianna Brito Kozma

Universidade de Taubaté

Assinatura: _____

Professora Dr^a.: Miriam Bauab Puzzo

Universidade de Taubaté

Assinatura: _____

Professora Dr^a.: Rosália Maria Netto Prados

Universidade de Mogi das Cruzes

Assinatura: _____

DEDICATÓRIA

Aos meus pais, Ângelo e Laura, que, além das referências éticas e morais, me ensinaram a amar a música.

À Rita Lee, que inspirou este trabalho.

AGRADECIMENTOS

A Deus, pela vida.

À Profa. Dr^a. Eliana Vianna Brito Kozma, pela competência e dedicação com que orientou esta pesquisa e pelas palavras de ânimo durante toda a minha trajetória.

Às professoras Miriam Bauab Puzzo e Vera Lúcia Batalha de Siqueira Renda, pelas contribuições no exame de qualificação.

À Escola de Especialistas de Aeronáutica, em especial à tenente Élide Bonifácio.

Aos professores da Escola de Especialistas de Aeronáutica Cristiane, Denise, Edwalds, Emília, Heloísa, Jeane, Márcia Helena e Walter, por todo o apoio.

Ao professor Eduardo Roberto Cajueiro Ribeiro, pelas preciosas observações e pela revisão gramatical.

Ao amigo José Mauro de Souza, pelo estímulo durante toda a caminhada.

À amiga Márcia Rita Chini, pelo companheirismo e solidariedade.

Ao amigo José Luiz Sarmento Camargo, pelo *abstract*.

À amiga Marcilene Rodrigues Pereira Bueno, pelo estímulo no estágio inicial desta pesquisa.

A todos que, direta ou indiretamente, contribuíram para que este trabalho se tornasse realidade.

Não morre aquele
Que deixou na Terra
A melodia de seu cântico
Na música de seus versos.

Cora Coralina

RESUMO

Este trabalho consiste na análise de letras de música enquanto gênero discursivo e investiga a constituição da imagem da mulher nas canções de Rita Lee. O problema que motivou esta dissertação está relacionado ao fato de algumas instituições de ensino ainda privilegiarem a tipologia textual em detrimento do ensino dos gêneros discursivos e também ao fato de se ensinar o texto descritivo isolado de um contexto. Outro aspecto que também motivou esta pesquisa é o fato de muitos compositores da Música Popular Brasileira ainda abordarem o perfil da mulher como um ser inferior, submisso, inatingível ou simplesmente como um objeto de desejo do homem. O objetivo deste trabalho é analisar, de acordo com critérios preestabelecidos, esse aspecto peculiar na obra da compositora sob seu ponto de vista feminino, apresentando o modo pelo qual o universo da mulher é retratado na materialidade linguístico-discursiva de suas canções. Foram analisadas sete canções da autora com base nos seguintes referenciais teóricos de Michail Bakhtin e de seu Círculo: enunciado concreto, gêneros discursivos e dialogismo, intertextualidade e interdiscursividade, ideologia e autor e autoria. Os resultados confirmam que, na visão da autora, o universo feminino é representado por mulheres autônomas, inteligentes, fortes e independentes.

Palavras-chave: autor e autoria, dialogismo, gêneros discursivos, música popular, Rita Lee.

ABSTRACT

This paper consists in the analysis of music lyrics in a discursive gender scope, investigating the composition of women image in songs by Rita Lee. The issue behind this paper is related to the fact that some educational institutions have still privileged the textual typology to the detriment of the teaching of discursive genre and also due to the fact that the discursive text has been taught out of context.. Another aspect that also led to this research is the fact that many Brazilian Popular Music composers still depict the profile of the Brazilian woman as someone inferior, submissive, intangible or simply as an object of the man's desire. The aim of this research is to analyse, according to predetermined criteria, this peculiar aspect in the composer's work within her particular feminine point of view, showing in which way the feminine universe is depicted in the linguistic-discursive concreteness of her songs. Seven of the artist's songs have been analysed based on the following Mikhail Bakhtin's followers and theoretical referentials: concrete statement, discursive genres and dialogism, intertextuality and interdiscursivity, ideology, author and authorship. The results confirm that, in the artist's point of view, the feminine universe is represented by autonomous, intelligent, strong and independent women.

Key words: author and authorship, dialogism, discursive genres, popular music, Rita Lee.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	9
CAPÍTULO 1: FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA.....	12
1.1 Enunciado concreto	12
1.2 Gêneros discursivos e Dialogismo	14
1.3 Intertextualidade e interdiscursividade.....	18
1.4 Ideologia	19
1.5 Autor e autoria	22
CAPÍTULO 2: METODOLOGIA.....	24
2.1 Breve história da Música Popular Brasileira	24
2.2 Compositoras brasileiras.....	29
2.3 Rita Lee: uma (possível) biografia	31
2.4 Critérios para a seleção do corpus	33
CAPÍTULO 3: ANÁLISE DAS LETRAS.....	35
3.1 Brasileiras transgressoras	35
3.1.1 Luz del Fuego	35
3.1.2 Elvira Pagã.....	39
3.1.3 Pagu	43
3.2 Toda mulher quer ser feliz.....	47
3.2.1 Cor de rosa choque.....	47
3.2.2 Todas as mulheres do mundo	52
3.3 Outras mulheres	58
3.3.1 Santa Rita de Sampa	58
3.3.2 Entre sem bater.....	63
CONCLUSÃO.....	67
REFERÊNCIAS	70

INTRODUÇÃO

A música sempre exerceu forte influência nas sociedades. Independentemente de classe social, idade e situação socioeconômica das pessoas, é raro encontrar alguém que não aprecie algum estilo musical. De acordo com Aguiar (1993), a canção, inicialmente, era produzida no meio popular e dirigida especialmente a essa camada da população; entretanto, com o advento dos meios de comunicação, a música foi abandonando o caráter espontâneo de manifestação popular e entrou definitivamente nos esquemas comerciais, impulsionada pelo rádio e pelo disco. “Tomando esse rumo, a canção deixou de ser apenas expressão cultural de uma comunidade para atingir públicos cada vez maiores” (AGUIAR, 1993, p. 11).

Considerando a abrangência da música popular e a multiplicidade de temas abordados nas letras desse gênero discursivo, este trabalho discorre sobre um aspecto pouco explorado no cancionário popular do Brasil: as canções que abordam o universo feminino, sob um ponto de vista feminino. Delimitamos nossa pesquisa na análise de sete composições de Rita Lee: cinco que abordam a mulher como um ser autônomo e independente, visto que, na maioria das músicas que versam sobre o tema, o sexo feminino sempre foi descrito, sob a ótica masculina, como inferior, submisso, inatingível ou simplesmente como um objeto de desejo do sexo masculino, considerando que a maioria dos compositores brasileiros são homens ; e duas que abordam a mulher sob outros aspectos.

A escolha desse tema deve-se, primeiramente, a alguns questionamentos metodológicos que sempre me intrigaram na prática docente: por que, em algumas instituições de ensino, ainda se privilegia a tipologia textual, isolada e descontextualizada, desconsiderando o estudo dos gêneros discursivos; e qual a finalidade de se ensinar o texto descritivo isolado de um contexto, sob a perspectiva meramente tipológica?

Movido por essa inquietação, frequentemente utilizo a música como recurso de trabalho em sala de aula, procurando extrair desses textos subsídios para enriquecer as descrições e dar-lhes características argumentativas. Em uma dessas ocasiões, vivenciei uma situação muito intrigante: em uma aula cujo tema era descrição de pessoa, analisei, com meus alunos, a canção *Você é linda*, de Caetano Veloso, com a finalidade de extrair do texto elementos para descrever a figura feminina abordada

pelo compositor. No final da análise, fui interpelado por uma aluna que afirmou que a mulher retratada nessa música era surreal e que aquela abordagem do sexo feminino não condizia com o mundo real. Minha primeira reação foi de indignação: quem era ela para criticar um compositor da magnitude de Caetano Veloso? Depois do ocorrido, refleti sobre o assunto e, na aula seguinte, analisei com o grupo outras três músicas que enfocam o universo feminino: *Ai que saudade da Amélia*, um samba-canção de Ataulfo Alves e Mário Lago; *Pagu*, uma canção do gênero pop, de autoria de Rita Lee e Zélia Duncan; e *Beyoncezinha*, um *funk* de autoria de Buchecha. Terminada a interpretação dos três textos, o grupo concluiu que os três perfis analisados eram extremamente distintos: a primeira mulher era submissa e conformada; a segunda, independente e questionadora; e a terceira, um objeto do desejo masculino, nas palavras dos próprios alunos: "uma presa a ser abatida pelo macho". Para finalizar, salientei a eles que o autor-criador recebe inúmeras influências dos aspectos socioculturais e dos contextos político e histórico. Após o debate, concluímos que vivemos em uma sociedade na qual o preconceito contra o sexo feminino ainda se manifesta, inclusive nas produções musicais, e que Rita Lee, nessa realidade, é uma exceção e uma pioneira, pois aborda, em sua obra, a mulher como um ser ativo e autônomo. Dando continuidade a esse estudo, analisei outras composições da autora que versam sobre o mesmo tema e pude observar, nessa análise prévia, que ela descreve, em muitas canções, de forma irônica, debochada e às vezes provocativa, a mulher "humana", que tem vida própria, vontade própria e que não vive como coadjuvante na sociedade.

Após vivenciar essa experiência, surgiu o objetivo desta pesquisa: analisar, de acordo com critérios preestabelecidos, o modo pelo qual o universo feminino é retratado na materialidade linguístico-discursiva das canções de Rita Lee. Essa dissertação também pode oferecer contribuições para o professor de Língua Portuguesa nas aulas de produção de texto, uma vez que, na análise dos perfis femininos, são apresentados elementos linguístico-discursivos que caracterizam as diferentes mulheres descritas pela compositora.

Durante o desenvolvimento do trabalho, surgiram questionamentos: por que, nas letras de Rita Lee sobre o universo feminino, há regularidades discursivas que a distinguem de outros compositores da música popular que abordam a figura da mulher? Em que aspecto este trabalho pode auxiliar o professor de Língua Portuguesa nas aulas de produção de texto?

Como professor de redação em um colégio militar, onde ainda se privilegia a tipologia textual em detrimento dos gêneros discursivos, o trabalho com a música torna-se pertinente, pois as letras das canções são um gênero discursivo autêntico que pode apresentar diversas tipologias. Essa estratégia, além de dinamizar as aulas e enriquecer a produção textual, mostra aos alunos a distinção entre gênero e tipologia textual, visto que, na letra de uma música, podem se manifestar diversos gêneros, em formas composicionais diferenciadas.

Considerando a perspectiva teórica de Mikhail Bakhtin, que contempla as marcas enunciativas e de enunciação do sujeito; a posição discursiva para que o enunciado se estabeleça como unidade de comunicação; e a incompletude do texto, que ocorre em razão da expectativa que se tem acerca da atitude responsiva do leitor/ouvinte, este estudo, que se situa no campo da Linguística Aplicada, pauta-se nos seguintes conceitos do filósofo russo: enunciado e enunciado concreto, gêneros discursivos e dialogismo, intertextualidade e interdiscursividade, ideologia e autor e autoria. Como respaldo teórico, foram considerados estudos de pesquisadores da obra de Bakhtin e seu círculo, como Barros (2011), Brait (2012), Faraco (2009/2012), Fiorin (2007, 2011, 2012), Marcuschi (2008), Miotello (2012), entre outros.

Esta dissertação está organizada em três capítulos. No primeiro, são apresentados os conceitos teóricos de Mikhail Bakhtin e de seu Círculo que serviram de arcabouço teórico para a fundamentação da pesquisa. No segundo, há uma breve história da música brasileira, algumas considerações sobre o papel da mulher compositora no cenário musical do Brasil, uma pequena biografia de Rita Lee e os critérios que foram utilizados para o desenvolvimento do *corpus* deste trabalho. No terceiro capítulo, consta a análise de sete composições da autora que abordam o universo feminino.

Finalmente, são apresentadas as conclusões e as referências. Tais conclusões não impossibilitam novas discussões sobre o tema, visto que, considerando a vasta produção musical de Rita Lee, há outras canções da autora, além das abordadas neste trabalho, que discorrem sobre a figura feminina sob outros enfoques.

CAPÍTULO 1

FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA

Para darmos sustentação teórica à análise de dados na abordagem da música popular como gênero discursivo, enfocando o universo feminino na obra de Rita Lee, apresentaremos alguns conceitos-chave da teoria bakhtiniana, como a noção de gêneros discursivos, dialogismo, intertextualidade, ideologia, autor e autoria. Essa fundamentação de base receberá apoio nos estudos de Barros (2011), Brait (2012), Faraco (2009/2012), Fiorin (2007/2011/2012), Marcuschi (2008) e Miotello (2012), entre outros. Os primeiros conceitos desenvolvidos neste capítulo referem-se às noções de enunciado concreto, aos gêneros discursivos e ao dialogismo, e em seguida discorreremos sobre os outros conceitos que servirão como arcabouço teórico para o desenvolvimento da análise das canções.

1.1 Enunciado concreto

De acordo com Brait e Melo (2012), enunciado, enunciado concreto e enunciação, por partirem de perspectivas epistemológicas distintas, assumem diferentes dimensões teóricas. Por não haver consenso entre as teorias, definir esses termos não é uma tarefa simples.

Enunciado, em algumas linhas teóricas, equivale à frase ou a sequências frasais. Outras linhas o definem como uma unidade de comunicação, levando em consideração o contexto. O estudioso Oswald Ducrot, em uma perspectiva linguístico-enunciativa, distingue frase de enunciado, e enunciado de enunciação. Brait e Melo ainda mencionam os estudos transfrásicos, que contemplam o enunciado como um tipo de texto. A Linguística Textual opõe enunciado a texto; e as diferentes Análises do Discurso, principalmente a de linha francesa, opõem enunciado a discurso.

Deve-se considerar, também, que “por vezes, o enunciado é definido em oposição à enunciação” (BRAIT e MELO, 2012, p. 64). Segundo as autoras,

Em muitos desses casos, o enunciado é tido como o *produto* de um *processo*, isto é, a enunciação é o processo que produz e nele deixa marcas da subjetividade, da intersubjetividade, da alteridade que caracterizam a linguagem em uso, o que o diferencia de enunciado para ser entendido como discurso. (BRAIT E MELO, 2012, p. 64).

Na concepção bakhtiniana da linguagem (2003, p. 297), “cada enunciado é pleno de variadas atitudes responsivas a outros enunciados de dada esfera da comunicação discursiva”. Na visão do filósofo russo e de seu círculo, o momento sócio-histórico, as marcas enunciativas e de enunciação do sujeito e a posição discursiva devem ser considerados para que o enunciado seja uma unidade de comunicação.

Nas pesquisas de Bakhtin e de seu círculo, a concepção sobre enunciado e enunciação não se esgota em uma única obra. Esses conceitos constroem-se e complementam-se no conjunto desses estudos.

Em *Discurso na vida e discurso na arte – sobre poética sociológica* (VOLOCHINOV, Nov. 1926), enfatiza-se o contexto extraverbal, que é elemento constitutivo dos fatores linguísticos. Nessa visão, o enunciado compreende três elementos: 1) o horizonte espacial comum dos interlocutores, a unidade do visível; 2) o conhecimento e a compreensão comum da situação por parte dos interlocutores, e 3) sua avaliação comum dessa situação. Esses três elementos são fundamentais para todo o processo de comunicação, pois integram o verbal e o não verbal. Conforme Brait e Melo (2012, p. 67),

o enunciado e as particularidades de sua enunciação configuram, necessariamente, o processo interativo, ou seja, o verbal e o não verbal que integram a situação e, ao mesmo tempo, fazem parte de um contexto maior histórico, tanto no que diz respeito a aspectos (enunciados, discursos, sujeitos etc.) que antecedem esse enunciado específico quanto ao que ele projeta adiante.

Em *Marxismo e filosofia da linguagem* (2009), evidencia-se que o enunciado nunca está isolado. Segundo Bakhtin (2009, p. 117), “toda palavra comporta *duas faces*. Ela é determinada tanto pelo fato de que procede de alguém, como pelo fato de que se dirige a alguém. [...] Toda palavra serve de expressão a um em relação ao outro”.

Nesse sentido, a enunciação tem caráter social e histórico, vincula-se a enunciações anteriores e remete a enunciações posteriores, criando discursos ininterruptos. Complementando esse raciocínio, em *Estética da criação verbal* (2003, p. 296), Bakhtin ressalta:

Todo enunciado concreto é um elo na cadeia da comunicação discursiva de um determinado campo. Os próprios limites do enunciado são determinados pela

alternância dos sujeitos do discurso. Os enunciados não são indiferentes entre si nem se bastam cada um a si mesmos; uns conhecem os outros e se refletem mutuamente uns aos outros.

Nessa acepção, os elementos linguísticos se caracterizam em sua plenitude no enunciado concreto, visto que nele se manifesta a posição valorativa do enunciador diante dos discursos que o circundam. Souza (2002) acrescenta que, nas relações com enunciados anteriores, o enunciado concreto encontra seu lugar, e nesse sentido o conjunto de enunciados típicos, aqueles que pertencem a uma determinada esfera de sentidos, é o que o Círculo chama de gêneros do discurso, assunto fundamental para a análise das letras de música apresentadas neste trabalho e sobre o qual discorreremos no próximo tópico.

1.2 Gêneros discursivos e Dialogismo

A comunicação se estabelece por meio de enunciados, “porque falamos por enunciados e não por orações isoladas e, evidentemente, não por palavras isoladas” (BAKHTIN, 2003, p. 283). Nosso discurso estrutura-se em forma de gêneros, sem os quais seria impossível o processo de comunicação. Segundo Bakhtin (2003, p. 283),

Se os gêneros do discurso não existissem e nós não os dominássemos, se tivéssemos de criá-los pela primeira vez no processo do discurso, de construir livremente e pela primeira vez cada enunciado, a comunicação discursiva seria quase impossível.

Os gêneros vêm sendo estudados desde a Antiguidade, com Platão e Aristóteles, porém esses estudos eram relacionados à literatura e possuíam caráter rígido e sistemático quanto à classificação dos diferentes textos literários. Segundo Marcuschi (2008, p. 147),

A expressão “gênero” esteve, na tradição ocidental, especialmente ligada aos gêneros literários, cuja análise se inicia com Platão para se firmar com Aristóteles, passando por Horácio e Quintiliano, pela Idade Média, o Renascimento e a Modernidade, até os primórdios do século XX.

Ao longo dos tempos, essa rigidez e essa classificação tradicional foram enfraquecendo. Com o advento da Linguística, a preocupação com as unidades menores que o texto, ou seja, o fonema, a palavra e a frase, cedeu lugar ao texto “tratado por Bakhtin como *enunciado* no sentido dinâmico, interativo e

consequentemente bifacial” (SILVEIRA, 2005, p. 58). De acordo com Bakhtin (2003, p. 261),

O emprego da língua efetua-se em forma de enunciados (orais e escritos) concretos e únicos, proferidos pelos integrantes desse ou daquele campo da atividade humana. Esses enunciados refletem as condições específicas e as finalidades de cada referido campo não só por seu conteúdo (temático) e pelo estilo da linguagem, ou seja, pela seleção dos recursos lexicais, fraseológicos e gramaticais da língua mas, acima de tudo, pela sua construção composicional.

Nessa acepção, o teórico russo enfatiza que o que permite a manifestação dos discursos são os diferentes campos de atuação do homem, visto que os gêneros estão estreitamente relacionados às situações sócio-históricas das atividades humanas. Para ele “cada campo de utilização da língua elabora seus *tipos relativamente estáveis* de enunciados, os quais denominamos gêneros discursivos” (BAKHTIN, 2003, P. 262).

Os gêneros são relativamente estáveis em razão da infinitude e da diversidade das produções linguísticas e, por esse motivo, é difícil registrá-los quantitativamente. Faraco (2009, p. 127) salienta que isso se deve “de um lado, à historicidade dos gêneros e, de outro, à necessária imprecisão de suas características e fronteiras”.

Dessa forma, a música popular classifica-se como *tipo relativamente estável*, por apresentar características peculiares como ritmo, poesia e, em algumas situações, rima, porém há, nesse gênero, o caráter híbrido. Na letra de uma canção, é possível identificar essa transgressão e possíveis rupturas em relação ao gênero original, devido à utilização de estruturas como o diálogo, a receita, a carta e o telefonema, entre inúmeras outras. Para Marcuschi (2008), essa fusão de gêneros denomina-se *intergenericidade*, e Bakhtin (2002, p. 110) denomina construção híbrida como

o enunciado que, segundo índices gramaticais (sintáticos) e composicionais, pertence a um único falante, mas onde, na realidade, estão confundidos dois enunciados, dois modos de falar, dois estilos, duas “linguagens”, duas perspectivas semânticas e axiológicas.

Bakhtin também distingue gêneros discursivos primários (simples) de gêneros discursivos secundários (complexos) e ressalta que “não se trata de uma diferença funcional” (BAKHTIN, 2003, p. 263). O que determina essa classificação são as condições de produção do enunciado, e não necessariamente a modalidade da língua

(oral ou escrita). De acordo com essa distinção, o gênero música popular é considerado secundário. Para o pensador russo (2003, p. 263),

. Os gêneros discursivos secundários (complexos – romance, dramas, pesquisas científicas de toda espécie, os grandes gêneros publicísticos, etc.) surgem nas condições de um convívio cultural mais complexo e relativamente muito desenvolvido e organizado (predominantemente o escrito) – artístico, científico, sociopolítico, etc. No processo de formação, eles incorporam e reelaboram diversos gêneros primários (simples), que se formaram nas condições da comunicação discursiva imediata

A perspectiva dialógica da linguagem é outro aspecto fundamental para o estudo dos gêneros discursivos. Ao analisar a obra de Dostoiévski, Bakhtin (2005, p. 256) ressalta que a autoconsciência do herói dostoiévskiano é totalmente dialogada. Nesse sentido, há duas consciências distintas: a do *eu* e a do *outro*. A consciência do *eu* em todos os momentos está voltada para fora e dirige-se intensamente a sua consciência e à consciência do *outro*. O teórico russo define o homem em Dostoiévski como *o sujeito do apelo*, aquele que está ligado ao outro pela linguagem. Esse sujeito só pode ser definido e/ou revelado por meio da comunicação dele com o outro; e o diálogo, na concepção dialógica, é inacabado, pois, de acordo com Bakhtin (2005, p. 257) “quando termina o diálogo, tudo termina”. Segundo Bakhtin (2003, p. 271),

Toda compreensão da fala viva, do enunciado vivo é de natureza ativamente responsiva (embora o grau desse ativismo seja bastante diverso); toda compreensão é preche de resposta, e nessa ou naquela forma a gera obrigatoriamente: o ouvinte se torna falante.

Para o filósofo da linguagem, falante e ouvinte assumem papéis ativos no processo comunicativo, e o enunciado não termina no momento da compreensão do significado. Há sempre uma reação. Mesmo que não seja verbalmente, sempre haverá uma atitude responsiva do interlocutor, por meio de concordâncias, complementações, questionamentos e/ou divergências. De acordo com Barros (2011, p. 2),

O autor acredita que o monologismo rege a cultura ideológica dos tempos modernos e a ele opõe o dialogismo, característica essencial da linguagem e princípio constitutivo, muitas vezes mascarado, de todo discurso. O diálogo é a condição do sentido do discurso.

Dessa forma, quando não há essa interação entre o enunciador e o enunciatário, o discurso não se estabelece, uma vez que “o dialogismo é a condição do sentido do discurso” (BARROS, 2011, p. 2). O monologismo desconsidera o sujeito ativo nesse processo discursivo e tem como intenção impor ideologias que não admitem refutações e possíveis questionamentos, pois “o ouvinte com sua compreensão passiva (...) não corresponde ao participante real da comunicação discursiva” (BAKHTIN, 2003, p. 272).

Neste trabalho, é fundamental a concepção do sujeito ativo e da linguagem dialógica, visto que as letras de música não são textos unilaterais, e há essa interação dos interlocutores, pois o enunciador e seus interlocutores (ouvintes) estão em atitude responsiva, e essa abordagem do universo feminino na obra de Rita Lee suscita reflexões e questionamentos em seus interlocutores. Assim diz Bakhtin (2003, p. 272):

O próprio falante está determinado precisamente a essa compreensão ativamente responsiva: ele não espera uma compreensão passiva, por assim dizer, que apenas dobre o seu pensamento em voz alheia, mas uma resposta, uma concordância, uma participação, uma objeção, uma execução, etc.

O homem vive em interação com a sociedade e está cercado de diversos discursos que mesclam presente e passado, com os quais ele dialoga. No caso das canções analisadas neste trabalho, percebe-se o resgate de outras vozes, o diálogo com outros discursos que envolvem o universo feminino, considerando que os aspectos sociais e históricos estão presentes em todas as relações discursivas. Para Bakhtin (2003, p. 348),

A vida é dialógica por natureza. Viver significa participar do diálogo: interrogar, ouvir, responder, concordar, etc. Nesse diálogo o homem participa inteiro e com toda a vida: com os olhos, os lábios, as mãos, a alma, o espírito, todo o corpo, os atos. Aplica-se totalmente nas palavras, e essa palavra entra no tecido dialógico da vida humana, no simpósio universal.

Nessa mescla de discursos com os quais o homem interage e dialoga, ecoam outras vozes que se agregam ao enunciado, e não necessariamente às estruturas linguísticas. Esse aspecto denomina-se intertextualidade.

1.3 Intertextualidade e interdiscursividade

Não há um consenso entre os estudiosos da linguagem quanto ao conceito de intertextualidade na obra de Bakhtin. Na definição de Fiorin (2012, p. 165), intertextualidade é

Qualquer referência ao outro, tomado como posição discursiva: paródias, alusões, estilizações, citações, ressonâncias, repetições, reproduções de modelos, de situações narrativas, de personagens, variantes linguísticas, lugares comuns, etc.

Essas referências sustentam a tese de que não há discurso autônomo. O enunciado não é proferido por uma única voz. Há muitas vozes que dialogam no tempo e no espaço. Koch (2012, p. 9) acrescenta que “um texto (enunciado) não existe nem pode ser avaliado e/ou compreendido isoladamente: ele está sempre em diálogo com outros textos”.

Fiorin (2012) distingue interdiscurso de intertextualidade. A interdiscursividade é qualquer relação dialógica entre enunciados, e a intertextualidade é um tipo particular de interdiscursividade, em que se encontram no texto duas materialidades textuais distintas. Na interdiscursividade, há uma conversa entre os discursos, há uma resposta de um enunciado a outro(s) enunciado(s) anterior(es) a ele; e na intertextualidade, um texto congrega-se a outro(s) para produzir um novo sentido. Para o estudioso da obra bakhtiniana (2012, p. 181),

Há claramente uma distinção entre as relações dialógicas entre enunciados e aquelas que se dão entre textos. Por isso, chamaremos qualquer relação dialógica, na medida em que é uma relação de sentido, interdiscursiva. O termo *intertextualidade* fica reservado apenas para os casos em que a relação discursiva é materializada em textos.

Fiorin (2011) também aponta três processos de incorporação de um texto em outro: a citação, a alusão e a estilização. No primeiro processo, considerando os elementos que os textos têm em comum, esses elementos citados podem ter seu sentido confirmado ou alterado; no segundo, são reproduzidas construções sintáticas em que há a substituição de certas figuras por outras, por meio de relações hiperonímicas; e no terceiro processo, a reprodução é estilística, considerando o plano da expressão e o plano do conteúdo manifestado.

Koch (2012, p. 31) refere-se à intertextualidade implícita. Para a autora,

Tem-se a intertextualidade implícita quando se introduz, no próprio texto, intertexto alheio, sem qualquer menção explícita da fonte, com o objetivo quer de seguir-lhe a orientação argumentativa, quer de contraditá-lo, colocá-lo em questão, de ridicularizá-lo ou argumentar em sentido contrário.

Como nosso objeto de análise são as letras de músicas, adotaremos, em nossa pesquisa, os termos *interdiscursividade* e *intertextualidade*, e, neste trabalho, predominará o processo da citação e a intertextualidade implícita. Outro aspecto fundamental para a interpretação das canções é o caráter polifônico da linguagem, sobre o qual discorreremos a seguir.

1.4 Ideologia

A única definição direta e explícita de ideologia encontrada no Círculo de Bakhtin é apresentada no texto "Que é linguagem", escrito por Volochinov, em 1930. De acordo com o estudioso, "por ideologia entendemos todo o conjunto de reflexos e das interpretações da realidade social e natural que tem lugar no cérebro do homem e se expressa por meio de palavras [...] ou outras formas sgnicas".

O conceito de ideologia, no Círculo de Bakhtin, complementa as convicções mecanicistas do Marxismo que imperavam na primeira metade do século XX, as quais "procuravam estabelecer uma ligação direta entre acontecimentos nas estruturas socioeconômicas e sua repercussão nas superestruturas ideológicas" (MIOTELO, 2012, p. 167). Para os teóricos do Círculo, essa visão idealista, acabada e inculcada na cabeça do homem, a qual limita o conceito de Ideologia na perspectiva oficial e cotidiana, era limitada, pois não considerava "a questão e o papel dos signos, a questão da constituição da subjetividade e da consciência, as questões da peculiaridade literária, o característico da linguagem verbal e sua relação com outros sistemas sgnicos, a questão da caracterização da arte" (MIOTELO, 2012, p. 167). Essas "questões" manifestadas por Bakhtin/Voloshinov são fundamentais para a análise do *corpus* de nossa pesquisa, pois agregam o oficial ao cotidiano e consideram o "movimento entre ideias relativamente estáveis e ideias relativamente instáveis" (MIOTELO, 2012, p. 170).

Na perspectiva bakhtiniana, a ideologia é vista sob dois níveis. O primeiro é o nível da ideologia do cotidiano, "em que se dá o nascedouro mais primário de ideologia, e onde a mudança se dá de forma lenta" (MIOTELLO, 2012, p. 173). Esse

nível subdivide-se em dois estratos: o primeiro é o estrato inferior da ideologia do cotidiano, no qual as manifestações ideológicas se concretizam por meio de encontros casuais e fortuitos e não há posicionamento ideológico definido; o segundo é o estrato superior da ideologia do cotidiano, o qual se manifesta nos grupos sociais determinados, e onde “a ideologia encontra materialização nas organizações sociais determinadas” (MIOTELLO, 2012, p. 174). O segundo nível é o da ideologia oficial, no qual os conteúdos ideológicos já estão consagrados pelo sistema vigente em uma sociedade.

O signo é um símbolo carregado de ideologia, e ele se manifesta em todas as relações sociais. Em cada situação de comunicação, o signo assume sentido próprio, considerando o contexto sócio-histórico em que ele está inserido. Bakhtin/Volochinov afirmam que “não se pode isolar uma forma linguística do seu conteúdo ideológico. Toda palavra é ideológica e toda utilização da língua está ligada à evolução ideológica.” (BAKHTIN/VOLOCHINOV, 2009, p. 126).

À teoria marxista, que considera a ideologia oficial (relativamente estável) e a ideologia do cotidiano (relativamente instável), Bakhtin e seu Círculo estabeleceram na concretude uma relação dialética, e não causal (MIOTELLO, p. 169).

Quanto à questão da subjetividade e da consciência, MIOTELLO (2012, p. 172) ressalta que “os sujeitos interagentes inscrevem nas palavras, nos acentos apreciativos, nas entonações, na escala dos índices de valores, nos comportamentos ético-sociais, as mudanças sociais”. Nessa acepção, ressalta que a particularidade do enunciador não deve ser desprezada no discurso e nem deve ser tratada como ideologia dominada, e isso acrescenta à visão marxista de ideologia a importância do sujeito e de sua posição axiológica. Nas palavras de Bakhtin/Volochinov (2009, p. 118),

a simples tomada de consciência, mesmo confusa, de uma sensação qualquer, digamos a fome, pode dispensar uma expressão exterior mas não dispensa uma expressão ideológica, tanto isso é verdade que toda tomada de consciência implica discurso interior, entoação interior, ainda que rudimentares.

No discurso, a ideologia se manifesta por meio da interação entre os sujeitos. Por isso pode-se afirmar que a linguagem nunca é neutra. Ela envolve práticas discursivas carregadas de escolhas e interferências sociais, religiosas, culturais e

políticas, influenciadas pela classe dominantes ou pelo repúdio ao que é imposto por elas e pelo contexto sociopolítico em que os sujeitos estão inseridos.

Fiorin (2007), ao definir ideologia como “falsa consciência”, afirma, com base na teoria marxista, que há dois níveis de realidade em uma formação social: o nível da essência e o nível da aparência. Na esfera da aparência, que é superficial e fenomênica, há uma inversão da realidade para justificar as ideias dominantes. Nessa perspectiva, manifesta-se a falsa ideia de igualdade na opressão e uma visão equivocada de liberdade em que, na realidade, há sujeição. Para exemplificar esses dois níveis, Marx faz uma análise do salário que, no nível da aparência, é apresentado como uma relação de troca entre empregador e empregado, e este, por não manter nenhum vínculo de dependência com aquele, é aparentemente visto como um cidadão livre. Porém, no nível da essência, essa visão é contestada, uma vez que o operário vende a sua força de trabalho, e não o seu trabalho. O tempo de produção do trabalhador é inferior ao valor de sua produção. Essa é a realidade que move a sociedade capitalista e, no nível da essência, não há equivalência nem troca nessa situação, apenas apropriação. Essas ideias fenomênicas justificam o desnível social e as desigualdades econômicas, os quais são encarados com naturalidade pela sociedade.

Outro aspecto abordado por Fiorin (2007) está relacionado a algumas “verdades científicas” que se vinculam às aparentes formas da realidade e foram criadas para justificar o colonialismo e os ideais burgueses, como as teorias antropológicas “segundo as quais havia raças inferiores e superiores e que estas deveriam civilizar aquelas” (FIORIN, 2007, p. 28). Essas ciências se mantêm no nível da aparência, pois há nelas identificação com esses ideais burgueses.

Em síntese, a ideologia é a visão de mundo das classes dominantes, mas, como ressalta Fiorin (2007, p. 29), “há visões de mundo presas às formas fenomênicas da realidade e outras que a ultrapassam, indo até a essência. Nem toda ideologia é, portanto, ‘falsa consciência’”.

Na análise das canções, enfocamos que a realidade da mulher abordada por Rita Lee contraria essa visão burguesa fenomênica. Há nos textos a abordagem do não visível, e o discurso opõe-se à ideologia oficial que há séculos retrata o sexo feminino como inferior e submisso à cultura machista. Essa visão do sexo feminino é marcada pelas experiências e vivências do autor-pessoa que se manifestam artisticamente pelo autor-criador.

1.5 Autor e autoria

Faraco (2012), em suas pesquisas sobre autor e autoria na obra de Mikhail Bakhtin, aponta a distinção que o pensador russo faz entre autor-pessoa e autor-criador no texto *O autor e o herói na atividade estética*, escrito no início da década de vinte do século vinte.

Para M. Bakhtin, autor-pessoa é o artista, o escritor, a pessoa física, é aquele que “não experiencia os processos psicológicos criativos como tais, apenas sua materialização na obra” (FARACO, 2012, p. 39). No manuscrito inacabado *O problema do texto em linguística, filosofia e nas ciências humanas: um experimento em análise filosófica*, escrito por volta de 1960, esse tema é reformulado pelo filósofo, com base em seu ensaio *O discurso no romance*, escrito em 1934-1935. Nessa reformulação, o autor salienta que há, no ato artístico,

um complexo jogo de deslocamento envolvendo as línguas sociais, pelo qual o escritor (que é aquele que tem o dom da palavra refratada) direciona todas as palavras para vozes alheias e entrega a construção do todo artístico a uma certa voz. (FARACO, 2012, p. 40).

Essa voz é uma segunda voz, que não pertence ao autor-pessoa. É a apropriação refratada de um ato social. Ela até pode coincidir com a voz do autor-pessoa, mas deverá ser deslocada pelo autor-criador, o qual deverá se manter distante dela. A voz do autor-criador é “a função estético-formal engendradora da obra” (Faraco, 2012, p. 37) que assume um posicionamento valorativo e apresenta uma relação axiológica que se manifesta de forma heterogênea diante do herói. De acordo com Faraco (2012, p. 38), “em todo ato cultural, assume-se uma posição valorativa frente a outras posições valorativas” e o autor-criador organiza os eventos da vida por meio de um viés valorativo. Não há passividade nesse ato cultural, pois ele apresenta uma postura axiológica e mantém uma posição refratada e refratante diante dos eventos:

refratada porque se trata de uma posição axiológica conforme recortada pelo viés valorativo do autor-pessoa, e refratante porque é a partir dela que se recorta e se reordena esteticamente os eventos da vida. (FARACO, 2012, p. 39).

A criatividade artística só se consolida quando a voz do autor-criador se desvincula do discurso do autor-pessoa. De acordo com Faraco (2012, p. 40), “O

escritor é, então, a pessoa capaz de trabalhar numa linguagem enquanto permanece fora dessa linguagem”. Ele manifesta em seu discurso uma linguagem verbo-axiológica, que se manifesta pela heteroglossia, “um conjunto múltiplo e heterogêneo de vozes ou línguas sociais” (FARACO, 2012, p. 40).

No ensaio “O discurso na vida e o discurso na arte”, publicado em 1926, Volochinov, membro do Círculo de Bakhtin, acrescenta à relação axiológica do autor-criador com o herói um terceiro elemento: o receptor imanente, o qual, segundo Faraco (2012, p. 44), “é a função estético-formal que permite transpor para o plano da obra manifestações do coro social de vozes”. Nessa acepção, o autor-criador, quando fala do herói, não desconsidera o receptor nem o conceito que ele tem do herói e nem a relação dele com o herói.

Bakhtin, em “Problemas da poética de Dostoiévski” (1929-1963), ressalta, na obra do romancista russo, “a incompletude (o não acabamento) do ser humano no plano da vida que se converte na inconclusibilidade estético-formal do herói”. Para o filósofo da linguagem, Dostoiévski inovou ao criar o herói inconcluso, que possui relativa autonomia na narrativa.

O herói em Dostoiévski não é um ser totalmente determinado (visto e conhecido de fora), mas um ser relativamente livre e autônomo que, como tal, vê seu mundo, tem consciência desse mundo e, principalmente, tem consciência de si mesmo nesse mundo, ou seja, tem um certo excedente de visão que lhe vem pela interação tensa com o olhar dos outros sobre ele. (FARACO, 2012, p. 47).

Esse herói não apresenta um perfil acabado. Ele vai se construindo por meio da autoconsciência e do diálogo com outras consciências em uma interação tensa consigo e com os outros, apreendendo o seu mundo e o seu estar no mundo, dialogando com outras consciências plenivalentes, inclusive com a consciência do próprio autor-criador (FARACO, 2012, p. 47). Assim, o diálogo se consolida de forma inconclusa na ação do romance, no qual “se orquestram esteticamente diferentes línguas sociais” (FARACO, 2012, p. 49).

Para a análise das canções que compõem o *corpus* desta pesquisa, esses conceitos devem ser considerados, pois é perceptível, nesses textos, a posição axiológica do autor-criador, que imprime ao universo da mulher suas relações valorativas, seu “princípio ativo de ver que guia a construção do objeto estético e direciona o olhar do leitor” (FARACO, 2012, p. 42).

CAPÍTULO 2

METODOLOGIA

Neste capítulo é apresentada uma síntese da história da música popular brasileira desde o século XVI até os dias atuais, um breve estudo sobre as compositoras brasileiras e uma biografia de Rita Lee, destacando a sua importância no cenário artístico nacional. Há também os critérios utilizados para a seleção do *corpus* do trabalho.

2.1 Breve história da Música Popular Brasileira

A música popular brasileira (MPB) é marcada por manifestações plurais e extremamente diversificadas. Esse ecleticismo deve-se, primeiramente, às diversas influências formadoras de nossa nação, como a indígena, a africana e a europeia, e também ao fato de o Brasil possuir grande área territorial, o que possibilita inúmeras expressões artísticas em toda a sua extensão geográfica.

De acordo com Kiefer (1976), a música dos indígenas praticamente não deixou vestígios em nossa música e constitui até hoje um fenômeno exótico. Apesar de ter causado encantamento em alguns portugueses e em outros estrangeiros, essas manifestações foram abolidas pelos catequizadores jesuítas, que introduziram aos nativos “os catecúmenos nos segredos do órgão, do cravo e do fagote, que melhor se adaptavam à música sacra” (KIEFER, 1976, p. 9). Devido a essa aculturação, à imposição dos colonizadores, a música dos indígenas não exerceu grande influência em nossa cultura.

Na década de trinta do século XVI, os escravos africanos começaram a desembarcar no Brasil, com seus rituais, seus cânticos, sua dança e seus instrumentos musicais, que até hoje exercem grande influência na cultura do país. Conforme Tales Pinto¹,

¹ Disponível em: <<http://www.escolakids.com/influencia-africana-na-cultura-brasileira.htm>>. Acesso em: 15 set 2014.

O samba, afoxé, maracatu, congada, lundu e a capoeira são exemplos da influência africana na música brasileira que permanecem até os dias atuais. A música popular urbana no Brasil Imperial teve nos escravos que trabalhavam como barbeiros em Salvador e Rio de Janeiro uma de suas mais ricas expressões. Instrumentos como o tambor, atabaque, cuíca, alguns tipos de flauta, marimba e o berimbau também são heranças africanas que constituem parte da cultura brasileira. Cantos, como o jongo, ou danças, como a umbigada, são também elementos culturais provenientes dos africanos.

Apesar da forte presença africana, Portugal exerceu a maior influência na formação de nossa cultura musical até o século XIX, principalmente após a chegada da corte portuguesa ao Brasil, em 1808, introduzindo no país a música instrumental europeia, a música sacra, a música militar e a modinha, entre outros estilos.

Além dessas três culturas formadoras, outras influências surgiram com o passar dos anos, como as óperas italiana e francesa, as danças espanholas, as valsas e polcas alemãs e o *jazz* norte-americano. No Brasil, merecem destaque, no século XIX, dois compositores: Francisco Manoel da Silva, que fundou o Conservatório de Música do Rio de Janeiro, foi regente do Teatro Lírico Fluminense e da Ópera Nacional e compôs o Hino Nacional Brasileiro; e Antônio Carlos Gomes, criador de óperas com temas nacionalistas, mas de estética europeia, como *O Guarani* e *O escravo*, que obtiveram sucesso em teatros europeus de renome.

No início do século XX, destaca-se o compositor Heitor Villa-Lobos, que fundiu o erudito com o popular, incorporando o folclore brasileiro à sua produção musical. Nas palavras de Mendes (1991, p. 37),

Villa-Lobos, juntamente com Francisco Mignone e Camargo Guarnieri, são os pilares da música moderna brasileira, que começou entre os anos 10 e 30. Villa-Lobos já era "moderno", até mesmo "pós-moderno", antes de tudo, antes da famosa "Semana da Arte Moderna" de 1922, realizada com grande escândalo e repercussão no Teatro Municipal de São Paulo. As coisas estavam no ar, cubismo, futurismo, surrealismo, dadaísmo e outros "ismos". A lendária "Semana de 22" veio conscientizar essas diversas tendências modernas", tornando-se um marco na História artística brasileira.

Ainda nessa época, em 1916, foi composto o primeiro samba de que se tem registro, *Pelo telefone*, de autoria de Ernesto dos Santos (Donga) e Mauro de Almeida. De acordo com Tinhorão (1974, p. 121), quase contemporâneo ao samba, surgiu a marcha carnavalesca.

Nas décadas de 1920 e 1930, com a difusão do rádio, a música brasileira se popularizou e atingiu uma camada maior da população. Intérpretes como Carmen

Miranda, Francisco Alves e Mário Reis caíram no gosto popular, e também merecem destaque, nesse período, compositores como Dorival Caymmi, Ary Barroso, Lamartine Babo e Noel Rosa.

A partir da década de 1940, além do samba-canção e do bolero, que retratavam o amor e a “dor de cotovelo”, popularizou-se a música nordestina, tendo como seu maior representante Luís Gonzaga, o rei do baião, com músicas que abordaram a cultura da região e denunciaram problemas como a seca.

No final da década de 1950, surgiu a Bossa Nova, que inovou a música brasileira e obteve repercussão mundial, com a nova “batida” de João Gilberto e canções consagradas de Tom Jobim e Vinícius de Moraes, que, entre outros compositores, como Carlos Lyra e Baden Powell, obtiveram reconhecimento internacional.

Na década de 1960, a televisão se popularizou e com ela surgiram os programas musicais e os festivais de música brasileira. Nessa época despontaram grandes compositores, como Chico Buarque de Holanda, Caetano Veloso, Gilberto Gil e Edu Lobo. Também se destacaram intérpretes como Elis Regina, Nara Leão, Nana Caymmi, Gal Costa, Jair Rodrigues, e os grupos vocais *MPB4* e *Quarteto em Cy*. Surgiram nesse período movimentos importantes, como o Tropicalismo e a Jovem Guarda, a qual revelou nomes como Roberto Carlos e Erasmo Carlos, entre outros.

A Jovem Guarda sofreu influências do *rock* americano, porém com uma temática romântica. De acordo com Sukman (2011, p. 127), três motivos foram fundamentais para esse movimento se tornar um mito: o sucesso pessoal de Roberto Carlos e de seu parceiro, Erasmo Carlos; sua adoção pelo Tropicalismo, como um dos ícones da música popular malvista pelas elites; e a introdução do *rock* no Brasil, talvez o único país ocidental que ainda não havia aderido ao movimento.

O Tropicalismo teve como proposta um som universal, com objetivos sociais, políticos e comportamentais, engajados em protestos contra a Ditadura Militar. Além de Caetano Veloso e Gilberto Gil, que foram perseguidos e exilados do Brasil, artistas como Tom Zé e a banda *Os mutantes* também são nomes de destaque nesse movimento. O auge do Tropicalismo foi o Festival de Música Brasileira da TV Record, em 1967, em que Caetano interpretou a Canção *Alegria, Alegria*; e Gil, ao lado de *Os mutantes*, cantou *Domingo no Parque*. Como ressalta Sukman (2011), o Tropicalismo incorporou elementos marginais da cultura brasileira, como o *iê-iê-iê* e a música cafona, encarando a cultura de massa que invadia o país, por meio da televisão, das

gravadoras multinacionais, do cinema e da imprensa. O que não fosse evolutivo, seria regressivo.

Ainda nos anos 1960, o espetáculo *Opinião*, uma manifestação contra a Ditadura Militar, surgiu como um divisor de águas na música popular brasileira. De acordo com Sukman (2011, p. 61), *Opinião* foi

um musical de teatro que seria a primeira manifestação cultural contra o golpe de 1964, trazendo a “questão” (termo usado na época) da música operária e da música camponesa e introduzindo, oficialmente, na música brasileira, o conceito da canção de protesto (ainda chamada, em inglês, “protest song”). O espetáculo ainda marcaria a estreia nacional da cantora Maria Bethânia.

Na década de 1970, consolidou-se a MPB. Chico Buarque de Holanda, que ficou exilado durante quinze meses na Itália, consagrou-se como um dos maiores compositores do país e como um dos maiores opositores da Ditadura Militar. O samba ganhou novo fôlego com compositores como Paulinho da Viola, João Nogueira, Paulo César Pinheiro, Martinho da Vila e Dona Ivone Lara; e com cantoras como Alcione, Beth Carvalho e Clara Nunes. As telenovelas se popularizaram e canções de compositores consagrados e de novos talentos da MPB, que foram incluídas em suas trilhas sonoras, caíram no gosto do grande público. De acordo com o técnico e produtor musical Max Pierre (SUKMAN, 2011. p. 121),

Antes das trilhas sonoras de novelas, a música brasileira ocupava apenas trinta por cento do mercado, contra setenta por cento da música estrangeira. Com o sucesso das trilhas sonoras nacionais, o panorama se inverteu. Depois de 14 anos, pude constatar que a música brasileira tinha setenta por cento do mercado. Não tenho dúvida de que a qualidade da música de novelas, aliada à grande janela que elas representam, é responsável por isso.

A década também foi marcada pela consolidação do sucesso de cantoras como Gal Costa, Elis Regina, Simone, Rita Lee e Maria Bethânia, entre outras; de artistas que trouxeram ao país a influência da *soul music* americana, como Tim Maia e Jorge Benjor; e de músicos como Milton Nascimento e Fernando Brant, Luiz Gonzaga Júnior, Raul Seixas, Ivan Lins e Vítor Martins, João Bosco e Aldir Blanc. Surgiu também, nesse período, o grupo *Secos & Molhados*, que trouxe uma inovação musical e comportamental na linguagem da MPB. Maria Bethânia e Clara Nunes atingiram um recorde na época: a marca de mais de um milhão de cópias vendidas em um único disco. Outra vertente que merece destaque nesse período é a dos artistas populares, chamados cafonas ou bregas, como Waldick Soriano, Odair José e

Nélson Ned. A música nordestina, até então pouco repercutida no Sul e Sudeste, passou a ser representada por meio do grupo Novos Baianos e de artistas como Djavan, Zé Ramalho, Fagner, Belchior, Alceu Valença, Geraldo Azevedo, Amelinha e Elba Ramalho.

A década de 1980 foi marcada pelo sucesso do *rock* brasileiro. Com temas políticos, sociais e amorosos, artistas como Lulu Santos, Marina Lima e bandas como Blitz, Lobão e os Ronaldos, Legião Urbana, Barão Vermelho, Paralamas do Sucesso, Kid Abelha, Titãs, Engenheiros do Hawaii, Ultraje a Rigor, Capital Inicial e RPM caíram no gosto popular. O primeiro *Rock in Rio*, em 1985, foi um marco que consolidou esse estilo musical como um dos preferidos da década.

No final da década de oitenta e início da década de noventa, surgiram novas tendências, como o *Axé music*, e se consolidou a nova música sertaneja, com as duplas Chitãozinho e Xororó, Zezé Di Camargo & Luciano e João Paulo e Daniel, entre outras. Também despontaram nomes como Marisa Monte, Ed Motta e Adriana Calcanhoto, que até hoje se destacam no cenário musical nacional.

Definir a MPB do século XXI é uma tarefa complexa. Com a ascensão da internet e de outros recursos digitais, surgiu também uma música globalizada e extremamente diversificada. Conforme Sukman (2011, p. 253),

Todas aquelas linhas paralelas se encontraram no infinito pós-moderno que a música brasileira experimenta no século XXI. Trata-se de um pós-modernismo que pode ser definido por alguns elementos simples e evidentes: o predomínio da produção independente, às vezes, até caseira, permitida pela evolução tecnológica; a crise do formato tradicional das grandes gravadoras e das mídias de massa – ou seja, a fragmentação no lugar da massificação; a distribuição e a difusão pela infinidade de meios disponíveis; e o “fim da canção” – conceito altamente polêmico e muitas vezes mal utilizado, mas que significa simplesmente o fim da canção como elemento central da cultura brasileira, onde esteve nos cinquenta anos anteriores; ou seja, o fim da anomalia cultural que a MPB docemente representou e a atualização da música brasileira aos padrões internacionais de consumo cultural.

Nesse caldeirão musical, ainda há artistas com forte repercussão popular e midiática na MPB: cantoras como Maria Rita, Vanessa da Mata e Roberta Sá não só herdaram a tradição musical brasileira mas também inovaram no repertório e na *performance*. Por outro lado, há nomes que não se destacam tanto nas mídias de maior apelo popular, principalmente a televisiva, e que cultivam admiradores e apresentam em sua arte a mistura do tradicional com o novo.

Não se pode afirmar que ainda não existe música comercial. Como afirma Sukman (2011), os movimentos antes eram musicais e culturais, mas hoje eles podem ser essencialmente mercadológicos, como o *tecnobrega* paraense, o *funk* carioca e o *Axé Music*, que, apesar de ser criado para o carnaval da Bahia, carregou a festa para diversos lugares, em micaretas e bailes, para ter vida útil além do carnaval.

Diante de toda essa diversidade e multiplicidade de gêneros e estilos, não se pode negar que, independente de preferências ou afinidades, a música brasileira traduz toda a diversidade cultural de um país-continente. Não há como defini-la precisamente. Cada momento é o reflexo de uma realidade, a realidade de uma nação gigantesca, que recebeu diversas influências e criou um universo cultural rico e multifacetado.

2.2 Compositoras brasileiras

“Sem dúvida, o Brasil é o país das cantoras.” Essa frase foi proferida pelo compositor, escritor, produtor e crítico musical Nelson Mota, em uma entrevista², em janeiro de 2014. A afirmação de Nelson é inquestionável, visto que, em nosso país, há mais intérpretes mulheres do que homens. Em contrapartida, há mais compositores do que compositoras. Uma das possíveis causas dessa constatação é o fato de não se ter dado às mulheres brasileiras, durante mais de quatro séculos, em uma sociedade conservadora, a possibilidade da criação artística. Essa predominância masculina também se confirma na literatura brasileira, visto que, até o século XIX, a produção literária era função quase exclusiva dos homens. As poucas corajosas que ousaram transgredir e romperam com esse tabu sofreram muito preconceito, foram comparadas a prostitutas e excluídas da sociedade da época.

Quando se pensa em compositora brasileira, o primeiro nome que nos vem à mente é Chiquinha Gonzaga (1847-1935). Filha de um rico militar e de uma mulata, Chiquinha revolucionou, além da música popular, os costumes de sua época: separou-se do marido, com quem foi obrigada a se casar aos dezesseis anos; conseguiu, a duras penas, sustentar-se por meio de sua música, compondo e dando aulas de piano; foi abolicionista e republicana, em uma época em que as mulheres não tinham autonomia para tomar decisões nem para se manifestar publicamente. Na

² Disponível em: <www.portalsucesso.com.br/noticias/sabatina-com-nelson-mota>. Acesso em: 22 set 2014.

esfera musical, foi a primeira mulher a reger uma orquestra no Brasil, combinando o erudito com o popular, e compôs cerca de duas mil músicas, entre elas os sucessos *Ó abre alas*, *Lua branca* e *Atraente*.

A segunda compositora brasileira de sucesso foi Dolores Duran (1930-1959). Segundo Castro (1999, p. 105), “foi a primeira grande compositora brasileira depois de Chiquinha Gonzaga”, e, de acordo com o biógrafo, suas músicas passavam a falsa imagem de uma mulher eternamente abandonada e na fossa, quando Dolores era apenas romântica. Esse romantismo era o tema retratado nos boleros e sambas-canções da época. Outra compositora que merece destaque, contemporânea de Dolores Duran, é Maysa. Aos dezoito anos, Maysa Figueira Monjardim (1936-1977) saiu de um internato para se casar com um homem rico de uma família tradicional paulistana, vinte anos mais velho que ela. A vocação para a música falou mais alto, e esse foi um forte motivo para seu casamento não durar muito. Além de talentosa, Maysa era bela e dona de um olhar penetrante. Compôs músicas de sucesso e assumiu o posto de uma das maiores intérpretes de sua época. O poeta Manuel Bandeira, fã da cantora, certa vez declarou: “Os olhos de Maysa são dois oceanos não pacíficos”.

Após esse período das canções românticas, não houve nenhuma compositora de destaque no Brasil. Apenas na segunda metade da década de 1960, surgiu Rita Lee, roqueira e transgressora, com uma proposta e uma linguagem completamente distintas de suas antecessoras. Em entrevista veiculada no DVD *Cor-de-rosa choque*, em 2007, Rita declarou:

Eu passei um tempão aqui no Brasil meio que solitária nessa posição de mulher compositora. Tinha tido a Chiquinha Gonzaga, Dolores Duran, Maysa e outras pouquíssimas. E nesse lado de composição eu fiquei bastante tempo solitária.

A partir da década de 1970, começaram a despontar mulheres compositoras que se destacaram no mercado fonográfico. Suely Costa, Isolda, Fátima Guedes, Joyce, Ângela Rô Rô, Ana Terra, Joanna e Marina Lima são algumas artistas que se sobressaíram nesse período. Nos anos seguintes, surgiram outras mulheres expressivas no cenário musical brasileiro, entre elas Marisa Monte, Adriana Calcanhoto, Cássia Eller, Zélia Duncan, Ana Carolina, Fernanda Abreu e Vanessa da Mata. Atualmente, Maria Gadu, Tulipa Ruiz, Malu Magalhães, Céu e Ana Cañas são

alguns dos nomes de destaque como compositoras na “nova” música popular brasileira.

2.3 Rita Lee: uma (possível) biografia

Rita Lee Jones nasceu na cidade de São Paulo, em 31 de dezembro de 1947. É a filha mais nova de Charles Fenley Jones, um imigrante norte-americano, e de Romilda Padula Jones, filha de italianos. Seu contato com a música surgiu ainda na infância, nas aulas de piano. Na adolescência, formou, junto com duas amigas, o grupo *Teenage Singers*. Integrou também outras bandas até juntar-se ao conjunto *Os bruxos*, que recebeu do cantor Ronnie Von um novo nome: *Os Mutantes*. Juntamente com Caetano Veloso, Gilberto Gil, Tom Zé, Gal Costa e outros artistas de renome, *Os Mutantes* integraram o movimento do Tropicalismo. Participaram, ao lado de Gilberto Gil, do III Festival de Música Brasileira da TV Record, em 1967, misturando violão, guitarra elétrica e orquestra, conquistando o segundo lugar com a música *Domingo no parque*. No mesmo ano, participaram, junto com os tropicalistas, do disco *Tropicália ou panis et circencis*. Rita permaneceu em *Os mutantes* de 1966 a 1972. Entre 1970 e 1972, ainda integrando a banda, lançou paralelamente dois discos-solo: *Build Up* e *Hoje é o primeiro dia do resto de sua vida*. Em 1973, formou uma dupla com a cantora Lúcia Turnbull e, no mesmo ano, montou a banda *Tutti Frutti*. Com o grupo, realizou turnês para grandes públicos por todo o Brasil. São dessa época sucessos como *Ovelha negra*, *Mamãe natureza*, *Esse tal de Roque Enrow*, *Jardins da Babilônia* e *Agora só falta você*, entre outros.

Em 1976, Rita conheceu Roberto de Carvalho, com quem iniciou uma parceria musical e afetiva. A partir de 1979, os dois passaram a compor e se apresentar juntos e iniciaram um período de estrondoso sucesso. No primeiro disco da dupla, há sucessos como *Mania de você*, *Doce vampiro*, *Papai me empresta o carro*, *Elvira Pagã* e *Chega mais*. Em 1980, surgiu outro trabalho de grande êxito: *Lança perfume* é o carro-chefe do álbum, mas todas as canções do disco emplacam nas paradas de sucesso, entre elas *Baila comigo*, *Caso sério*, *Bem-me-quer* e *Nem luxo nem lixo*. Em 1981, no álbum *Saúde*, outras músicas também caem no gosto popular: além da canção que dá título ao disco, *Mutante*, *Tatibitati*, *Tititi*, *Banho de espuma* e *Atlântida* fazem sucesso em todo o país. No álbum de 1982, *Rita Lee e Roberto de Carvalho*,

estão *hits* como *Flagra*, *Barata tonta*, *Só de você* e *Cor de rosa choque*. No total, Rita e Roberto gravaram quinze álbuns e emplacaram muitos outros sucessos.

Em 1991, há uma ruptura profissional temporária da dupla, e Rita lança o trabalho acústico *Bossa'n'roll*, uma releitura de seus sucessos e de canções de outros compositores em ritmo de bossa nova. O trabalho foi sucesso de crítica e público. O casal só voltou a dividir o palco em 1995, durante a turnê de lançamento do CD *A marca da Zorra* e na abertura do show dos *Rolling Stones*, em São Paulo e no Rio de Janeiro.

Durante os anos seguintes, Rita criou vários sucessos. Em comemoração aos seus cinquenta anos, lançou o CD *Acústico*, produzido pela MTV brasileira, recordista de venda, com 650.000 cópias vendidas. Até hoje a artista vem se destacando no cenário musical, porém com um ritmo de trabalho menos acelerado. Em 1997, foi homenageada no Prêmio Sharp de Música.

Sua versatilidade musical, fruto das influências do Tropicalismo, que marcou o início de sua carreira, não a limita apenas a uma roqueira. Além da música, Rita Lee também incursionou por outras áreas: atuou em alguns filmes, fez participações em novelas, apresentou um programa de rádio e escreveu livros infantis. Sua vida está sendo retratada em um musical chamado *Rita Lee mora ao lado*, inspirado na biografia escrita por Henrique Bartsch e protagonizado pela atriz Mel Lisboa.

Prestes a completar cinquenta anos de carreira, a *rainha do rock* está mais caseira e chegou a anunciar uma possível aposentadoria. Ao ser indagada sobre a passagem do tempo, no DVD *Cor de rosa choque* (2007), declarou: “muitas vezes me perguntam: ‘pô, Rita [...] como é ficar velha?’. Fique velha e veja como você fica. Vai perguntar pra mim como é que eu fico velha? Eu estou gostando de ficar velha”.

Rita Lee é uma mulher e uma artista multifacetada, uma “mutante”. Ao tentar se definir, também no DVD *Cor de rosa choque* (2007), afirmou: “Acredito que eu gosto de achar que eu sei alguma coisa, e não sei p... nenhuma. Continuo sem saber nada a meu respeito. Eu não sei de nada. Cada vez sei menos”.

Se a própria Rainha do rock não consegue se definir, quem ousará fazê-lo? Rita Lee é um texto inacabado. E cada um que assuma sua posição axiológica sobre ela...

2.4 Critérios para a seleção do corpus

A escolha do *corpus* desta pesquisa deu-se considerando o gênero discursivo letra de música como objeto de estudo. Foram selecionadas sete composições de Rita Lee que abordam o universo da mulher, levando-se em conta o ponto de vista feminino da compositora.

Os textos analisados foram compostos entre os anos de 1975 e 2000, mas não houve, na seleção das canções, um recorte temporal intencional que considerasse determinada fase da vida da autora ou da história do Brasil e do mundo. Considerou-se, para este estudo, o conteúdo das letras, à medida que foi possível associá-lo com a proposta do trabalho e com a fundamentação teórica utilizada como base para a análise.

A opção por letras de música como objeto de análise justifica-se primeiramente pelo fato de que esse gênero discursivo desperta interesse nos alunos, dinamiza as aulas e pode aproximar o educando de diversas realidades, muitas vezes complexas, de forma lúdica e interativa. Outro aspecto que deve ser considerado é que o cancionário popular é uma fonte riquíssima de informações e conteúdos diversificados, por isso esse recurso deve ser explorado com mais frequência em sala de aula.

Como procedimentos metodológicos para a análise do *corpus*, foram realizados levantamentos bibliográficos da obra de Mikhail Bakhtin e de seu Círculo e de pesquisadores do filósofo que estudam os conceitos relevantes para esta dissertação. Também foram realizadas resenhas de artigos importantes para este trabalho que abordam a teoria bakhtiniana e uma análise prévia do *corpus* da pesquisa, a fim de se verificar a pertinência da fundamentação teórica quanto ao levantamento das categorias de análise.

As etapas do trabalho tiveram a seguinte sequência:

- em um primeiro momento, realizou-se uma pesquisa em toda a discografia de Rita Lee e foram selecionadas letras da autora que abordam o universo feminino sob diferentes aspectos;
- na segunda etapa, foi realizada uma nova triagem, e foram considerados os textos da autora que versam sobre perfis de mulheres que transgrediram e polemizaram a sociedade conservadora do século XX. As canções selecionadas foram *Elvira Pagã*, *Luz Del Fuego* e *Pagu*;

- na fase seguinte, foram escolhidas duas letras que não descrevem perfis femininos específicos e primam pelo enfoque das mulheres por meio de abordagens mais abrangentes: *Cor-de-rosa choque* e *Todas as mulheres do mundo*;
- no último momento, foram selecionadas, propositadamente, duas canções de Rita Lee que enfocam a mulher sob diferentes vertentes: *Santa Rita de Sampa*, uma canção em que o autor-criador se descreve como uma divindade protetora dos excluídos, e *Entre sem bater*, um *rock* com uma letra romântica que descreve uma mulher apaixonada, pronta para se entregar ao amor.

CAPÍTULO 3

ANÁLISE DAS LETRAS

As letras de música constantes deste *corpus* foram analisadas com base nos seguintes conceitos abordados na teoria de Mikhail Bakhtin e de seu círculo: enunciado concreto, gêneros discursivos e dialogismo, intertextualidade e interdiscursividade, ideologia, autor e autoria. Para a análise das sete canções, foi considerado, além do aporte teórico e do levantamento lexical das canções, o contexto sociopolítico e histórico da época em que as músicas foram gravadas. O capítulo está dividido em três seções: na primeira, são analisadas três letras que tiveram como fonte de inspiração mulheres brasileiras que transgrediram os padrões conservadores e romperam tabus: *Luz Del Fuego*, *Elvira Pagã* e *Pagu*; na segunda, foram selecionadas duas canções que enfocam o sexo feminino de maneira mais abrangente: *Cor de rosa choque* e *Todas as mulheres do mundo*; e na terceira, foram escolhidas duas canções que abordam a mulher sob outros enfoques: *Santa Rita de Sampa* e *Entre sem bater*.

3.1 Brasileiras transgressoras

3.1.1 Luz del Fuego

Rita Lee

Eu hoje represento a loucura
Mais o que você quiser
Tudo que você vê sair da boca
De uma grande mulher
Porém louca!
Eu hoje represento o segredo
Enrolado no papel
Como Luz Del Fuego
Não tinha medo
Ela também foi pro céu, cedo!

Eu hoje represento uma fruta
Pode ser até maçã
Não, não é pecado,
Só um convite
Venha me ver amanhã
Mesmo!
Amanhã! Amanhã! Amanhã!...
Eu hoje represento o folclore
Enrustido no metrô
Da grande cidade que está com pressa
De saber onde eu vou
Sem essa!
Eu hoje represento a cigarra
Que ainda vai cantar
Nesse formigueiro quem tem ouvidos
Vai poder escutar
Meu grito!
Eu hoje represento a pergunta
Na barriga da mamãe
E quem morre hoje, nasce um dia
Pra viver amanhã
E sempre!

Luz Del Fuego, nome artístico de Dora Vivacqua (1917-1967), desde menina apresentou um comportamento que a distinguia das garotas de sua geração. Devido ao seu temperamento forte, não aceitava ordens nem acatava opiniões sobre sua vida. Na década de 1930, já desfilava na praia de calcinha e bustiê improvisado com lenços, em uma época em que o biquíni estava longe de fazer parte do vestuário feminino. Em 1944, estreou na vida artística com o pseudônimo “Luz Divina” no picadeiro de um circo. Apresentava-se seminua com um casal de jiboias enrolado em seu corpo, o que se tornou sua marca registrada. Três anos após sua estreia nos palcos, por sugestão de um amigo, o palhaço Cascudo, mudou seu nome artístico para *Luz Del Fuego*, nome de um batom argentino usado por Carmem Miranda. Após apresentar-se em vários circos, Dora foi contratada para estrelar em um teatro em

Copacabana e, a partir dessa época, seu sucesso se ampliou e ela passou a ser reconhecida nacionalmente como vedete e dançarina, chegando a ser capa da revista americana *Life*.

Defensora do naturalismo e da ecologia, causas inexistentes na época, abriu, em uma ilha no Rio de Janeiro, a primeira colônia nudista do Brasil, batizada de Ilha do Sol. O local passou a ser referência turística e foi visitado por celebridades internacionais como Ava Gardner, Brigitte Bardot e Steve MacQueen. *Luz del Fuego* foi assassinada em 1967 em uma emboscada armada por dois homens que haviam sido denunciados por ela à polícia devido às suas ações criminosas. Em 1982, sua vida foi retratada em um filme dirigido por David Neves e protagonizado pela atriz Lucélia Santos.

A canção *Luz Del Fuego* foi gravada em 1975, no LP *Fruto proibido*, o quarto da carreira de Rita Lee e o segundo dela em parceria com o grupo *Tutti Frutti*. O álbum é considerado um dos trabalhos mais importantes do rock nacional e em 2007 foi eleito o 16º melhor disco brasileiro de todos os tempos pela revista *Rolling Stone*.

Luz Del Fuego é uma música transgressora e irreverente para a época da Ditadura Militar, por apresentar um posicionamento feminino, algo raro em um período de repressão e censura. Esse enunciador, que é a voz de uma mulher, já no início da canção, posiciona-se, na primeira pessoa do discurso, como um representante da loucura e de tudo mais que o enunciatário quiser que ele signifique. Essa mulher não é uma mulher qualquer: trata-se de uma louca, que representa o segredo enrolado no papel. O *segredo enrolado no papel* pode ser uma referência à maconha ou a outra droga. Esse segredo também pode ser todo o universo misterioso e enigmático do sexo feminino; e o papel que contém esse segredo está enrolado, como se fosse um papiro. Segundo Chevalier & Gheerbrant (2003, p. 683),

O papiro enrolado, nos hieróglifos, significava o conhecimento. O fato de ser enrolado e desenrolado corresponde aos dois movimentos de involução e evolução, aos dois aspectos esotéricos e exotéricos do conhecimento, à alternância do segredo e da revelação, do não manifesto e do manifesto. Do ponto de vista psíquico, ele exprime as duas fases de impulso e de repouso, de exaltação e de depressão.

Em seguida, o autor-criador refere-se à figura de *Luz del Fuego*, a mulher ousada que morreu cedo porque não tinha medo. Assim como esse ícone feminino homenageado na canção, a mulher representada no texto não tem receio de se

posicionar e falar o que pensa. Esse enunciador feminino também representa uma fruta, que pode ser até a maçã, signo utilizado também em outras canções da compositora. Essa fruta simboliza, de acordo com Chevalier & Gheerbrant (2003, p. 573), os desejos terrestres, o “fruto proibido” (que, coincidentemente ou não, dá nome ao álbum em que a canção foi gravada), aquele que Eva, contrariando as ordens do criador, convenceu Adão a provar. Esse fato bíblico atribui à mulher a responsabilidade pela desgraça da humanidade e pelo pecado original.

No contexto da canção, percebe-se também que o enunciador não atribui a essa situação a culpa nem o pecado e faz um convite ao enunciatário: *Venha me ver amanhã/Mesmo!* Essa mulher também representa o folclore enrustido no metrô. Esse folclore simboliza toda a diversidade cultural de uma grande metrópole, e o adjetivo *enrustido* parece ser uma alusão à hipocrisia. Cabe aqui uma curiosidade: o metrô da cidade de São Paulo entrou em operação no ano de 1974, época em que a música foi composta. No verso *Da grande cidade que está com pressa*, há uma metonímia representando a população que tem uma vida atribulada, mas que também tem curiosidade em relação à vida dessa mulher que se distingue das outras pelo seu temperamento e pela sua postura, e ela desaprova esse comportamento por meio do verso *Sem essa!*

Ao representar o canto da cigarra, o enunciador se refere ao cantor, profissão do autor-pessoa, e à sua missão de, por meio da música, denunciar sua inquietação e posicionar-se diante do mundo. Vale ressaltar que o canto da cigarra é estridente e dissonante, e isso pode ser associado com o ritmo do *rock*. O formigueiro também é uma referência à grande cidade e à sua população gigantesca, e nele quem tem ouvidos, quem tem sensibilidade, vai poder escutar esse grito, esse desabafo e essa denúncia de alguém que se sente incomodado com o mundo em que vive. A formiga que habita essa grande cidade representa, conforme Chevalier & Gheerbrant (2003, p. 447), “um símbolo da atividade industriosa, de vida organizada em sociedade, de previdência, que La Fontaine leva até o egoísmo e a avareza”. *A pergunta na barriga da mãe* pode ser entendida como o questionamento do porquê de estar no mundo, da função da vida. E finalizando, para renascer para a vida com uma nova postura, é necessário morrer, desprender-se de todas as amarras e das convenções *Pra viver amanhã/E sempre!*

Considerando a perspectiva dialógica da linguagem, é perceptível, na letra da canção, a autoconsciência do enunciador, que se posiciona na primeira pessoa do

discurso. Essa “consciência do eu” dirige-se à sua consciência e também dialoga com a consciência do “outro”, quando se dirige ao enunciatário. Há no texto marcas desse “sujeito do apelo” confirmadas pelo uso do pronome de tratamento “você” e pelo emprego do verbo “vir” (venha), flexionado no modo imperativo. Ao se dirigir ao enunciatário, o enunciador espera, por meio dessa bilateralidade, uma reação, uma atitude responsiva desse interlocutor. Na concepção dialógica bakhtiniana, observa-se a fusão do discurso confessional do herói (no caso do texto em questão, o enunciador feminino que se manifesta na música) com o discurso sobre o mundo, revelando seu posicionamento acerca do universo que o cerca.

Nesse contexto, é perceptível que o autor-criador estabelece uma relação interdiscursiva com outros enunciados anteriores a esse discurso. Ao mencionar *Luz Del Fuego*, ele estabelece um diálogo com toda a história dessa mulher, que simboliza a coragem, a ousadia e a transgressão. Há também, nessa relação interdiscursiva, a retomada e a negação do discurso bíblico consagrado na civilização ocidental, simbolizado pelo signo maçã, que representa um conteúdo ideológico específico e retoma a concepção do pecado, do estigma que Eva, a mulher, carrega por ter oferecido esse fruto proibido ao companheiro e ser a “responsável” pela perdição da humanidade. Porém, a posição axiológica desse enunciador repudia esse nível de aparência da ideologia oficial quando afirma que *não é pecado* e quando faz ao interlocutor, um possível parceiro amoroso, o convite: *venha me ver amanhã*.

3.1.2 Elvira Pagã

Rita Lee

Todos os homens desse nosso planeta
 Pensam que mulher é tal e qual um capeta
 Conta a história que Eva inventou a maçã
 Moça bonita, só de boca fechada,
 Menina feia, um travesseiro na cara,
 Dona de casa só é bom no café da manhã
 Então eu digo:
 Santa, santa, só a minha mãe (e olhe lá)
 É canja-canja,
 O resto põe na sopa pra temperar!

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

Elvira Alivieri Cozzolino (1920-2003) foi uma vedete, cantora e atriz brasileira. Ao lado da irmã Rosina, ainda na época de estudante, formou um dueto e começou a organizar eventos e a manter contatos com celebridades do meio artístico do Rio de Janeiro, como o Bando da Lua. As irmãs gravaram discos, participaram de filmes e foram apelidadas de *Irmãs pagãs* pelo apresentador, jornalista, advogado e político carioca Heitor Beltrão.

No início da década de quarenta, Elvira iniciou carreira-solo. Considerada uma das mais belas mulheres de sua época, tornou-se, ao lado da rival Luz Del Fuego, uma das maiores estrelas do Teatro de Revista na então capital federal. Foi a primeira rainha do carnaval carioca e a primeira mulher a usar biquíni na praia de Copacabana. Na década de cinquenta, posou nua exibindo os seios recém-operados e divulgou sua foto, que foi impressa em forma de calendário, escandalizando a sociedade da época.

A canção *Elvira Pagã*, uma homenagem a essa mulher transgressora e iconoclasta, foi gravada no disco *Rita Lee*, de 1979, um dos maiores sucessos de vendagem da cantora. Apesar de a compositora ter declarado que a primeira “sacação” sobre o universo feminino em sua obra aconteceu com *Cor de rosa choque*, é perceptível e inegável que *Elvira Pagã* e *Luz del Fuego*, compostas anteriormente, trazem um posicionamento que questiona e ironiza o discurso instituído que a sociedade propaga sobre o sexo feminino.

Nos primeiros versos da canção, o enunciador já denuncia o discurso do sexo masculino sobre a mulher, associando-a à figura do demônio: *Todos os homens desse nosso planeta / Pensam que mulher é tal e qual um capeta*. E essa afirmação é confirmada no terceiro verso: *Conta a história que Eva inventou a maçã*. Esse verso

apresenta interdiscursividade com o texto bíblico do livro do Gênesis, associando o sexo feminino com o pecado original e com a perdição da humanidade, visto que, nessa concepção, a mulher, sob influência da serpente, teria oferecido ao homem a maçã, o fruto proibido, o único que, por ordem do Criador, não poderia ser provado pelo casal. O signo *maçã*, nessa situação de comunicação, adquire o sentido de pecado. Chevalier & Cheerbrant (2003, p. 572), com base na análise de Paul Diel, relatam que

a maçã, por sua forma esférica, significaria globalmente os desejos terrestres ou a complacência em relação a esses desejos. A proibição pronunciada por Jeová alertava o homem contra a predominância desses desejos, que o levavam rumo a uma vida materialista, por uma espécie de regressão, opostamente à vida espiritualizada, que é o sentido de uma evolução progressiva.

Nesse sentido, a imagem da mulher, associada à imagem da maçã, é a confirmação de que o sexo feminino é o responsável pela “perdição” da humanidade, pois afastou o homem de sua *evolução progressiva* para levá-lo à busca incessante da satisfação dos desejos carnis.

Nos versos seguintes, são apresentados os discursos que definem o universo feminino na sociedade sob a ótica masculina. Em *Moça bonita só de boca fechada* confirma-se que a mulher pode ser bonita, mas não lhe cabe manifestar suas opiniões nem seus desejos, e ela deve permanecer calada para não falar asneiras; em *Menina feia, um travesseiro na cara* constata-se que a mulher pode ser desprovida de beleza, mas com *um travesseiro na cara*, escondendo a sua feiura, ela também pode servir de divertimento e de saciedade para os desejos sexuais do homem; em *Dona de casa só é bom no café da manhã* também se comprova a visão de que a esposa só é útil para o básico e para o trivial, e isso inclui o papel de administradora do lar e de amante, visto que, para as “refeições mais importantes”, o marido procura aventuras extraconjugais, uma prática comum e socialmente aceita pela sociedade .

Dama da noite é uma flor que exala um forte perfume durante a noite. No contexto da canção, essa dama é a prostituta, que serve ao homem por dinheiro, mas não é confiável, porque vive de serviços sexuais e, por esse motivo, está à margem da sociedade e não possui credibilidade. Em *Cinderela quer um sapato pra calçar*, ressalta-se o tema do homossexualismo feminino, a mulher que busca a felicidade ao lado de uma pessoa do mesmo sexo; nesse interdiscurso, descontrói-se a figura do

mito da Cinderela, de seu efeito moralizador e educativo por meio das figuras femininas nas histórias infantis, que só podem encontrar a “salvação” e a felicidade ao lado do “príncipe encantado”. O sapatinho de cristal é substituído pelo “sapatão”, termo pejorativo usado para designar a mulher homossexual.

A expressão *Noiva neurótica* pode ser associada ao título da comédia dramática *Noivo neurótico, noiva nervosa*, um filme lançado em 1977, estrelado e dirigido por Woody Allen, que narra o relacionamento conturbado entre um humorista judeu e uma cantora em início de carreira, interpretada por Diane Keaton. A *noiva neurótica* da canção simboliza a mulher que almeja, a qualquer custo, a realização pessoal e a estabilidade por meio do casamento com um *noivo galã*. Nesse verso há uma interrupção do enunciador que define essa mulher como *um lixo*.

A falsidade feminina é representada no verso *Amiga do peito fala mal pelas costas*, e a namorada que dá a mesma resposta é uma referência à mesmice e à previsibilidade do discurso repetitivo das mulheres. Essa retomada de ditos populares e chavões adquire na canção outro efeito de sentido, pois o enunciador dialoga com essas expressões, mas não compactua com esse discurso consagrado pela sociedade. No final dessa estrofe, no verso *Foi-se o tempo em que nua era Elvira Pagã*, o autor-criador desconstrói, de forma irônica, esse discurso conservador e exalta essa figura corajosa que, por coragem ou por necessidade, se expôs e se impôs por meio da nudez e da transgressão, em uma época em que o preconceito contra a mulher era muito mais acentuado.

Em *Santa, santa, só a minha mãe*, nem a imagem materna está isenta de críticas. A sua figura é retratada como santa, mas novamente o enunciador interrompe o discurso com um questionamento: *e olhe lá*, que equivale a dizer que até a figura materna é questionável. Diante dessa realidade, as mulheres são colocadas no mesmo patamar. Nessa acepção, somente Elvira Pagã era mulher de verdade, nua também no sentido de ser transparente, desprovida de tabus e preconceitos. O resto é tudo igual: pode colocar na sopa pra temperar. É interessante ressaltar que a expressão *sopa* lembra mistura, homogeneidade, perda de identidade.

Nessa canção, é perceptível o caráter dialógico da linguagem. O enunciado concreto responde ao contexto social; e o enunciador como criador responde a esse contexto de modo estético e ético, expressando seu tom valorativo. O humor na letra é um recurso que procura desconstruir o discurso instituído pela sociedade. Não há conformismo nessa posição valorativa, que repudia os valores instituídos, nem

aceitação por parte do autor-criador, e essa inquietação pode ser comprovada nas expressões *e olhe lá e um lixo* e no verso *Foi-se o tempo em que nua era Elvira Pagã*. Essas interrupções comprovam o inconformismo do autor-criador e sua posição axiológica diante dessa ideologia consagrada, acabada e socialmente aceita, que Fiorin (2007) define como “nível da aparência”. Nesse nível fenomênico da realidade, são construídas as ideias dominantes numa dada formação social.

3.1.3 Pagu

Rita Lee – Zélia Duncan

Mexo, remexo na inquisição
 Só quem já morreu na fogueira
 Sabe o que é ser carvão
 Eu sou pau pra toda obra
 Deus dá asas à minha cobra
 Minha força não é bruta
 Não sou freira nem sou puta

Porque nem toda feiticeira é corcunda
 Nem toda brasileira é
 Bunda
 Meu peito não é de silicone
 Sou mais macho que muito homem
 Nem toda feiticeira é corcunda
 Nem toda brasileira é bunda
 Meu peito não é de silicone
 Sou mais macho que muito homem

Sou rainha do meu tanque
 Sou Pagu indignada no palanque
 Fama de porra-louca, tudo bem
 Minha mãe é Maria ninguém

Não sou atriz- modelo- dançarina

Meu buraco é mais em cima

Porque nem toda feiticeira é corcunda

Nem toda brasileira é

Bunda

Meu peito não é de silicone,

Sou mais macho que muito homem

Nem toda feiticeira é corcunda,

Nem toda brasileira é bunda

Meu peito não é de silicone,

Sou mais macho que muito homem

Patrícia Rehder Galvão (1910-1962) foi escritora, jornalista e militante do Partido Comunista Brasileiro. Desde a adolescência, escrevia para jornais utilizando pseudônimos. Recebeu o apelido “Pagu” do escritor Raul Bopp, que, acreditando que seu sobrenome fosse Goulart, fez um trocadilho com as primeiras sílabas de seu nome. Pagu foi uma mulher avançada para a sua época: fumava em público, usava roupas sensuais e proferia palavrões. Aos dezoito anos, rompeu com a família, integrou-se ao Movimento Antropofágico e foi “adotada” pelo casal Oswald de Andrade e Tarsila do Amaral. Devido à sua militância e aos seus ideais políticos, foi presa e torturada inúmeras vezes. Viajou por diversos países como correspondente jornalística. Em um de seus livros, *Parque Industrial*, o primeiro romance brasileiro a ter operários como protagonistas, assinado com o pseudônimo Mara Lobo, denunciou a situação do sexo feminino na sociedade e foi alvo de muitas críticas. Morreu de câncer, aos 52 anos.

No ano 2000, Rita Lee lançou o CD *3001*. Na época do lançamento do disco, a compositora relatou, em uma entrevista³, suas impressões e perspectivas para o então novo milênio:

Estou decepcionada com o terceiro milênio. Se dependesse da minha imaginação de 30 anos atrás, eu já estaria em plena era Jetsons, passando minhas férias em Vênus... Eis-me aqui, ainda testemunhando guerras, fomes, injustiças e violência pelos quatro cantos do mundo. [...] eu projetei minha Miss

³ Disponível em: < www2.uol.com.br/vyaestelar/vya_estela49.htm>. Acesso em: 17 ago 2014.

Brasil 2000 como sendo uma mulher Barbarella, filha de Tupã, herdeira de Pagu, uma guerreira implacável, modelo de beleza e sabedoria. Acho que viajei legal na maionese, não é mesmo?

Nesse cenário de angústia e incertezas, que marcou o fim do segundo milênio, Rita lançou, em parceria com Zélia Duncan, a canção *Pagu*, em homenagem a essa mulher transgressora, um dos ícones femininos do século XX. Em outro trecho da entrevista, a compositora define Patrícia Galvão como “bonita e gostosa, ativista política e grande artista, uma legítima representante do belo talento pensante feminino, que faz falta para equilibrar com o talento rebolante atual”. O *talento rebolante atual* certamente é uma referência às dançarinas de grupos de axé da época em que a canção foi lançada, uma crítica às mulheres que têm apenas um corpo sensual como artifício para obterem notoriedade e reconhecimento público.

A letra da música é uma exaltação às mulheres guerreiras e autônomas que, independente da situação socioeconômica, lutam, sem usar a força bruta, por seus direitos. No início da canção, há uma interdiscursividade com o contexto da Idade Média: “Mexer na inquisição” é uma referência a esse período, em que as mulheres acusadas de bruxaria eram perseguidas pela Igreja Católica e condenadas a morrer na fogueira; e “remexer” é trazer à tona esse triste capítulo da história, associando-o ao mundo moderno, ao preconceito que ainda sofre o sexo feminino nos dias atuais. Esses versos associam o presente ao passado, estabelecendo um diálogo entre os dois períodos. “Morrer na fogueira”, nesse contexto, é vivenciar o preconceito de ser mulher, e o *carvão* pode simbolizar, além da madeira usada para construir essas fogueiras, o ardor do fogo que queima na própria pele de quem sofre esse preconceito.

As expressões *sou pau pra toda obra* e *Deus dá asas a minha cobra* estabelecem intertextualidade parafrásica, por meio de citação, com dois ditos consagrados pelo uso popular, estabelecendo-lhes novos sentidos: “ser pau pra toda obra” é estar pronto para quaisquer situações e não fugir delas, independente do perigo e das dificuldades que elas ofereçam; e *Deus dá asas a minha cobra* é uma subversão a outro ditado: “Deus não dá asas a cobras”, ou seja, Deus não dá oportunidades a pessoas que merecem tê-las; e quem as tem não as aproveita. A palavra *asas*, nesse contexto, também denota a liberdade, a possibilidade de a mulher voar.

Chevalier & Gheerbrant (2003, p. 419) afirmam que as feiticeiras, segundo C. G. Jung, são “uma projeção da *anima* masculina, do aspecto primitivo que subsiste no inconsciente do homem”. No depoimento ao DVD *Cor de rosa choque* (2007), Rita Lee faz três menções à expressão *feitiçaria*, relacionando-a ao universo feminino: ao se referir à passagem do tempo em sua vida, ela declara: “...as feiticeiras, as bruxas, elas vão com o tempo. Elas não ficam aí: ai, meu Deus, eu não vou... eu quero trepar... eu quero ser jovem!”; ao mencionar sua família na infância e na adolescência, composta na maioria por mulheres, Rita afirma: “minha primeira impressão da mulher, da feitiçaria feminina, veio delas”; e, ao falar sobre os mistérios do feminino, revela: “...o superficial feminino o homem conhece perfeitamente. Agora, as cavernas, não. Só a feitiçaria feminina que conhece”. Nesse contexto, autor-criador e autor-pessoa têm uma definição positiva do termo *feitiçaria*, que consiste no poder e nos mistérios que só se manifestam no universo feminino. No verso da canção *Nem toda feiticeira é corcunda*, há uma desconstrução da imagem da feiticeira que ficou consagrada no imaginário popular, visto que, nas histórias infantis, ela é vista como um ser repugnante e assustador. Segundo Bakhtin (2003, p. 291), “cada palavra da língua tem ou pode ter por si mesma um tom emocional, um colorido emocional, um elemento axiológico, uma auréola estilística”, e a imagem da feiticeira, nesse contexto, adquire uma conotação positiva. Outro aspecto curioso é que, na época do lançamento de *Pagu*, havia uma personagem sensual de muito sucesso interpretada pela modelo Joana Prado chamada *Feiticeira*. Essa mulher usava um véu, trajes sensuais e animava o *Programa H*, um programa televisivo voltado para o público jovem e exibido, de segunda à sexta-feira, pela Rede Bandeirantes. Nesse sentido, *Feiticeira* é sinônimo da mulher que se destaca nos meios de comunicação em função dos atributos físicos e da sensualidade. Na canção, essa interpretação também é possível, o que se confirma nos versos *Nem toda feiticeira é corcunda, Nem toda brasileira é bunda e Meu peito não é de silicone*.

A palavra *bunda* exerce no texto função de adjetivo. Ao afirmar que *Nem toda brasileira é bunda*, o enunciador confirma que não são todas as brasileiras que desejam alcançar seus objetivos por meio das “qualidades” físicas. E essa mulher não compartilha desse comportamento feminino, ela se define como um ser normal, uma sobrevivente. Isso se consolida na letra da canção, escrita em primeira pessoa. Ao afirmar *Não sou freira nem sou puta*, essa mulher se classifica como alguém comum. A freira é vista na sociedade como uma pessoa ilibada; e a puta é massacrada e

tratada como inferior. Nessa acepção, o enunciador não é santo nem demônio. Outras expressões que confirmam que essa mulher é comum e popular são *Sou rainha do meu tanque* e *Minha mãe é Maria ninguém*. Esses versos reiteram sua origem popular e sua situação socioeconômica.

O adjetivo composto *atriz-modelo-dançarina* é uma ironia e uma crítica às mulheres que, sem talento e vocação definidos, procuram aparecer e se estabelecer, principalmente no mundo artístico, a qualquer custo. A mulher retratada na canção tem *fama de porra louca* porque fala o que pensa pelo buraco que tem mais em cima, sem se preocupar com as convenções estabelecidas pela sociedade conservadora. Esse buraco é a boca, onde ela manifesta seus desejos e reclama os seus direitos. Essa mulher é, ao mesmo tempo, *rainha do seu tanque* e *Pagu indignada no palanque*.

Nessa análise, constata-se, por meio de um texto escrito na primeira pessoa do discurso, que a autoconsciência do herói assume um posicionamento valorativo e não é passiva diante da realidade que a cerca, pois ela rompe com a ideologia oficial e dominante com a intenção de subvertê-la e estabelece um diálogo que se concretiza quando esse herói se autodefine e dialoga com o receptor imanente, o enunciatário, ao se descrever como alguém que tem força e autonomia. Esse diálogo que se estabelece no texto é inacabado, pois suscita reações no interlocutor despertando-lhe atitude responsiva.

3.2 Toda mulher quer ser feliz

3.2.1 Cor de rosa choque

Rita Lee – Roberto de Carvalho

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 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

Por isso não provoque

É cor de rosa choque

Oh! Oh! Oh! Oh! Oh!

Não provoque!

É cor de rosa choque

A segunda metade da década de 1970 foi marcada por acontecimentos que mudaram a realidade do Brasil. No final de 1977, foi sancionada a Lei Nelson Carneiro (6.515/77), que instituiu o divórcio no país e, de certa forma, proporcionou à mulher alguma liberdade em relação à vida conjugal e aos relacionamentos amorosos; em 1979, houve a Anistia, que trouxe de volta exilados políticos, deu início ao processo lento e gradual de redemocratização no Brasil e permitiu maior liberdade de expressão cultural.

Na dramaturgia, o seriado *Malu mulher*, da Rede Globo, dirigido por Daniel Filho e protagonizado por Regina Duarte e Dênis Carvalho, inovou a linguagem televisiva, abordando temas femininos como aborto, orgasmo, virgindade, infidelidade, separação e conflitos de gerações. A série teve 76 episódios, foi vendida para 52 canais de televisão de diversos países e inspirou um especial: *Mulher 80*, um musical que apresentava as cantoras Elis Regina, Simone, Gal Costa, Maria Bethânia, Rita Lee, Fafá de Belém, Marina, Zezé Mota, entre outras, cantando e dando depoimentos sobre vida pessoal e profissional, conquistas e desafios.

Em 1980, também na Rede Globo, surgiu *TV Mulher*, uma revista televisiva matinal dedicada ao público feminino. O programa ficou seis anos no ar e enfocou temas como culinária, moda, beleza, saúde, prestação de serviços e, em uma abordagem inovadora para a época, comportamento sexual: um quadro apresentado pela sexóloga Marta Suplicy que abordava, pela primeira vez no país, assuntos como orgasmo, menstruação e impotência. A música de abertura era *Cor-de-rosa choque*, de Rita Lee e Roberto de Carvalho, composta especialmente para o programa. O diretor de *TV Mulher*, Nilton Travesso, lembra: “Quando propus o tema, a Rita estava embarcando para Nova Iorque. No dia seguinte, porém, ela me ligou de lá para mostrar a música pronta”⁴. *Cor-de-rosa choque* foi lançada em 1982, no álbum *Rita Lee e Roberto de Carvalho*. Em depoimento no DVD *Cor-de-rosa choque*, de 2007, a autora afirma:

Nessas de meditar sobre a minha vida atual como mulher, os mistérios, os tabus que eu queria escancarar sem revelar os mistérios, o cor-de-rosa choque acho que foi o começo disso. Talvez o Ovelha negra já tivesse alguma coisa, talvez a Mãe-natureza já tivesse uma antenação desse mundo feminino. Mas onde foi mesmo uma falação foi no Cor-de-rosa choque, onde eu falo sobre menstruação, que mulher é bicho esquisito, todo mês sangra.

⁴ Disponível em: <<http://www.gazetadigital.com.br/conteudo/imprimir/secao/58/materia/69498>>. Acesso em 29 jul 2014.

Eu falo sobre o sexto sentido, que nem só de cama vive a mulher. Algumas mulheres chegam e falam que é o hino feminino.

Ao se constatar que *algumas mulheres chegam e falam que é o hino feminino*, percebe-se a postura axiológica do enunciador e a compreensão do enunciado vivo pelo enunciatário, a atitude responsiva do interlocutor no processo comunicativo.

A cor rosa é associada à feminilidade e à delicadeza, e é preferida entre as mulheres. Uma das causas dessa predileção, apontada em uma pesquisa realizada pela Universidade chinesa Zhejiang e publicada no periódico *Personality and Individual Differences*⁵, estaria associada a hábitos femininos ancestrais. Há 200.000 anos, a tarefa das mulheres era recolher alimentos disponíveis espontaneamente pela natureza e, por esse motivo, elas mantinham contato com frutas vermelhas e roxas durante a colheita; enquanto os homens se incumbiam da caça e da pesca para a sobrevivência e tinham preferência pela cor azul, porque representava tempo bom para as atividades de caça. Essa teoria contribui para a tese de que o cérebro feminino é especializado em tarefas de recolhimento, como a identificação de frutas saudáveis para o consumo.

Porém o cor-de-rosa da canção é *choque*. De acordo com o Novo Dicionário Aurélio da Língua Portuguesa (p. 398), *choque* significa embate, encontro de dois corpos em movimento ou de um corpo em movimento e um em repouso. A mulher retratada na música representa a feminilidade do rosa, entretanto o *choque* simboliza a mulher multifacetada, a bela e a fera, a mulher de duas faces que desmitifica o frágil, sem desprezar a delicadeza do feminino. A expressão *cor-de-rosa choque* é repetida várias vezes no refrão para frisar essa força antitética, a ideia do feminino que não é frágil nem indefeso.

O nome Eva, de acordo com Chevalier & Gheerbrant (2003, p. 410), “significa a sensibilidade do ser humano e seu elemento racional”. De acordo com o teólogo Ariel Álvarez Valdez⁶, a criação do homem e da mulher é uma parábola criada por um catequista hebreu anônimo, aproximadamente no século X a.C., a quem os estudiosos atribuem o nome de Yahvista. Segundo Valdez, Yahvista, ao narrar a origem do ser humano, deixou uma belíssima lição para a humanidade, pois Deus não criou a mulher do osso da cabeça do homem, para que ela não mandasse no lar, nem

⁵ Disponível em: < www.veja.com.br/noticia/ciencia/mulheres-preferem-o-rosa-por-cao-de-ancestrais-coletoras-de-frutas>. Acesso em: 01 ago 2014.

⁶ Disponível em: www.amaivos.uol.com.br/amaivos09/noticia. Acesso em: 01 ago 2014.

do osso do pé, para que ela não fosse sua servidora; mas da sua costela, ou seja, do seu lado, para que ela ficasse da mesma altura do varão, “no mesmo nível e com idêntica dignidade”. E é essa a simbologia da Eva no enunciado da canção, um signo carregado de ideologia retratada pelo autor-criador, a mulher que não afronta o homem e nem tem temor a ele, apenas almeja igualdade de condições. Essa *Eva* possui duas faces, mas não há predominância de nenhuma delas: a bela e a fera compõem a descrição do feminino.

O sorriso feminino é envolto em uma conotação enigmática, como na famosa tela *Mona Lisa*, de Leonardo da Vinci. *Um certo sorriso de quem nada quer* simboliza a astúcia, a arma da mulher para conseguir o que deseja ou para confundir o imaginário masculino. Na definição de Rita Lee (2007),

Todo homem é bobo. [...] Não estou dizendo que todo homem é burro. Eu acho que o fato dos homens não entenderem... não é não entenderem... é realmente bem complexa a coisa, é o que faz o sabor. Eles nunca vão entender os véus de Ísis.

Os véus de Ísis são exatamente esse enigma do sexo que se faz de frágil e não foge à luta, são as artimanhas e astúcias da mulher para alcançar seus objetivos.

O verso *nem só de cama vive a mulher* ativa na memória discursiva do interlocutor uma intertextualidade implícita e parafrásica baseada na citação do versículo bíblico *nem só de pão vive o homem*. A conjunção aditiva *nem* é fundamental para o entendimento da intenção do enunciador. A mulher não vive só de cama, não é apenas procriadora e objeto do desejo e da saciedade do homem. Ela tem outras necessidades, vive do seu trabalho, atividade que lhe dá autonomia, mas, ao mesmo tempo, conserva seu vínculo com o homem, de quem se torna parceira. Em síntese: essa mulher tem vida além da cama.

A postura do autor-criador denota a insatisfação do sexo feminino com a condição que lhe foi imposta na sociedade. Sua posição axiológica vai de encontro à ideologia dominante, mas percebe-se que não há atitude de revolta no enunciador, apenas a necessidade de mostrar que o sexo feminino é forte e *não foge à luta*. Essa apropriação refratada, que coincide com a postura do autor-pessoa, é a voz do receptor imanente, das mulheres que se identificam com esse posicionamento.

3.2.2 Todas as mulheres do mundo

Rita Lee

Elas querem é poder!

Mães assassinas, filhas de Maria
Polícias femininas, nazijudias
Gatas gatunas, quengas no cio
Esposas drogadas, tadinhas, mal pagas

Toda mulher quer ser amada
Toda mulher quer ser feliz
Toda mulher se faz de coitada
Toda mulher é meio Leila Diniz

Garotas de Ipanema, minas de Minas
Loiras, morenas, messalinas
Santas sinistras, ministras malvadas
Imeldas, Evitas, Beneditas estupradas

Toda mulher quer ser amada
Toda mulher quer ser feliz
Toda mulher se faz de coitada
Toda mulher é meio Leila Diniz

Paquitas de pacote, Xuxas em crise
Macacas de auditório, velhas atrizes
Patroas babacas, empregadas mandonas
Madonnas na cama, Dianas corneadas

Toda mulher quer ser amada
Toda mulher quer ser feliz
Toda mulher se faz de coitada
Toda mulher é meio Leila Diniz

Socialites plebeias, rainhas decadentes
Manecas alceias, enfermeiras doentes
Madrastas malditas, super-homem sapatas
irmãs La Dulce beaidetificadas

Toda mulher quer ser amada
Toda mulher quer ser feliz
Toda mulher se faz de coitada
Toda mulher é meio Leila Diniz

O título da canção *Todas as mulheres do mundo*, lançada no álbum *Rita Lee*, de 1993, refere-se ao nome do filme homônimo de 1966, dirigido por Domingos de Oliveira e estrelado pelos atores Paulo José e Leila Diniz. A história, de acordo com Goldenberg, 2008, é uma comédia romântica em preto-e-branco, inspirada no relacionamento de Leila e Domingos, com quem a atriz havia sido casada.

Leila Diniz (1945-1972) era professora e trabalhou em um jardim de infância. Aos dezessete anos, fugiu de casa para morar com Domingos. Tornou-se atriz e participou de filmes, telenovelas e peças teatrais. Casou-se também com o diretor de cinema Ruy Guerra, pai de sua única filha, Janaína. Leila morreu em um acidente aéreo quando voltava de uma viagem à Austrália, onde havia participado de um festival de cinema.

O que fez de Leila Diniz um ícone, além de sua beleza e de seu talento para a dramaturgia, foi seu comportamento transgressor, que escandalizou os costumes da sociedade brasileira da década de sessenta. A atriz foi uma das musas do Cinema Novo, movimento brasileiro que ia de encontro aos padrões cinematográficos hollywoodianos. Leila falava palavrões em público e revelava detalhes íntimos de sua vida pessoal sem nenhum pudor. Devido a uma famosa entrevista que a atriz concedeu ao jornal alternativo *Pasquim*, em 1969, na qual proferiu obscenidades e “impropérios”, foi criada a lei da censura prévia, apelidada de Decreto Leila Diniz. Em 1971, posou grávida de biquíni e provocou a ira das feministas da época, que a acusaram de *servir aos homens*.

Goldenberg (2008, p. 15) resume a importância de Leila como ícone da transgressão feminina.

Leila Diniz é uma das mulheres que melhor simbolizaram as transformações dos papéis femininos na década de 1960, em função de seu comportamento inovador e transgressor, principalmente no que diz respeito à sexualidade, conjugalidade e maternidade. Após sua trágica morte em um desastre de avião, aos 27 anos, essa imagem foi fortemente consolidada. Leila é até hoje lembrada como uma jovem e bela mulher que subverteu o comportamento de sua geração. A elaboração e reelaboração dessa imagem, após sua morte, produziram um discurso praticamente unânime a respeito de sua importância como mulher “revolucionária”.

Vinte e um anos após a morte de Leila Diniz, sua imagem foi retomada por Rita Lee em *Todas as mulheres do mundo*. Embora o contexto sócio-histórico fosse outro, a figura da mulher iconoclasta foi revisitada e reelaborada de acordo com a época em que a canção foi composta.

O início da década de 1990 foi marcado pelo fim da Guerra Fria, pela então recente Queda do Muro de Berlim e pelo processo de redemocratização do Brasil, ratificado pela Constituição de 1988. Nesse período houve a consolidação da democracia, da globalização e do mundo capitalista.

Nesse cenário globalizado, Rita Lee criou *Todas as mulheres do mundo*, um mosaico das mulheres que habitam o planeta, uma espécie de “globalização” do sexo feminino.

No primeiro verso da canção, *Elas querem é poder*, a palavra “poder” admite duas interpretações: de acordo com o *Novo Dicionário Aurélio da Língua Portuguesa*, *poder* é um verbo transitivo direto e significa, entre várias acepções, *ter a faculdade de; ter possibilidade de, ou autorização para;* como substantivo, *poder* significa *autoridade, soberania, direito de deliberar, agir e mandar*.

Há, na letra da canção, a citação de diversos tipos femininos: mulheres famosas e anônimas, nobres e plebeias. Percebe-se que a autora não utiliza o singular ao se referir a elas, inclusive quando cita nomes próprios como Imelda, Evita, Benedita, Xuxa, Madonna, Diana e Irmã Dulce. A intenção, ao flexionar esses nomes próprios no plural, é de romper a barreira entre a figura pública e a anônima. O nome próprio no plural tipifica e humaniza a mulher. Independente de sua origem, influência ou fama, as mulheres têm os mesmos anseios e as mesmas angústias, e isso se confirma no refrão da música com o uso do pronome indefinido “toda”.

Os adjetivos e locuções adjetivas que descrevem algumas das mulheres da canção caracterizam tipos antitéticos, figuras que se opõem e se contradizem. *Mães assassinas*: a figura materna remete-nos ao sagrado, à proteção e ao aconchego, e não à imagem de uma assassina; *polícias femininas*: a profissão de policial,

tipicamente masculina, passou a ser exercida também por mulheres; *nazijudias*: o neologismo é a aglutinação dos adjetivos “nazistas” e “judias”, e o termo refere-se ao antissemitismo, que, com o Holocausto na Segunda Guerra Mundial, provocou o extermínio de milhões de judeus; *gatas gatunas*: trocadilho que remete a mulheres de boa aparência, mas de caráter duvidoso; *esposas drogadas*: uma contradição em nossa sociedade patriarcal, visto que a figura da esposa deve ser ilibada; *santas sinistras*: outra menção a mulheres cujo comportamento não condiz com a aparência; *ministras malvadas*: mulheres que se corrompem na política; *paquitas de pacote*: as paquitas eram adolescentes que trabalhavam como animadoras e colaboradoras no programa *Xou da Xuxa*; e *de pacote*, entre outras acepções, é uma expressão que popularmente, em alguns lugares do interior do Nordeste brasileiro, é usada para se referir à menstruação; *xuxas em crise*: a imagem da pessoa pública, famosa e cognominada “rainha dos baixinhos” envolvida em boatos e passando por crises pessoais; *empregadas mandonas*: papéis invertidos na hierarquia social; *dianas corneadas*: referência ao escândalo que abalou a realeza britânica, quando veio à tona, em 1992, o romance de Príncipe Charles, marido da princesa Diana, com Camilla Parker-Bowles; *socialites plebeias*: alusão a mulheres que, sem tradição nem sobrenome de estirpe, ascenderam socialmente; *rainhas decadentes*: mais uma menção à aristocracia falida, a mulheres que vivem apenas de aparência; *manecas Alceias*: Alceia é a bruxa má e desastrada das histórias de Luluzinha, nas revistas de mesmo nome (aqui há uma relação entre a figura da modelo/manequim com a imagem da bruxa); *enfermeiras doentes*: outra oposição que, por meio da imagem da profissional, critica a situação socioeconômica dessas trabalhadoras brasileiras e do sistema público de saúde do país; *super-homem sapatas*: referência ao homossexualismo feminino por meio da comparação da mulher com a imagem viril de um super-herói; *irmãs La Dulce beaidetificadas*: por meio de um trocadilho e de um neologismo, há uma fusão entre a imagem do sagrado e do profano. *Irma, La Douce* é o título de um filme de 1963, produzido e dirigido por Billy Wilder e estrelado por Jack Lemmon e Shirley MacLaine. Irma, a protagonista dessa história, é uma prostituta. Irmã Dulce (1914-1992) foi uma freira baiana que dedicou sua vida às obras sociais e à caridade. O nome *irmãs la Dulce* é a fusão dessas imagens, e o neologismo *beaidetificadas* é a aglutinação dos adjetivos beatificadas e aidéticas, cujo efeito de sentido nos remete a aidéticas + beatificadas.

As outras imagens apresentadas no texto não caracterizam necessariamente figuras antitéticas, mas no contexto contribuem para compor o mosaico de tipos femininos distintos presentes na canção. *Filhas de Maria*: *Maria* é o nome de mulher mais popular no Brasil, e isso se deve à tradição católica do país. *Filhas de Maria Auxiliadora* é uma congregação católica composta por religiosas que popularmente são chamadas de irmãs salesianas; *quengas no cio*: *quenga*, em linguagem chula, de acordo com o Novo Dicionário Aurélio da Língua Portuguesa, é sinônimo de meretriz, mulher que pratica o ato sexual por dinheiro; e *cio* é o período de desejo sexual intenso dos animais, e, por extensão, é o apetite sexual das pessoas; *garotas de Ipanema*: referência à canção *Garota de Ipanema*, de Vinícius de Moraes e Tom Jobim, que imortalizou a imagem da mulher carioca por meio da imagem da modelo Helô Pinheiro; *minas de minas*: outro trocadilho fonético criado para citar as meninas (minas) de Minas Gerais. *Imeldas, Evitas e Beneditas* é uma referência a três mulheres de grande repercussão no cenário político. Imelda Marcos (1929) foi primeira-dama das Filipinas, esposa do ditador Ferdinando Marcos e cúmplice em diversas falcatruas do marido, que a nomeou para diversos cargos públicos. Ficou famosa por suas excentricidades, pelos gastos exorbitantes de dinheiro público e pela imensa coleção de mais de 1200 pares de sapato. Evita Perón (1919-1952) foi esposa de Juan Domingo Perón e ajudou-o a conquistar o cargo de presidente da Argentina. Exerceu importante papel social em seu país, doando casas e criando orfanatos e escolas para a população carente. Sua figura carismática fez dela uma mulher venerada pela população argentina. Benedita da Silva (1942), filha de uma lavadeira e de um pedreiro, foi a primeira negra a ocupar uma vaga no legislativo no Brasil. Exerceu os cargos de vereadora, deputada federal, senadora e vice-governadora do estado do Rio de Janeiro. *Macacas de auditório* são, segundo o Novo Dicionário Aurélio da Língua Portuguesa, as mulheres entusiastas de cantores de rádio ou de televisão e que frequentam os programas de auditório. *Madonnas na cama* é uma referência à cantora Madonna, outra mulher transgressora que detém o título de símbolo sexual. O filme *Na cama com Madonna*, de 1991, que mostra a rotina da cantora durante uma de suas turnês, *A Blond Ambition tour*, foi sucesso de público. *Velhas atrizes, patroas babacas e madrastas malditas* também são figuras que completam esse quadro e representam, respectivamente, a decadência, o autoritarismo e a típica madrasta das histórias infantis, que provocava pânico no imaginário das crianças.

A contextualização sócio-histórica é fundamental para a compreensão da letra da música. A escolha dos tipos femininos é marcada por personagens, figuras anônimas, mulheres atemporais que ficaram consagradas na história e no imaginário popular, como Leila Diniz e Evita Perón, e por outras mulheres que, na época em que a canção foi composta, ocupavam papel de destaque no cenário midiático do início da década de 1990. Fatos como o escândalo da traição do príncipe Charles e do falecimento de Irmã Dulce em 1992 e o estrondoso sucesso de Madonna e do documentário que expunha para os fãs da cantora um pouco da sua intimidade e da sua irreverência contribuíram para a escolha das mulheres elencadas no texto.

Segundo Bakhtin (2009, p. 117), “O mundo interior e a reflexão de cada indivíduo têm um auditório social próprio bem estabelecido, em cuja atmosfera se constroem suas deduções interiores, suas motivações, apreciações, etc.”. Ao analisar o texto, é possível citar outros nomes relevantes não mencionados na canção ou questionar a presença de outros nomes considerados irrelevantes para representar “todas as mulheres do mundo”, mas essa escolha do autor-criador é o registro de uma época, e é perceptível nessa seleção a intenção dele de ser abrangente na abordagem do tema por meio de nomes que simbolizam o feminino, dando prioridade aos tipos e não aos ícones.

Considerando a perspectiva dialógica de Bakhtin, vários outros questionamentos podem ser levantados, como a afirmação de que *toda mulher é meio Leila Diniz*. A expressão *Leila Diniz*, no contexto da canção, possui função morfológica de adjetivo, pois caracteriza o substantivo “mulher”. Para algumas mulheres que sabem quem foi Leila Diniz, isso pode soar como uma afronta, e talvez tenha sido esta a intenção da compositora ao criar esse refrão: provocar essa atitude responsiva em alguns interlocutores. O verso *toda mulher se faz de coitada* pode ser analisado sob mais de um aspecto: ao *fazer o papel de coitada*, a mulher pode assumir a posição cômoda e conveniente de vítima, ou pode mostrar sua astúcia para alcançar os seus objetivos. Nessas refutações, “o ouvinte se torna falante” e assume a sua postura ativa no processo de comunicação.

Outro aspecto relevante é que as mulheres da canção possuem suas próprias histórias. O enunciado do texto é proferido por várias vozes distintas no tempo e no espaço, e o autor-criador, ao citá-las, estabelece uma relação dialógica intertextual implícita por meio de diversos contextos e de citações. Esse coro de vozes distintas, que não estão afinadas no mesmo discurso, ecoa no texto sem que nenhuma delas

predomine. A autora enxerga essas mulheres como figuras autônomas que falam por si mesmas. Não há, em nenhum momento da canção, o estabelecimento de juízo de valor, não há o certo e o errado: o único aspecto que elas têm em comum é o fato de serem mulheres.

A escolha das mulheres apresentadas no texto também se deve à ideologia do autor-criador. Essas imagens artísticas das ideias representam sua percepção social, política, religiosa e comportamental e revelam sua posição axiológica e seu viés valorativo. Essa segunda voz, que pode coincidir com a voz do autor-pessoa, revela o deslocamento desse autor-criador e a multiplicidade das línguas sociais que compõem o mosaico da letra da canção.

Há, na estruturação do texto, a desconstrução de figuras nobres, como *Evitas*, *Dianas* e *rainhas*, e a dessacralização e profanação de imagens associadas ao contexto religioso, como *filhas de Maria*, *santas sinistras* e *irmãs la Dulce beaidetificadas*. Essas figuras nobres são inseridas no mesmo contexto das *quengas no cio*, *messalinas*, *Madonnas na cama* e *super-homem sapatas*, entre outras.

É perceptível, na letra da música, a subversão das relações hierárquicas, pois, para retratar o sexo feminino, o enunciador não faz distinção entre as mulheres, apenas ressalta que elas são mulheres: *Todas as mulheres do mundo*.

3.3 Outras mulheres

3.3.1 Santa Rita de Sampa

Rita Lee / Roberto De Carvalho

Defensora dos frascos e comprimidos

De nós malucos, sois a beleza

Protetora dos animais abatidos

Prato cheio de sobremesa

Deolinda dos sem rainha

Deusa pagã do Butantã

Heavy petal de Santa Izildinha

Joana Dark do Lexotan

Bendita Rita da lua cheia
Rogai por mim nesse começo de fim
O espinho nosso de cada testa
Milagrosa seja vossa festa
Sois o lazer de quem trampa
Bendita
Santa Rita de Sampa

Desvairada da Pauliceia
Virgem e Mártir de toda a gentalha
Mãe menininha da Pompeia
Fogo de Camile Paspaglia

Marginal da Vila Mariana
Tia tiete do Tietê
Sofredora corintiana
Padroeira de São Gererê

Santa Rita de Sampa é a canção que dá nome ao disco de Rita Lee de 1997. A escolha do título da música deve-se, primeiramente, ao fato de Santa Rita (de Cássia) ser muito popular e possuir muitos devotos no Catolicismo; porém, nesse texto, a Santa Rita, concebida pelo autor-criador, é de outra cidade: Sampa (São Paulo). Outro aspecto relevante para essa predileção é que o autor-pessoa nasceu na cidade de São Paulo e também se chama *Rita*.

Considerando a irreverência de Rita Lee, o enunciado cristão é subvertido no texto. A santa em questão é a *defensora dos frascos e comprimidos*, é a beleza dos malucos. *Frascos e comprimidos* é uma alusão aos medicamentos alucinógenos; e os *animais abatidos* é uma referência aos usuários dessas substâncias. Na expressão *frascos e comprimidos* também é perceptível uma associação fonética e intertextual com “fracos e oprimidos”. E essa santa é a padroeira dos *animais abatidos* e dos fracos e oprimidos, que foram arrebatados pelas drogas e excluídos da sociedade, que recrimina essa prática.

No texto há três expressões comuns que denotam a recompensa e a sensação de prazer que essas substâncias provocam nos seus usuários: *Prato cheio de sobremesa*, *Milagrosa seja vossa festa* e *Sois o lazer de quem trampa*; ou seja, o milagre de *Santa Rita de Sampa* seria essa sensação de prazer que os alucinógenos provocam em seus “devotos”, por meio de uma festa milagrosa e de um prato cheio de sobremesa nas horas de *lazer de quem trampa* (de quem trabalha) e necessita de momentos de descontração e relaxamento.

Outra afirmação que confirma esse favoritismo da santa pelos excluídos está no verso *Deolinda dos sem rainha*. Essa expressão é uma referência a Deolinda Alves de Souza, um membro do Movimento Sem Terra (MST) que ficou famosa na década de 1990 por integrar, ao lado do marido José Rainha, chefe do grupo, uma liderança desse manifesto, que reivindicava a reforma agrária no Brasil. A *Deolinda dos sem rainha*, na canção, é a companheira dos desamparados, daqueles que não têm quem os proteja; aliás, o próprio sobrenome *Rainha* já é uma referência à liderança.

Em *Deusa pagã do Butantã*, a palavra *pagã* remete o enunciatário àquilo que não é sagrado. Butantã é um bairro tradicional de São Paulo, onde está localizado o Instituto Butantan, um dos maiores centros de pesquisas biomédicas do mundo, famoso também por possuir um serpentário e pelas pesquisas realizadas com cobras. O nome Butantã é popularmente associado às cobras, e o nome “cobra” está associado a pessoas falsas e ardilosas.

Além da Santa Rita que dá título à música, o enunciador também utiliza duas referências a santas católicas, criando antíteses com seus nomes. Em *Heavy petal de Santa Izildinha*, percebe-se uma analogia de *heavy petal* com *heavy metal*, expressão em inglês associada ao rock “pesado”; ao substituir *metal* por *petal* (pétala), surge a oposição entre o pesado e a fragilidade da pétala, representada pela figura de Santa Izildinha, uma menina portuguesa que faleceu em 1911, a quem foram atribuídos milagres; segundo seus fiéis, o corpo da Menina Izildinha não sofreu decomposição e continua intacto até os dias de hoje. Outro verso que denota oposição é *Joana Dark do Lexotan*. Joana D’Arc foi uma famosa guerreira francesa, reconhecida como santa pela Igreja Católica, a qual ajudou seu país a combater a Inglaterra na Guerra dos Cem Anos e foi traída pela monarquia francesa e queimada em uma fogueira pelos inimigos ingleses. Na letra da música, o sobrenome *D’Arc* da santa é substituído por *Dark* (com -k), que em inglês significa “escuro”. *Lexotan* é um medicamento indicado para ansiedade, tensão e/ou outras queixas somáticas ou psicológicas associadas à

síndrome da ansiedade, que pode causar dependência. De acordo com a bula, seu uso concomitante com álcool e/ou depressores do sistema nervoso central deve ser evitado.

Na terceira estrofe, o enunciador roga à santa *nesse começo de fim*. É provável que esse começo de fim seja o momento em que os alucinógenos deixam de fazer efeito, e o resultado seria o espinho na testa, a indisposição causada após a ingestão dessas substâncias, estado popularmente chamado de “noia”. O verso *O espinho nosso de cada testa* estabelece uma relação de interdiscursividade com a coroa de espinhos colocada em Jesus Cristo no momento da sua crucificação, e uma relação de intertextualidade por meio de citação com a oração do *Pai Nosso: O espinho nosso de cada testa* retoma *O pão nosso de cada dia*, atribuindo-lhe um novo sentido.

O enunciador também se refere à santa como *Desvairada da Pauliceia*, fazendo menção à cidade de São Paulo e à obra *Pauliceia desvairada*, uma coletânea de poemas de Mário de Andrade que retrata a sociedade paulistana do início do século XX. De acordo com o Novo Dicionário Aurélio da Língua Portuguesa (1986, p. 578), *desvairado* significa, entre outras acepções, alucinado, desnordeado, desorientado. Em seguida, o autor-criador intitula a “santa” como *Virgem e mártir de toda a gentinha*, conferindo-lhe, novamente, o título de protetora dos excluídos. Em *Mãe menininha da Pompeia*, há alusão a outro bairro da capital paulistana: Pompeia. Em *Fogo de Camile Paspaglia*, há um trocadilho com o nome da famosa escritora americana Camile Paglia, que aborda, em sua obra, assuntos como feminismo, comportamento e sexualidade: “fogo de palha” transforma-se em “fogo de paspaglia”; e *paspaglia* também se associa foneticamente com o adjetivo “paspalha”.

Na última estrofe, verificam-se outras alusões à cidade de São Paulo: *Marginal* (dos rios Tietê e Pinheiros), *Vila Mariana* (bairro onde Rita Lee nasceu e viveu grande parte da sua vida), *Tietê* e *Corintiana*. A palavra *Marginal* também atua como um adjetivo que se refere à Santa Rita de Sampa, a protetora daqueles que, assim como ela, estão à margem da sociedade. O caráter humano e paulistano da santa também é comprovado no verso *Sofredora Corintiana*, e vale ressaltar que o Corinthians é o time preferido do autor-pessoa Rita Lee.

O último verso da canção atribui à santa o título de *Padroeira de São Gererê*. Não há registros da palavra “gererê”, com –g, no *Novo Dicionário Aurélio da Língua Portuguesa* (1986) nem no *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa* (2009). No *Novo Dicionário Aurélio* (1986, p. 987), *jererê*, com –j, é sinônimo de “baseado”, cigarro de

maconha. Portanto, conclui-se que Santa Rita de Sampa também é a padroeira dos usuários dessa erva.

Santa Rita de Sampa classifica-se como gênero canção, contudo podemos perceber que a estrutura do texto dialoga com uma prece. Há, na letra da canção, o emprego de vocativos: o enunciador se dirige a uma segunda pessoa, a santa, fazendo-lhe súplicas. Alguns recursos lexicais estabelecem relação intertextual implícita com a oração católica Ave-Maria, pois se assemelham a expressões encontradas nessa prece: *Bendita Rita da lua cheia* e *Bendita Santa Rita de Sampa* aludem a *Bendita sois vós entre as mulheres*; *Rogai por mim nesse começo de fim* assemelha-se a *Rogai por nós, pecadores*. Fica evidente que, no gênero letra de música, imbrica-se outro gênero: a oração. Essa mescla justifica a definição de gênero como *relativamente estável*. Tal imprecisão, de acordo com Bakhtin (2002, p. 110), caracteriza-se como construção híbrida. Marcuschi (2008, p. 165) utiliza a expressão *intergenericidade* para designar essa mistura de gêneros.

A subversão do discurso católico apresentado na letra da música pode despertar atitudes responsivas diversas no interlocutor, pois o autor-criador estabelece o seu tom apreciativo em relação ao sagrado, dessacralizando-o. Na perspectiva da ideologia cristã, o texto pode ser considerado uma blasfêmia; porém a canção também pode ser analisada como uma crítica aos cânones e aos dogmas da Igreja Católica.

O autor-criador reverte, no texto, a imagem cultuada no Catolicismo. *Deusa pagã do Butantã* e *Joana Dark do Lexotan* exemplificam no texto a oposição entre o sagrado e o profano; e os adjetivos “desvairada”, “marginal” e “corintiana” conferem caráter humano à imagem da santa. O vocabulário jocoso utilizado pelo enunciador e a desconstrução do que sempre foi abordado com reverência conferem ao texto caráter satírico, aproximando o sagrado do profano.

Pode-se concluir nessa análise que o autor-criador, mesmo se desvinculando do autor-pessoa, cria a figura do herói utilizando o seu viés valorativo, mas com base nas concepções e vivências do autor-pessoa. O nome *Rita* é uma escolha proposital que coincide com o nome do autor-pessoa, e as referências ao bairro *Vila Mariana* e ao time *Corinthians* também dão ao texto caráter autobiográfico. Diante dessas constatações, o interlocutor se questiona: *Santa Rita de Sampa*, personagem criada pelo autor-criador, é a própria *Rita Lee*?

3.3.2 Entre sem bater

Rita Lee

A vida para mim estava morta
Mas você bateu na minha porta
E me encontrou meio perdida
Uma Lindoneia desaparecida

A Chiquita que não era bacana
Kátia Flávia sozinha na cama
Amélia vaidosa
Conceição rica e famosa
Meu amor é tão urgente!

Então entre
Entre sem bater
Entre,
Entre sem bater em mim
Então entre
Entre sem bater...
Entre sem bater...
Entre sem bater em mim

Tivesse você me rejeitado
Eu hoje seria um bagaço
Uma Juju sem Balangandã
Luz sem Fuego, Elvira Cristã

Maria escandalosa recatada
Carolina vendo a banda parada
Marcianita sem disco voador
Nem sorriso a Rita levou
Meu amor é tão urgente!

Então entre
Entre sem bater
Entre,
Entre sem bater em mim
Entre sem bater...
Entre sem bater...
Entre sem bater em mim

Entre sem bater também foi gravada no disco *3001*, no ano 2000, e é, como todos os textos vistos neste trabalho, uma canção que aborda o universo da mulher, porém essa música contraria todas as outras até agora analisadas e, por esse motivo, foi escolhida para finalizar nossa pesquisa sobre a perspectiva feminina na obra de Rita Lee. É perceptível, na letra dessa canção, um enunciador que não exalta os méritos da mulher, não reivindica seus direitos e nem questiona o seu papel na sociedade. Esse autor-criador dirige-se ao enunciatário fazendo-lhe um apelo: *Entre sem bater*. Esse verso, que dá título à canção, admite duas leituras: o interlocutor pode entrar sem pedir licença e/ou pode entrar sem machucar o enunciatário, que deseja apenas ser amado. Essa segunda interpretação confirma-se no verso *Entre sem bater em mim*. Utilizando-se de referências a figuras femininas abordadas em letras de músicas consagradas de diversos compositores do cancionero popular, esse autor-criador mostra que, depois que encontrou o amor, sua vida sofreu muitas transformações.

A primeira figura feminina citada no texto é a de *Lindoneia*, apresentada em uma canção de Caetano Veloso. A música foi inspirada em uma tela do artista plástico Rubens Gerchman: “A bela Lindoneia, a Gioconda do subúrbio”. A tela do artista é uma alusão que o pintor fez a uma leitora de telenovelas que faleceu aos dezoito anos, sem encontrar um amor em sua vida. Em seguida, há uma referência a *Chiquita Bacana*, uma marchinha de carnaval composta por Alberto Ribeiro e João de Barro, gravada pela cantora Emilinha Borba e regravada por Rita Lee em 2009, no CD *Multishow ao vivo*. *Chiquita* é descrita na canção como uma mulher transgressora, que *se veste com uma casca de banana nanica, não usa vestido, não usa calção, é existencialista com toda razão e só faz o que manda o seu coração*. *Kátia Flávia*, composição Fausto Fawcett, descreve uma mulher loira, sensual e provocante, uma suburbana que afronta a sociedade e as autoridades e se autodenomina *Godiva do*

Irajá. Esse pseudônimo é uma referência a Lady Godiva, uma figura lendária do Reino Unido, uma aristocrata anglo-saxônica casada com um duque. Segundo a lenda, Godiva interveio em favor dos moradores de sua cidade para que seu marido reduzisse o valor dos impostos cobrados da população. Este lançou-lhe um desafio: se ela desfilasse nua em cima de um cavalo pela cidade, os tributos seriam reduzidos. O desafio foi aceito e, no momento em que ela desfilou, todos os moradores do local se recolheram em suas casas, fechando portas e janelas. Cumprida a promessa, só restou ao esposo realizar o que lhe havia prometido.

Ai que saudades da Amélia é um samba-canção composto por Mário Lago e Ataulfo Alves que descreve uma mulher subserviente e conformada com sua situação: *Amélia não tinha a menor vaidade/Amélia que era mulher de verdade*. A canção *Conceição*, de Nelson Souto e Antônio Carlos de Souza e Silva, foi gravada por Cauby Peixoto e narra a trajetória de uma mulher que, inconformada com sua vida no morro e iludida por falsas promessas, decidiu abandonar sua comunidade para tentar a sorte na cidade, porém essa tentativa de ascensão foi frustrada e causou-lhe arrependimento.

Juju e Balangandãs, composta por Lamartine Babo, é uma marchinha que mostra o diálogo de um casal apaixonado que não pode viver separado: *Seja em Paris/ Ou nos Brasis/ Mesmo distantes/ Somos constantes/ Tudo nos une/ Que coisa rara/ No amor nada nos separa*. Esta canção foi interpretada por Rita Lee e João Gilberto no especial *João Gilberto Prado Pereira de Oliveira*, em 1981, na Rede Globo. Em seguida, há referência a duas composições de Rita já analisadas neste trabalho: *Luz Del Fuego* e *Elvira Pagã* (vide páginas 35 e 39). *Maria Escandalosa*, outra marchinha de carnaval, composta por Klecius Caldas, descreve uma mulher que *desde criança sempre deu alteração*, que não tinha juízo, era muito prosa, mentirosa, porém gostosa.

Há também referência a três composições de Chico Buarque de Holanda: *Carolina*, *A banda* e *A Rita*. *Carolina* foi aquela que não viu o tempo passar na janela: *O tempo passou na janela/ Só Carolina não viu*, e nesse contexto ela não viu *a banda passar cantando coisas de amor*; *A Rita* foi aquela que *levou meu sorriso no sorriso dela*. *Marcianita* é uma rumba composta por José Imperatore Marcone e Galvarino Villota Alderete. A canção recebeu uma versão em português, criada por Fernando César. Nessa música, o enunciador espera ser resgatado por uma marciana. Essa extraterrestre, que não fuma, não se pinta e é submissa, pois não sabe o que quer,

irá levá-lo para outra dimensão, e eles viverão um grande amor, visto que, na Terra, ele nunca conseguiu concretizar esse sentimento.

Para exaltar esse renascimento para a vida e o grande amor que o autor-criador está vivendo, ele subverte e contradiz a descrição de todas essas figuras femininas consagradas nas canções. Antes de encontrar essa paixão, ele era uma *Lindoneia desaparecida*, uma *Chiquita que não era bacana*, uma *Katia Flávia sozinha na cama*, uma *Amélia vaidosa* e uma *Conceição rica e famosa*. Se esse enunciador tivesse sido rejeitado pela pessoa amada, ele seria uma *Juju sem Balangandã*, uma *Luz sem Fuego* (em contraposição a Luz Del Fuego) e uma *Elvira Cristã* (em contraposição a Elvira Pagã). Seria também uma *Maria Escandalosa recatada*, uma *Carolina vendo a banda parada*, uma *Marcianita sem disco voador* e uma Rita que nem o seu sorriso levou.

Em *Entre sem bater*, fica enfatizada a necessidade que esse enunciador sente de viver o amor, e esse sentimento se comprova quando ele se dirige, em forma de súplica, à pessoa amada nos versos *Entre sem bater*, *Entre sem bater em mim* e na afirmação *Meu amor é tão urgente!*. O autor-criador nessa canção assume uma posição axiológica distinta em relação às outras músicas analisadas, pois os signos adquirem outro sentido, justamente pelo fato de esse enunciador se mostrar frágil e carente. Isso não significa que tudo o que foi analisado até agora nesta pesquisa se contradiga neste momento, pois nosso trabalho pautou-se em apenas um dos aspectos do universo feminino na obra de Rita Lee.

Por meio de um mosaico de canções, o autor-criador estabelece uma comparação entre o antes e o depois na vida do herói, e essa transformação é marcada por relações interdiscursivas, pois há na canção diálogo com as músicas citadas no texto; e intertextualidade, uma vez que alguns termos são retomados dos textos originais. Esse diálogo com os textos originais é estabelecido por meio da retomada de outras canções e da subversão desses discursos pelo autor-criador: *A Chiquita que não era bacana*, *Kátia Flávia sozinha na cama*, *Amélia vaidosa*, *Conceição rica e famosa*, *Juju sem Balangandã*, *Luz sem Fuego*, *Elvira Cristã*, *Maria Escandalosa recatada*, *Carolina vendo a banda parada*, *Marcianita sem disco voador*, *Nem sorriso a Rita levou*. Não há predominância de nenhuma dessas diversas vozes no texto, o que as iguala é o fato de elas terem sido descaracterizadas em relação ao texto original.

CONCLUSÃO

Este trabalho enfocou a análise do universo feminino nas canções de Rita Lee, considerando a materialidade linguístico-discursiva de suas letras, sob a perspectiva de Mikhail Bakhtin e de seu Círculo. Na análise das canções *Luz del Fuego*, *Elvira Pagã*, *Cor de rosa choque*, *Todas as mulheres do mundo* e *Pagu*, comprovou-se que, na perspectiva do autor-criador, a mulher é vista como um ser forte, inteligente, independente, autônomo e transgressor, consciente de seu valor e de seus direitos como pessoa e cidadã, desvinculada do estereótipo conservador que ainda se manifesta em nossa sociedade. Em *Santa Rita de Sampa*, não há essa preocupação em estabelecer o perfil feminino abordado nas outras canções. Percebe-se uma linguagem irônica e irreverente, que mescla sagrado e profano. *Entre sem bater* também é uma canção que não se assemelha em nada com os cinco primeiros textos analisados. A letra da música apresenta uma mulher que encontra uma grande paixão após sofrer inúmeras decepções. Não há também, em nenhum momento do texto, alguma referência ao sexo feminino como um ser autônomo e independente. A escolha dessas duas últimas canções foi intencional: teve como objetivo mostrar que o autor-criador apresenta, em sua obra, outras facetas ao abordar o universo feminino. Há, na obra de Rita Lee, inúmeras outras letras de música que enfocam o feminino e que não foram abordadas por tratarem de temas semelhantes aos dos textos aqui analisados, o que tornaria a dissertação cansativa e redundante, ou por não fazerem parte dos objetivos do trabalho.

Em entrevista divulgada no DVD *Cor- de- rosa choque* (2007), Rita afirmou:

Eu acho que eu nunca fui feminista por causa daquilo que eu *tava* falando, de não ter tido uma revolta pelo fato dos homens, do patriarcado achatar o feminino e tudo. Sim, sabia que existia, ainda existe e tudo. Mas isso nunca me motivou, me inspirou. O que mais me motivou é ser mulher mesmo.

Considerando essa afirmação, fica claro que o autor-criador não teve a intenção de declarar guerra aos homens nem de erguer uma bandeira feminista em sua obra. Não se percebe, em seu discurso, agressividade ou denúncia, apenas a preocupação em exaltar a força, a inteligência e o poder da mulher. Sobre esse tema, Rita também declarou no DVD *Cor- de- rosa choque* (2007): “Geralmente as músicas

que eu faço sendo mulher, falando sobre o nosso mundinho, sempre foram pra cima, um elogio, uma *sacação*, uma coisa bacana”.

Durante o desenvolvimento da pesquisa, houve a intenção de oferecer ao professor de Língua Portuguesa, por meio da análise mais aprofundada de músicas, subsídios teóricos para enriquecer as aulas de interpretação e produção de textos, principalmente as descrições, ainda consideradas, em alguns contextos, simplesmente como tipologia textual, descontextualizadas e desvinculadas de um gênero textual e de um objetivo mais significativo, visto que alguns profissionais da área ainda desconhecem ou ignoram os gêneros discursivos e abordam a produção e a interpretação de textos considerando apenas o aspecto tipológico. A análise das canções primou pela abrangência da descrição, considerando os perfis psicológicos da mulher retratada nas letras de Rita Lee, sua posição na sociedade enquanto cidadã e os aspectos sócio-históricos da época em que as canções foram gravadas.

Após a análise dos textos, ficou claro o posicionamento de Rita Lee na abordagem do feminino em sua obra. O autor-criador se contrapõe à maioria dos compositores da MPB quando enfoca esse universo, mostrando, na sua perspectiva, a mulher como um ser independente e desvinculado da perspectiva conservadora que ainda se manifesta em nossa sociedade.

Na análise das letras, foram detectadas regularidades discursivas que comprovam o posicionamento do enunciador ao abordar o universo feminino em suas letras.

Há várias expressões que exaltam a mulher e comprovam que o sexo feminino, na visão do autor-criador, possui coragem, inteligência, astúcia, autonomia e independência: em **Luz del Fuego**, *uma grande mulher e não tinha medo*; em **Elvira Pagã**, *Foi-se o tempo em que nua era Elvira Pagã*; em **Pagu**, *Eu sou pau pra toda obra, Deus dá asas à minha cobra, Minha força não é bruta, Sou mais macho que muito homem, Sou rainha do meu tanque, Sou pagu indignada no palanque e Meu buraco é mais em cima*; em **Cor-de-rosa choque**, *Não foge à luta, Um sexto sentido maior que a razão, Dondoca é uma espécie em extinção e Um certo sorriso de quem nada quer*; em **Todas as mulheres do mundo**, *Toda mulher se faz de coitada*.

Outro aspecto relevante na análise dos textos é a referência ao discurso cristão. A imagem da mulher associada ao pecado original e à culpa pela “perdição da humanidade” é representada e repudiada nas letras por meio dos signos *Eva* e

Maçã nas músicas **Luz del Fuego** (*Eu hoje represento uma fruta/Pode ser até maçã*); **Elvira Pagã** (*Conta a história que Eva inventou a maçã*); **Cor-de-rosa choque** (*Nas duas faces de Eva/A bela e a fera*). A subversão e dessacralização desse discurso consagrado também se comprovam nos textos: em **Todas as mulheres do mundo**, *Santas sinistras* e *Irmãs La Dulce beaidetificadas*; em **Santa Rita de Sampa**, *Deusa pagã do Butantã*, *Heavy petal de Santa Izildinha*, *Joana Dark do Lexotan*, *Desvairada da Pauliceia*, *Marginal da Vila Mariana* e *Padroeira de São Gererê*.

Há também expressões que fazem alusão ao homossexualismo feminino, e essas citações são apresentadas sem nenhum estabelecimento de juízo de valor: em **Elvira Pagã**, *Cinderela quer um sapatão pra calçar*; em **Todas as mulheres do mundo**, *super-homem sapatas*.

Após a interpretação das letras, conclui-se que o autor-criador se identifica com todos os papéis femininos retratados nos textos, pois desconstrói os discursos instituídos atacando, além do discurso machista, o religioso e o social.

Analisar a materialidade linguístico-discursiva de um texto ou de determinado aspecto da obra de um autor é tarefa complexa. As possibilidades de compreensão de um enunciado são inúmeras, e não houve neste trabalho a pretensão de interpretar fidedignamente as intenções do autor-criador, portanto o que foi compreendido aqui não é irrefutável; pode (e deve) apresentar posições axiológicas distintas nos interlocutores. De acordo com Bakhtin (2003), o entendedor é inevitavelmente um terceiro elemento no diálogo, mas a posição dialógica desse elemento é absolutamente específica. Considerando o inacabamento discursivo apresentado na teoria de Bakhtin e de seu círculo, surgirão novas considerações, indagações e complementações sobre o tema discorrido nesta dissertação.

O músico irlandês Bono Vox certa vez declarou: “A música pode mudar o mundo, porque pode mudar as pessoas”. Partindo dessas palavras, podemos concluir que este trabalho pode até não mudar o mundo, mas pode inspirar novas metodologias e novos enfoques para os profissionais da Língua Portuguesa e de outras disciplinas, além de contribuir para estudos de pesquisadores da Linguística Aplicada e de todos que se interessem pela análise discursiva de letras de música. Se essa mudança acontecer com algumas pessoas, o objetivo desta pesquisa terá sido alcançado.

REFERÊNCIAS

- AGUIAR, J. *A poesia da canção*. São Paulo: Editora Scipione, 1993.
- BAHIANA, A. M. *Almanaque anos 70*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2006.
- BAKHTIN, M. *Estética da criação verbal*. 4. Ed. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- _____. (VOLOCHINOV). *Marxismo e Filosofia da linguagem*. (Prefácio de Roman Jakobson, Trad. Michel Lahud e Yara Frateschi Vieira). 13 ed., São Paulo. Hucitec, 2009.
- _____, M. *Problemas da poética de Dostoiévski*. 3. Ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2005.
- _____. *Questões de literatura e de estética: a teoria do romance*. 5. Ed. São Paulo: Hucitec, 2002.
- BARROS, D.L.P. Dialogismo, Polifonia e Enunciação. In: BARROS, D. L. P.; FIORIN, J. L. (Org.). *Dialogismo, Polifonia, Intertextualidade*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2011.
- BRAIT, B. & MELO, R. Enunciado/enunciado concreto /enunciação. In: *Bakhtin: conceitos-chave*. 5. Ed. São Paulo: Contexto, 2012.
- BRAIT, B. Problemas da poética de Dostoiévski e estudos da linguagem. In: BRAIT, B. (Org.). *Bakhtin: dialogismo e polifonia*. São Paulo: Contexto, 2012.
- CASTRO, R. *Chega de saudade: a história e as histórias da bossa nova*. 2. Ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- _____. *Ela é carioca: uma enciclopédia de Ipanema*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.
- CHEVALIER, J.;GHEERBRANT, A. *Dicionário de símbolos*. (mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números). 18. Ed. Rio de Janeiro: José Olímpio, 2003.
- FARACO, C. A. *Linguagem & Diálogo: as ideias linguísticas do círculo de Bakhtin*. São Paulo: Parábola, 2009.
- _____. A. Autor e autoria. In: Brait, B. (Org.) *Bakhtin: conceitos-chave*. São Paulo: Contexto, 2012.
- FIORIN, J. L. Interdiscursividade e intertextualidade. In: BRAIT, B. (Org.). *Bakhtin: outros conceitos-chave*. São Paulo: Contexto, 2012.
- _____. L. *Linguagem e ideologia*. Série Princípios. 8. Ed. São Paulo: Ática, 2007.

_____, J. L. Polifonia textual e discursiva. In: BARROS, D. L. P; FIORIN, J. L. (Org.). *Dialogismo, Polifonia, Intertextualidade*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2011.

GOLDEMBERG, M. *Toda mulher é meio Leila Diniz*. Rio de Janeiro: Bestbolso, 2008.

HOLANDA, A. B. *Novo Dicionário Aurélio da Língua Portuguesa*. 2. Ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.

HOMEM, W. *Chico Buarque: histórias de canções*. São Paulo: Leya, 2009.

HOUAISS, A.; VILLAR, M. S. *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva Ltda, 2009.

KIEFER, B. *História da música brasileira: dos primórdios ao início do século XX*. Porto Alegre: Movimento, 1976.

KOCH, I. G. V.; BENTES, A. C.; CAVALCANTE, M. M.; *Intertextualidade: diálogos possíveis*: 3. Ed. São Paulo: Cortez, 2012.

MAIOR, M. S.; *Almanaque da TV Globo*, São Paulo: Globo, 2006.

MARCUSCHI, L. A. *Produção textual, análise de gêneros e compreensão*. 3. Ed. São Paulo: Parábola Editorial, 2008.

MENDES, G. Música moderna brasileira e suas implicações de esquerda. *Revista Música*, São Paulo, v.2, n.1, p.27-42, 1991. Disponível em <<http://www.usp.br/revistasposeca/index.php/musica/article/view/29/36>> Acesso em: 02 fev. 2015.

MIOTELLO, V. Ideologia. In: Brait, B. (Org.). *Bakhtin: conceitos-chave*. São Paulo: Contexto, 2012.

SILVEIRA, M. I. M. *Análise de gênero textual: concepção Sócio-Retórica*. Maceió: Edufal, 2005.

SOUZA, G. T. *Introdução à teoria do enunciado concreto do Círculo Bakhtin/Medvedev/Volochinov*. São Paulo: Humanitas, 2002.

SUKMAN, H. *Histórias paralelas: 50 anos de música brasileira*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2011.

TINHORÃO, J. R. *Pequena história da música popular: da modinha à canção de protesto*. Petrópolis: Vozes Ltda, 1974.

DVD

LEE, R. *Cor de rosa choque*. São Paulo: Biscoito Fino, 2007. 1 DVD.

Revista

Isto é gente: edição especial 100 mulheres do século XX. Ed. Abril. Edição extra especial, maio 2000

Sites consultados

www.adorocinema.com (acesso em 22/07/2014)

www.amaivos.uol.com.br/amaivos09/noticia (acesso em 01/08/2014)

www.aochiador Brasileiro.we3bs.com/musicas/joujouxebalangandas
(acesso em 14/09/2014)

<http://www.brasilecola.com/historia/joana-d-arc.htm> (acesso em 29/09/2014)

www.2camara.leg.br (acesso em 28/07/2014)

www.criola.org.br (acesso em 22/07/2014)

<http://www.dicionariompb.com.br/elvira-paga/bibliografia-critica> (acesso em 26/08/2014)

<http://discotecaria.blogspot.com.br/2012/05/historia-da-musica-brasileira-breve.html> (acesso em 28/01/2015)

www.educacao.uol.com.br/biografias (acesso em 16/07/2014)

<http://www.gazetadebeirute.com/2012/12/historia-da-musica-brasileira.html> (acesso em 12/11/2014)

www.gazetadigital.com.br/conteudo/show/secao/58 (acesso em 29/07/2014)

www.infoescola.com/historia-do-brasil/aberturapolitica (acesso em 29/07/2014)

www.institutobutanta.com.br/institucional (acesso em 29/09/2014)

www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia_lit/index.cfm (acesso em 25/08/2014)

<http://www.medicinanet.com.br/bula/3072/lexotan.htm> (acesso em 29/09/2014)

www.memoriaglobo.com/programas/entretenimento (acesso em 29/07/2014)

www.menoriaviva.com.br/luzdelfuego/ (acesso em 03/09/2014)

www.moscanasopa.musicblog.com.br/518693/O-fruto-proibido-de-Rita-Lee (acesso em 05/09/2014)

www.portalsucesso.com.br/noticias/sabatina-com-nelson-mota (acesso em 22/09/2014)

<http://revistaepoca.globo.com/Revista/Epoca/0,,EMI141854-15228,00-CORPOS+VENERADOS.html> (acesso em 29/09/2014)

www.ritalee.com.br (acesso em 04/10/2014)

www.rubensgerchman.org.br (acesso em 11/09/2014)

<http://soulbrasileiro.com.br/main/brasil/musica/introducao-14/> (acesso em 15/01/2015)

www.uol.com.br/ritalee/biografia02.htm (acesso em 24/09/2014)

<http://www.usp.br/revistasposeca/index.php/musica/article/view/29/36> (acesso em 15/01/2015)

www.vagalume.com.br/rita-lee/discografia (acesso em 29/07/2014)

www.veja.abril.com.br/noticia/ciencia/mulheres-preferem-o-rosa-por-cao-de-ancestrais-coletoras-de-frutas (acesso em 01/08/2014)

