



**UNIVERSIDADE FEDERAL DE OURO PRETO  
PRÓ-REITORIA DE GRADUAÇÃO  
CURSO DE JORNALISMO**

---



**RITA LEE: O QUERER FEMININO NO ROCK AND ROLL BRASILEIRO**

**VALÉRIA DE OLIVEIRA GOMES**

Monografia

Mariana/MG

2022



**UNIVERSIDADE FEDERAL DE OURO PRETO  
PRÓ-REITORIA DE GRADUAÇÃO  
CURSO DE JORNALISMO**

---



**RITA LEE: O QUERER FEMININO NO ROCK AND ROLL BRASILEIRO**

**VALÉRIA DE OLIVEIRA GOMES**

Monografia apresentada à Universidade Federal de Ouro Preto (UFOP) como exigência parcial para obtenção do título de Bacharel em Jornalismo.

Orientadora: Prof<sup>ª</sup>. Dr<sup>ª</sup>. Hila Rodrigues

Mariana/MG

2022

## SISBIN - SISTEMA DE BIBLIOTECAS E INFORMAÇÃO

G633r Gomes, Valeria De Oliveira.  
Rita Lee [manuscrito]: o querer feminino no rock and roll brasileiro. /  
Valeria De Oliveira Gomes. - 2022.  
62 f.: il.: color..

Orientadora: Profa. Dra. Hila Bernadete Silva Rodrigues.  
Monografia (Bacharelado). Universidade Federal de Ouro Preto.  
Instituto de Ciências Sociais Aplicadas. Graduação em Jornalismo .

1. Lee, Rita, 1947-. 2. Comunicação. 3. Feminismo na arte. 4.  
Jornalismo. 5. Música - Aspectos sociais. 6. Rock - Brasil. I. Rodrigues, Hila  
Bernadete Silva. II. Universidade Federal de Ouro Preto. III. Título.

CDU 141.72

Bibliotecário(a) Responsável: Essevalter De Sousa-Bibliotecário Coordenador  
CBICSA/SISBIN/UFOP-CRB6a1407



## FOLHA DE APROVAÇÃO

**Valéria de Oliveira Gomes**

**Rita Lee: o querer feminino no rock and roll brasileiro**

Monografia apresentada ao Curso de Jornalismo da Universidade Federal de Ouro Preto como requisito parcial para obtenção do título de bacharel em Jornalismo

Aprovada em 23 de junho de 2022

### Membros da banca

Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup>. Hila Rodrigues - Orientadora (Universidade Federal de Ouro Preto)  
Prof. Dr. Cláudio Rodrigues Coração - (Universidade Federal de Ouro Preto)  
Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Lara Linhalis Guimarães - (Universidade Federal de Ouro Preto)

Hila Rodrigues, orientadora do trabalho, aprovou a versão final e autorizou seu depósito na Biblioteca Digital de Trabalhos de Conclusão de Curso da UFOP em 28/06/2022



Documento assinado eletronicamente por **Hila Bernardete Silva Rodrigues, PROFESSOR DE MAGISTERIO SUPERIOR**, em 28/06/2022, às 14:43, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site [http://sei.ufop.br/sei/controlador\\_externo.php?acao=documento\\_conferir&id\\_orgao\\_acesso\\_externo=0](http://sei.ufop.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0), informando o código verificador **0353212** e o código CRC **3FBB0032**.

Dedico este trabalho as minhas alunas e aos meus alunos: os de ontem, os de agora e aos que virão. A educação pública resiste!

## **AGRADECIMENTOS**

Agradeço à minha família: minha mãe Vicentina e meu pai Geraldo, sem os quais nunca teria feito nada em minha vida. Nunca poderei pagá-los, como lhes é devido. Obrigada por tudo! Eu os amo para sempre! Agradeço também aos meus irmãos queridos e amados, Rodolfo e Verônica, meus pedaços. Vocês quatro me constituem e estou terminado esse curso porque vocês estão aqui por mim.

Agradeço à Universidade Federal de Ouro Preto, nas pessoas dos professores e professoras e demais servidores do curso de Jornalismo, que me ensinaram muito mais que conteúdos científicos. Alguns se tornaram amigos e seguem comigo nesse remar que é a vida. À minha querida orientadora que me ajudou muito, sem exagero nenhum – Prof.<sup>a</sup>. Dr.<sup>a</sup>. Hila Rodrigues. Muito obrigada por querer estar comigo nesse momento cheio de conflitos, dúvidas e atrasos – e, mais que isso, por ser minha amiga em situações fora da academia. Devo ainda agradecer seus ouvidos corajosos, que nunca se cansaram de me ouvir, e por sua doçura ao falar, mesmo quando precisou ser firme. Muito obrigada.

Agradeço aos colegas da turma de Jornalismo 2014/2 da Universidade Federal de Ouro Preto, que juntos, até hoje, mesmo depois de formados, me incentivam, orientam e estão ao meu lado na amizade, no apoio e nas festas. Muito obrigada pela paciência e pela amizade. Que bom que a gente se encontrou.

Por fim, agradeço àquele que É. Por ser tempo, espaço e consciência em mim. Obrigada Deus, obrigada ao céu!

Lutar pela igualdade sempre que as diferenças nos discriminem, lutar pelas diferenças sempre que a igualdade nos descaracterize. Temos o direito de ser iguais quando a nossa diferença nos inferioriza; e temos o direito de ser diferentes quando a nossa igualdade nos descaracteriza.

Boaventura de Sousa Santos

## RESUMO

O trabalho aqui apresentado tem como propósito analisar e discutir o *querer feminino* presente na obra de Rita Lee em seu universo característico: o rock and roll. Para isso, percorre-se a vida da artista, sua performance e carreira, procurando compreender como a eterna mutante exerce sua existência, dando voz e vez à mulher e ao feminino em suas canções. De maneira irreverente e destemida, Rita fala de temas tabus e complexos relacionados aos desejos e demandas que constituem esse querer da mulher. Mesmo nos longos períodos de repressão imposta pelo regime militar no Brasil, num tempo de completa censura, ela consegue falar e viver de sua arte, tão subversiva para aquele tempo. Entender os meandros desta trajetória e as batalhas que Rita engendra, física e intelectualmente, para ser a força contrária à opressão é questão cara a esse trabalho. Recorrendo a pesquisadores(as), artistas e feministas que se debruçaram sobre a obra de Rita Lee, esse estudo se concentra em duas de suas canções: Pagu (2000) e Luz Del Fuego (1975), de forma a revelar as nuances trabalhadas pela artista para falar dos desafios, dos medos, da ousadia e dos encantos da mulher.

**Palavras-chave:** Comunicação; Música; Rita Lee; Rock and Roll; Mulher; Feminismo.

## ABSTRACT

The purpose of this study is to analyze and discuss the female will present in Rita Lee's work in her characteristic universe: rock and roll. For this purpose, the artist's life, her performance and career are covered. It seeks to understand how the eternal mutant exerts her existence, giving voice and space to women and the feminine universe in her songs. In an irreverent and fearless way, Rita talks about taboo and complex themes related to desires and demands that constitute this woman's will. Even in the long periods of repression imposed by the military regime in Brazil, in a time of complete censorship, she managed to speak and live from her art, so subversive for that time. Understanding the intricacies of this trajectory and the battles that Rita engenders, physically and intellectually, to be the force against oppression is an important issue for this work. Using studies by researchers, artists and feminists who have focused on the work of Rita Lee, this study focuses on two of her well-known songs: Pagu (2000) and Luz Del Fuego (1975), in order to reveal the nuances worked by this artist to talk about the challenges, fears, daring and charms of women.

**Keywords:** Communication; Music; Rita Lee; Rock and roll; Women; Feminism.

## LISTAS DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 - Os irmãos Sérgio e Arnaldo Batista e Rita Lee, integrantes do grupo Os Mutantes no 3 Festival de Música Popular Brasileira da Record, em 1967.....	15
Figura 2 - Rita Lee: lantejoulas e mais nada. Ensaio década de 70.....	20
Figura 3 - Rita Lee.....	23
Figura 4 - Rita e Alex, rato que “salvou” de ser cobaia para pesquisas e que a inspirou na criação de história.....	24
Figura 5 - Rita, esposo e filhos.....	25
Figura 6 - Pai, mãe e irmãs de Rita.....	26
Figura 7 - Chesa, Balú, Carú, Mary Lee Rita Lee e Virgínia Lee.....	27
Figura 8 - Os Mutantes.....	31
Figura 9 - Rita e Roberto de Carvalho em show no Maracanãzinho década de 1980.....	34
Figura 10 - Rita na turnê Lança Perfume.....	36
Figura 11 – Pagu.....	41
Figura 12 - Retrato de Pagu.....	41
Figura 13 - Luz Del Fuego com uma de suas cobras, s/d.....	44

## SUMÁRIO

1 – INTRODUÇÃO.....	09
2 – O ROCK, O GOLPE E AS REVOLUÇÕES NO BRASIL DOS ANOS 70 .....	11
2.1 Contracultura.....	12
2.2 Rita Lee, mutações e resistência.....	17
3 – RITA, BATALHAS E MUSICALIDADES.....	22
3.1 - Rita Lee: do casarão à “desvirginação” .....	25
3.2 - Rita Lee: trajetórias.....	29
3.3 - Rita Lee: uma vida marcada pela luta contra machismo e censura.....	37
4 – DE PAGU E LUZ DEL FUEGO ATÉ O GOZO FINAL: O PERCURSO ANALÍTICO...	39
4.1 Pagu, sedução comunista.....	40
4.2 Luz Del Fuego, encantadora de serpentes.....	43
4.3 Pagu e Luz Del Fuego: subversivas no canto da subversiva.....	45
5. CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	50
6. REFERÊNCIAS .....	52
6.1 Referências sonoras.....	55
ANEXOS	57

## INTRODUÇÃO

O rock quase sempre foi lugar de contestação àquilo que é posto como correto e aceitável pelas sociedades. Por gerações, e ainda hoje, esse gênero musical que se modifica no tempo ainda guarda essa característica. Talvez não mais com a força que um dia teve, mas é certo que ele ainda questiona e incomoda – para o bem e para o mal, a critério de cada um. O rock brasileiro, com todas suas peculiaridades, em algum momento também fez coro à rebeldia que o rock mundial propunha: era preciso ocupar o lugar do “outsider”.

Rita Lee – um importante e influente nome, uma mulher à frente de seu tempo, impetuosa, cheia de vida, voraz e feminina – ocupou (e ocupa) com maestria esse lugar “de quem está fora”, dando vez e voz, em suas canções, a temas tabus numa sociedade machista e autoritária. Rita traz essa rebeldia e força que o *rock and roll* sempre chamou para si, mas de forma muito própria, com uma identidade marcada e única, e que a fez conhecida e reconhecida pela arte que produz.

Em sua obra – sempre atravessada pelo querer feminino, de forma ousada e leve ao mesmo tempo – ela declarou, com voz doce e sorriso gentil, quais eram as vontades das cidadãs brasileiras, e de maneira clara. Celebrou uma série de mulheres em suas canções, homenageando-as coletiva e individualmente, mostrando, com sua música, a potência da coletividade feminina. É esse acontecimento chamado Rita Lee (e sua obra) que esse trabalho explora, com ênfase na abordagem proposta pela artista no que se refere aos sentimentos, aos desafios e aspirações que marcam o universo feminino. Há aqui o desejo de examinar e mostrar a maneira como uma artista, estando num tempo de completa repressão, no auge de sua carreira, consegue falar e viver de sua arte subversiva. Por isso é importante entender os meandros desta trajetória e as batalhas que Rita engendra, física e intelectualmente.

O sofrer feminino não é novo, como não são novos os poemas ou canções que abraçam essa temática. Rita não inova no tema, mas, sim, na capacidade de fazê-lo chegar às pessoas de uma forma que é, ao mesmo tempo, irreverente e suave. É para isso que ela, não poucas vezes, recorre à história de outras tantas mulheres como pano de fundo. Esse movimento que marca o trabalho de Rita é o que nos interessa: o movimento de falar de outras mulheres para falar daquilo que incomoda e que precisa ser dito. Com sua canção, Rita faz com que a mulher seja respeitada e reconhecida como elemento central no mundo – e isso numa sociedade cujo *modus operandi* é absolutamente machista.

Num primeiro momento, foi preciso considerar a multiplicidade de representações na música de Rita Lee, uma vez que esse é um aspecto importante na discussão apresentada na medida em que permite uma reflexão sobre o papel exercido pela comunicação nos processos de construção de imaginários sociais. A música, aqui, é um poderoso agente ativo dentro das estruturas culturais. Para falar desse e dos demais aspectos elencados até aqui, foram acionados alguns autores importantes como Karla Bessa (2020), Carlos Calado (1995;1997), Luiz Tatit (2004) e Everardo Rocha (2018; 2020), que contribuem não só para compreender o percurso de Rita e dos Mutantes até os dias atuais, mas também a presença da mulher na obra da artista. Assim, o capítulo 2 apresenta uma contextualização sobre a música e o gênero rock and roll. É feito um panorama sobre o que foi o gênero, como ele se desdobrou mundialmente e como os movimentos de contracultura marcaram esse tipo de som. O capítulo também aborda quais características o rock “perde” (e quais “ganha”) quando chega no Brasil. Esse é o caminho, aliás, que nos leva até o rock “Cor de rosa choque”, produzido e interpretado por Rita Lee, com todas as suas urgências e sua luta contra a censura em tempos de ditadura.

No capítulo 3 está a trajetória potente de Rita, que se revela, sobretudo, uma pessoa avessa à opressão, e que busca independência em seu sentido mais amplo. Nesse ponto se discute suas singularidades, sua vida antes da “fama”, seus primeiros passos como artista, os desafios numa carreira rodeada de homens e, talvez por isso mesmo, marcada pela luta contra o machismo e a censura.

Já o quarto capítulo está centrado na análise de duas músicas: Pagu (2000) e Luz Del Fuego (1975) a partir das percepções suscitadas pelo trabalho de Rita, mas também com a ajuda de outros pesquisadores que também se dedicaram a investigar essas canções. São duas canções muito conhecidas e cantadas, que jogam luz sobre importantes questões femininas que passam pela liberdade, pela autonomia e pelo desejo do protagonismo.

## CAPÍTULO 2

### O ROCK, O GOLPE E AS REVOLUÇÕES NO BRASIL DOS ANOS 70

O Rock. Música, expressão, combustível, polimorfo?!

O rock é um gênero musical que há tempos vem permeando e contando a história da vida no mundo. Vai se adaptando ao tempo, afetando principalmente os jovens, geração após geração, revelando transformações culturais próprias da história de cada espaço em que transita. Mesquita (2014) afirma que “o rock é muito mais do que um gênero musical” porque “é atitude, visão de mundo e comportamento” (p. 4).

O rock chega ao Brasil por volta dos anos 1940, em um contexto de abertura do governo para as importações americanas. “A supremacia norte-americana fora muito além da imposição do consumo de objetos industrializados, atingindo manifestações culturais como a moda, arte, cinema e a música” (MESQUITA, 2014). Em outubro de 1955, o filme *Sementes de Violência*, dirigido por Richard Brooks, foi responsável pela primeira audição do gênero com o som de *Rock Around The Clock*, de Bill Haley & His Comets. Nesse início, a música emergia como um modismo. Nos EUA, o gênero era então percebido como um gênero musical “caipira” – mas no Brasil era consumido pela elite.

Seguiram-se os anos e, em 1957, o primeiro rock em português foi lançado: *Rock and Roll em Copacabana*, na voz de Cauby Peixoto. Ainda assim, como observa Fraga (2005, p.40), “o rock foi encarado como modismo e não como um gênero musical com características próprias, musicais, de performance midiáticas”. Apesar disso, todo esse movimento encontrou espaço na mídia e na sociedade, o que fez com que o rock entrasse definitivamente no cotidiano das pessoas, especialmente dos jovens, abrindo e consolidando o ritmo no Brasil. Isso levou esse gênero a uma segunda fase: a jovem Guarda, o rock iê-iê-iê.

Essa segunda fase se deu no início dos anos 60, quando o rock se dividiu principalmente entre o Rio de Janeiro e São Paulo. No Rio, a moda “pegou mais” na zona sul e nos subúrbios, ainda que com menos intensidade nesse último. O impacto nacional foi grande, refletindo-se no lançamento de nomes como os de Tim Maia e Jorge Bem. Já em São Paulo, a elite era a que mais se envolvia com a novidade. Foi nesse período que se deu a criação do programa *Crush em Hi-Fi*, que na época era apresentado pelos irmãos Tony e Celly Campello (lançado em 1959) pela TV Record. Esse programa foi o principal responsável pela criação da Jovem Guarda.

Em meados dos anos 1960, solidificava-se a chamada invasão britânica, quando a música de protesto e o *rock and roll* da Inglaterra ganharam ímpeto, transformando esse lugar da Europa em um dos maiores polos de divulgação da cultura jovem. O período marca o surgimento como bandas como The Beatles e Rolling Stones. Para Mesquita (2014), “o que antes era supremacia do país norte-americano se tornou especialidade da Inglaterra, deixando todo o modelo criado pelos Estados Unidos com aspecto de ultrapassado” (MESQUITA, idem, p.6 e 7). No Brasil, o padrão inglês fez com que o interesse da indústria fonográfica também se voltasse para novas bandas, instigando ainda mais o rock no universo jovem. Nesse momento, Erasmo Carlos e Roberto Carlos engataram os primeiros sucessos que marcaram essa transição do rock dos anos 50 para a Jovem Guarda. “A transição entre a primeira geração do rock no Brasil e o iê-iê-iê se deu ao mesmo tempo e ao mesmo modo que a migração do rock dos Estados Unidos para a Inglaterra” (FRAGA, 2005, p. 46).

Em grande medida, a popularização da Jovem Guarda resultou, então, da Rede Record. Naquele tempo, o movimento tinha toda uma estratégia midiática (uma estética do rock ligada ao público jovem, com roupas, acessórios e programas televisionados). Mas ao contrário do que ocorria com o rock no resto do mundo – onde cada vez mais se articulava com movimentos de protesto – o Rock iê-iê-iê se impregnou de temas românticos, inspirado em imagens atravessadas pela solidão e pelo amor. Gradualmente, perderam força. O programa na TV terminou já em 1968, quando o movimento foi se esvaziando cada vez mais, perdendo popularidade. Tempos difíceis e escuros se anunciavam ali.

## **2.1 Contracultura**

Desde 1964, a ditadura militar impunha sua engrenagem sobre o cotidiano dos brasileiros. Enfrentava-se uma grande crise política, marcada, principalmente, pela censura ao pensamento e à liberdade de expressão. A cultura foi reprimida em todas as instâncias, todas as manifestações culturais foram questionadas, modificadas ou censuradas. Como força reversa no enfrentamento ao controle imposto naquela época, muitos artistas populares, dentre eles, muitos ligados à música, tornaram-se porta-vozes dos valores da democracia, repudiados pelo governo militar vigente. A música popular, ainda que censurada, foi fundamental para disseminar na sociedade, de forma poética e metafórica, o imaginário aceso de liberdade. A denúncia era fundamental, como observa Adriana Valério Maia:

Dessa forma, durante esse período, o campo literário e artístico alcança grande destaque, pois se apresentava como uma forma de denúncia, de crítica à realidade, e através dos diferentes movimentos artísticos e culturais, a voz dos artistas, poetas e atores, passam a dar voz ao povo como forma de desabafo às situações impostas pelo governo demonstrando o descontentamento com a situação vivida (MAIA, 2015, p.2).

Nesse contexto, entendendo a importância que a música evoca sobre os seres humanos, especialmente no cenário das manifestações culturais que marcaram o regime ditatorial, é importante perceber como esses movimentos “trazem em si diferentes vozes”, todas carregando variados significados. Nesse sentido, “as canções evocadas na época da Ditadura Militar, de certa forma, respondem às exigências de uma sociedade impelida pela repressão, pela censura e pelo medo” (MAIA, idem, p.3). O controle ideológico acionado pela ditadura se confirmava sob o que era visível, mas também sobre o que era inverificável. As pessoas não precisavam saber que estavam sendo vigiadas, mas precisava saber que poderia ser investigada – espiada – a qualquer momento. Configurava-se, desta forma, o estado de alerta e a tensão – pois a todo e qualquer tempo o sujeito poderia estar sendo observado.

O primeiro ato de protesto contra esse regime autoritário, o célebre “*Show de Opinião*”, conduzido pelos artistas nacionais, estreou em 1964 no Teatro de Arena (BOULOS, 2013, p. 209). Misturava teatro, música e poesia, trazia a denúncia da pobreza e da injustiça social vigentes no país. Dentro do espetáculo, a música *Carcará*, de João do Vale e José Cândido, que aborda o drama da fome no sertão brasileiro, foi interpretada por Maria Bethânia e ganhou destaque na condição de canção de protesto. Naquele contexto dos governos militares, a música representava clara resistência à ditadura. É nesse quadro de lutas, aliás, que emergem os festivais da música popular brasileira, como ressalta Maia.

Embora atingisse a literatura, o cinema, o teatro e a imprensa, a censura seria especialmente ainda mais dura e repressiva com a música. Isso porque a música se tornara a manifestação cultural mais vibrante. Portanto, diante do cenário repressor que se assolou no país e diante do poder libertador que a música evocava, surgiram então os festivais de música popular brasileira. (MAIA, 2015, p.7)

De fato, quando a canção, em meio ao caos que o período ditatorial infligia, torna-se esse canal concreto de denúncia contra o autoritarismo, os festivais apresentaram-se também como um marco, tanto para a história da música quanto para a luta da oposição ao regime. Com efeito, “a essência das canções estava na transformação de ideologias, revelando uma totalidade complexa e contraditória de impressões e sentimentos, pois são construídas na diversidade do real vivido”, como destaca Adriana Maia (2015, p.8). Na perspectiva da

pesquisadora, as músicas compostas à época “expressavam a resistência clandestina, daqueles que tinham que conviver às escondidas do regime militar” (idem). Expressavam, assim, a cultura e a consciência histórica dessa sociedade violada pelo terror dos anos de chumbo.

As canções continham, para além da poesia, sentimentos e informações que agiam em seus ouvintes como estímulo para as lutas travadas. As composições de protesto apresentadas durante os festivais de música popular brasileira levaram a sociedade, em especial a juventude reprimida, a reflexões potentes acerca da realidade política e econômica daquele período. A literatura registra que, apesar da forte repressão, e também diante da censura que o regime militar impunha, muitos artistas se levantaram e, com perspicácia, sutileza e sabedoria, provocavam o público com letras e melodias, acordando os mais desatentos.

Emergiam também os atos de contestação que inspiravam pensamentos libertários, todos eles refletidos na cultura alternativa, voltada para as transformações. O cenário era marcado, principalmente, pelo movimento de contracultura no Brasil e no mundo, como observa Mesquita:

(...) foi um movimento que teve seu auge na década de 1970, quando a mobilização e contestação social estiveram em alta, utilizando novos meios de comunicação em massa. Jovens inovando estilos, com um espírito mais libertário, resumido como uma cultura underground, cultura alternativa ou cultura marginal, focada principalmente nas transformações da consciência, dos valores e do comportamento, na busca de outros espaços e novos canais de expressão para o indivíduo e pequenas realidades do cotidiano, embora o movimento Hippie, que representa esse auge, almejasse a transformação da sociedade como um todo, através da tomada de consciência, da mudança de atitude e do protesto político (MESQUITA, 2014, p. 8).

Mundo afora, o rock era vivido intensamente pela juventude e se tornou uma forte arma na condução da mensagem dos movimentos da contracultura. No Brasil, com o regime militar avançando e endurecendo a censura, os artistas, nesse cenário, precisavam recorrer a outros caminhos para a circulação das obras que criavam. O grupo era expressivo. Na segunda metade da década de 60, por exemplo, foram muitos os artistas que se apresentaram ao público por meio do Festival da Música Popular Brasileira, transmitidos pela antiga TV Excelsior, pela TV Record, TV Rio e Rede Globo, entre os anos de 1965 a 1985. Foram muitos os concursos de bandas e músicos que acabaram por consolidar a música popular brasileira, além de revelar grandes compositores e intérpretes. Dessa lista, contudo, também faziam parte alguns grupos de rock, todos oriundos da Jovem Guarda, mas que haviam rompido com a estética que ela reproduzia.

Essas bandas e músicos se embrenhavam por um caminho mais alternativo, que condizia mais com o rock estrangeiro do que aquele produzido aqui. Fraga assinala que “essas bandas não dialogavam diretamente com as estratégias midiáticas *mainstream* comuns à Jovem Guarda e ao rock brasileiro e essa escolha se reflete nas gravações cheias de ruído, nas experimentações, na adesão mais entusiasmada ao rock internacional e, principalmente, no pouco destaque para a voz” (FRAGA, 2005, p. 74).

É nesse cenário que surgem Os Mutantes, uma banda de rock psicodélico brasileira formada durante o Tropicalismo, no ano de 1966, em São Paulo, por Arnaldo Baptista (baixo, teclado, vocais), Rita Lee (vocais) e Sérgio Dias (guitarra, baixo, vocal). Também participaram do grupo Liminha (baixista) e Dinho Leme (bateria). Na concepção de Calado (1997) – e da própria Rita Lee (2016) – foi a primeira banda a romper com as estratégias midiáticas em vigor naquele momento.

**Figura 1** – Os irmãos Sérgio e Arnaldo Batista e Rita Lee, integrantes do grupo Os Mutantes no 3 Festival de Música Popular Brasileira da Record, em 1967.



Fonte: Lee, 2016

Na época, o produtor Manuel Barenbein “vislumbrou nos garotos a possibilidade de criar uma música pop com feição brasileira, diferente dos roquinhos primários e das versões açucaradas que infestavam a Jovem Guarda” (CALADO, *idem*, p. 159). Ainda assim, a literatura registra que, apesar das consideráveis diferenças entre Os Mutantes e a Jovem Guarda era possível identificar semelhanças sonoras e estruturais entre as duas. Contudo, a relevância de Os Mutantes na cena do rock nacional está em seu protagonismo na reviravolta

do gênero. A banda ganhava vulto ao lado do movimento do Tropicalismo, com todos os seus imperativos.

Importante compreender, aqui, que o Tropicalismo foi um movimento intenso de quebra, de rupturas com os valores e estruturas da sociedade brasileira àquela época. Há, nesse quadro, um rompimento de paradigmas conservadores e uma proposta de grande interdisciplinaridade da música brasileira, revisando tanto o alicerce estético quanto os valores socioculturais impostos pela Música Popular Brasileira (MPB). Como observa Calado (1995, p.39), “a Tropicália uniu o popular, o pop e o experimentalismo estético, suas canções compunham um quadro crítico e complexo do país – uma conjunção do Brasil arcaico e suas tradições, do Brasil moderno e sua cultura de massa e até de um Brasil futurista, com astronautas e discos voadores”.

Do mesmo modo que a Jovem Guarda, o Tropicalismo despontou em um programa de TV, durante os festivais transmitidos pela Record, em 1967. O grupo se constituía de vários artistas, com destaque para Caetano Veloso, Gilberto Gil, Gal Costa, Nara Leão, Tom Zé e a banda Os Mutantes. “O movimento foi responsável por trazer à tona uma rica cultura popular jovem que envolveu esferas políticas, comportamentais e históricas dentro de um contexto nacional” (MESQUITA, 2014, p. 10).

Aquele contexto abrigava uma juventude que se dividia entre a elite envolvida com a MPB e a cultura popular que flertava com a Jovem Guarda. Juntas, no entanto, constituíam um conjunto que distinguia aquilo que de fato era nacional daquilo que vinha do estrangeiro. Até ali, havia uma tensão criada pelos adeptos da vertente MPB e do rock iê-iê-iê da Jovem Guarda: o primeiro afirmava que o rock não poderia ser brasileiro, que se tratava de uma corrente musical alienada por não se comportar de forma contestadora e não compor letras com teor político. Mas o fato é que o Tropicalismo fez nascer uma nova fórmula para o rock nacional, adicionando ao gênero valores conceituais de outras correntes nacionalistas. Foi, assim, um marco na música brasileira exatamente por abordar questões relacionadas aos dilemas experimentados por uma sociedade acuada, em plena ditadura, mas, sobretudo, por revelar um país exótico, explorado e oprimido.

Essa reformulação – decorrente desse mosaico criado pelos tropicalistas, mas também pelos adeptos da Jovem Guarda – “trouxe a convergência de ambos os gêneros, o que culminou em um movimento *underground* favorável a uma juventude simpatizante da contracultura e representada, principalmente, por Os Mutantes.” (MESQUITA, *idem*, p. 12). Rita Lee carrega todas essas marcas, como se verá a seguir.

## 2.2 Rita Lee, mutações e resistência

Os anos 60 marcaram muito por sua enorme ruptura com padrões mais conservadores e propuseram uma grande revolução comportamental. Como parte disso, o jovem, como importante agente nas questões políticas, questionava tudo: da moda à universidade, passando pelos governos e pelas elites. No Brasil da ditadura militar, os ecos dessas discussões eram filtrados por problemas relacionados à ausência de liberdade de maneira mais imediata e emergencial. Reaver a democracia era o principal objetivo e quaisquer outras fissuras poderiam ser deixadas para depois – como a questão feminista, por exemplo.

Sob esse aspecto, é curioso como feminismo, aglutinado à esquerda brasileira, ainda não encontrava espaço suficiente para ser discutido rumo à emancipação das mulheres. Contudo, algumas delas, por conta dos padrões que infringiam ou das ideias que preconizavam, ganhavam destaque na mídias. Era o caso, por exemplo, da atriz Leila Diniz e das jovens cantoras Gal Costa e... Rita Lee. Essas mulheres, com estilos diferentes – mas com os olhos no mesmo desejo de liberdade – propuseram novos comportamentos ainda que não tenham advogado a causa feminista propriamente dita, como constata Gláucia Pimentel (2003), em *Mutações em cena: Rita Lee e a resistência contracultural*. Mas Rita Lee, nosso objeto de estudo aqui, ao se mover entre o movimento Tropicalista e a Contracultura internacional, colocava em campo uma ideia “hippie” da emancipação da mulher do período.

Pimentel assinala ainda que, mesmo antes do regime militar, o fato é que as forças conservadoras – ainda que estivessem atentas ao avanço da ideia de “sexo, drogas e Rock’n Roll” e às reivindicações sociais cada vez mais “irreverentes” – não tinham muito a fazer. Ideias progressistas também cresciam em meio às ameaças de golpe contra o governo João Goulart. Era essa a ideia, por exemplo, das reformas de base que incluíam projetos de alfabetização em massa, reforma agrária e a politização de toda a sociedade.

Nesse período, as tentativas de politização da população analfabeta e semi-alfabetizada passaram a ser o grande desafio para inúmeros grupos que lutavam através de canções, teatros de rua e poesias aos moldes das de cordel, no intuito de romper com as antigas relações de poder que oprimiam principalmente a maioria da população que, nesse momento, ainda era rural (PIMENTAL, 2003, p.9).

Mundo afora um movimento havia se alastrado, que começava a ser conhecido como Nova Esquerda, envolvendo, inicialmente, ativistas das décadas de 1960. Essa Nova Esquerda estava associada a vários movimentos populares, com destaque para o *Hippie* e, já em meados

da década de 1970, para os protestos à Guerra do Vietnã e pelos direitos civis. Manifestantes que aderiam à causa lutavam contra a opressão de classe, atuando também nos campos da discussão de gênero, raça e sexualidade. No Brasil, a repressão era clara: “a polícia perseguia os barbudos, cabeludos, os que usavam chinelos ou bolsas a tiracolo e os que vestiam roupas com desenhos de flores” (p.9). A autora chama a atenção para o fato de que, na concepção da polícia brasileira, investida de um poder exacerbado naquele período, “as imagens de ‘maconheiro’ e ‘comunista’ eram referências cruzadas: se não era um, era outro, ou ambos” (idem).

Diante desse quadro, qualquer sinal de engajamento que não fosse em alguma dessas pautas propostas por esses movimentos era considerado uma traição. Algo que enfraqueceria a luta. Jacqueline Pitanguy, uma feminista histórica, relembra seus tempos de militante:

(...) nosso processo de libertação estava associado a uma ideia de sofrimento, de uma disciplina política muito grande, de um certo puritanismo (...) Tive um único vestido o tempo todo no Chile (no exílio). Era marrom. Parecia até um hábito de monge (...) éramos de uma austeridade absoluta (...) na Europa já se pensava em como ‘o sexo é político’ ou que ‘o valor da mulher não está, de maneira nenhuma, na virgindade, na castidade’ (...) mas era um momento difícil porque a esquerda tinha medo que esse movimento fosse trazer um enfraquecimento da luta geral do povo contra a ditadura e a direita, mais conservadora, via aquilo como um bando de loucas, para alguns, lésbicas, para outros, mal-amadas etc. e todos os clichês e estereótipos (...) [aliás], quando você não consegue lidar com alguma coisa que ameaça, você reduz a um clichê (PITANGUY; DINIZ *apud* PIMENTEL, p.9).

Também havia, sob esse aspecto, a imposição de um novo comportamento que pressionava até o processo de liberação da mulher. Pimentel relata que “dos limites do prazer imposto à mulher surgia a contradição dessa liberação ter de proporcionar prazer sem questionamentos” (2003, p.10). Esse era, aliás, aquilo que diferenciava a atriz Leila Diniz, por exemplo, de muitas mulheres que travavam a luta pela liberação naquele período. Para Pitanguy, o comportamento sexual agregado à liberdade pessoal com os quais Leila marcou sua revolução a distinguiu em certo momento. “É o poder da ação, o poder da mudança que você introduz através do seu próprio comportamento e não através da retórica desvinculada da coragem de agir” (PITANGUY; DINIZ, 1994, p.481). Nesse sentido, questões como a virgindade e o aborto, assim como o prazer e tantas outras relacionadas a tudo o que estava ligado ao domínio sobre o próprio corpo, transformaram-se em temáticas próprias da esfera privada de decisão da mulher.

Fato é que Leila Diniz e a geração do Tropicalismo redesenharam novos comportamentos femininos que alteram lentamente os fazeres convencionais, modificando a

face da cultura nacional. “Carnavalização, coloquialismo e irreverência acabam por invadir a área sagrada da alta cultura e do conhecimento canônico” (PIMENTEL, *idem*, p.10). Nesse período, crescia, no país, uma rebeldia irradiada que, lentamente, desmontava valores morais sobre os quais o Estado se apoiava. Essa rebeldia surgida aos poucos não agradava nem ao Estado nem à parte da esquerda.

O feminismo foi, assim, implantando-se através das mulheres que, artistas ou não, não se sentiam obrigadas a cumprir as expectativas da sociedade em relação a certos comportamentos e fazeres públicos. Criou-se, assim, um chão para o avanço legal e organizado que só mais adiante poderia vir a ser feito. Nesse momento, cada mulher em luta, com sua linguagem, era agente de seu tempo, corpo e trabalho. Desta forma, foram invadindo, embaralhando e dividindo opiniões tanto de esquerda como de direita. “Não foram mulheres-bandeiras de discursos claros, não foram mulheres-discursos associadas a uma proposta, mas mulheres que se expuseram e ousaram experimentar. A arte como veículo de um fazer que se construía.” (PIMENTEL, *idem*, p.12).

A indústria cultural crescia sob os investimentos ordenados pelo capital internacional no comando da ditadura. ‘Hippismo’, linguagens ‘oficiais’ da esquerda e do Estado, a publicidade, a indústria cultural ganhava força, foram muitas as linguagens brigando politicamente na arena da cultura, da ideologia, no dia-a-dia. O Modernismo propondo ser a vanguarda, destruindo o papel ordenador e excludente da cultura oficial. O Tropicalismo fazendo o caminho inverso. Desconstruindo a imagem de um ‘brasileiro padrão’, veiculada pelo Estado, foi além na sua busca da geografia tropical.

O Tropicalismo coincidia com a Contracultura como fenômenos de uma cultura de massa, da indústria cultural explodindo no mundo como força ideológica e mercadológica. Esse resgate do espírito irreverente modernista, associado à Contracultura, teve seu cruzamento mais nítido na figura de Rita Lee, uma garota despreziosa, de olhar buliçoso, que encarnava bem essas vertentes e que trouxe à cena tropicalista fortes tendências da multiplicidade que, aparentemente, desgovernava os jovens pelo mundo afora. (PIMENTEL, *idem*, p.14).

Tudo era questionado, uma avalanche de ‘antis’ surge: “anti-psiquiatria, anti-terapia, anti-medicina, anti-arte”, em busca do direito ao prazer, do sujeito ocidental civilizado. Drogas, loucura, iluminação mística e nova sexualidade. A busca máxima do prazer como grande capacidade transformadora, subvertendo o destino do ‘corpo civilizado’, corpo domesticado para o trabalho. Essa é a grande marca da contracultura.

Nesse momento, a figura de Rita Lee distrai os sujeitos civilizados de forma lúdica, como resposta aos valores conservadores. Ela, no seu corpo de mulher, ‘brinca’ com a

oposição moralista que parece não atingir sua disposição para os experimentos. A busca do prazer propõe que se rompa com os dogmas que delimitam o bom comportamento feminino, o comportamento único legítimo (PIMENTEL, 2003, p.14).

O feminismo que Rita propunha usava o senso de ridículo para afastar o conservadorismo visto como “fora de moda” e conivente com o Estado militar, contra quem a oposição só fazia crescer, influenciando parte da sociedade na década 70. A sexualidade contracultural que Rita Lee performatiza nesse período propõe romper com o jogo do poder das relações amorosas construídas.

Tudo isso é marcado, por exemplo, pelas indumentárias que caracterizavam seus shows, já que ela mesma era responsável pela escolha das roupas para as apresentações. Buscava elementos que remetiam à espontaneidade, ao humor e à denúncia, uma justa medida para suas projeções conceituais e políticas. Quando ainda integrava a banda os *Mutantes*, as ousadas cênicas e as roupas que escolhia para as apresentações tinham esse objetivo: libertar o ser humano das amarras que o condicionavam e denunciar o caráter nefasto do poder.

**Figura 2** – Rita Lee: lantejoulas e mais nada. Ensaio década de 70.



Fonte: Lee, 2018.

As performances de Rita e seus parceiros continham irreverência e rebeldia intencional, que expunha e criticava a ideologia da sociedade tecnocrática, hierarquizada. Rita é uma hippie tropical.

O diferencial de Rita Lee nesse momento está exatamente nessa tônica acentuada da Contracultura em seu trabalho tropicalista. Rita é uma hippie tropical. Sua transgressão rompe com a esquerda organizada, aponta uma

guinada mais internacionalista em relação ao Tropicalismo baiano, que liderava o movimento, e se distancia dos próprios companheiros de grupo, discordando da linha muito psicodélica que eles tentam imprimir às canções. (PIMENTEL, 2003, p.17).

Além da crítica, Rita busca, ainda, a festa e as viagens de ácido. Não luta contra a guerra do Vietnã, mas contra a hipocrisia e a ‘carece’ de instituições acomodadas sob a ditadura militar. Em nota de rodapé, Pimentel chega a observar que ela, com sua roupa, sua performance e letras, transgride, provocando, questionando. O ‘careta’ é aquele que teme se arriscar com novas formas de pensamento sob a ação das drogas, mas também o é por se submeter a um comportamento convencional, completamente moldado pela crença na etiqueta, nas hierarquias sociais, na submissão aos limites dos papéis sexuais, além dos dogmas da religião oficial (p.17).

Rompendo com a formalidade que as indumentárias trazem consigo, Rita Lee chega a brincar com essa noção de compromisso e respeito social. Quando se veste de noiva, por exemplo, está desterritorializando indumentárias que remetem a um fazer de autoridade. Humor e prazer são as bandeiras de um feminismo ainda nascente que ela promove e que marcará as gerações futuras.

É a partir dessa concepção que, para a autora, Rita organiza uma narrativa que ela escreve com seu próprio corpo. A indústria cultural está aqui como suporte de uma arte de muitas linguagens e a performance dessa artista emerge como discurso político e plataforma teatral ao mesmo tempo. Ela está envolvida com todas as esferas do universo feminino, tocando em temáticas como casamento, desejo e sexo reconfigurados – e ressignificados pela mídia.

Rita Lee é essa mulher que protagoniza um Tropicalismo feminino, urbano e contracultural, que foi e é mulher-personagem de si mesma, encarando mil faces de uma cultura em movimento e em revolução. Rita se tornou a ‘mãe do rock’ brasileiro, ainda que não tenha escapado do jogo imposto pelo capital que transformou o ‘mundo rock’ em mercadoria

## CAPÍTULO 3

### RITA, BATALHAS E MUSICALIDADE

Rita Lee já é considerada uma das maiores representantes do rock no país, tanto na condição de cantora como compositora – e, curiosamente, é principalmente em função desse papel na história do rock brasileiro que ela ocupa hoje espaço especial também no universo da música popular brasileira (TATIT, 2004). Filha de Charles Fenley Jones e de Romilda Pádua Jones, ela nasceu em São Paulo no dia 31 de dezembro de 1947. Sua carreira musical começou quando começou a se apresentar em alguns clubes de São Paulo em uma banda que se chamava Tulio's trio, formada por alguns amigos. No ano de 1963, acabou formando outra banda com três garotas – Jean, Beatrice e Suely (LEE, 2016).

O nome escolhido para o grupo foi Teenage Singers – e as jovens faziam pequenos shows em festas de colégios. No ano seguinte, 1964, ano do golpe militar, as garotas conheceram um trio masculino denominado Wooden Faces, a quem se uniram. O grupo, então, passou a se chamar Six Sided Rockers (que se transformaria na banda O'seis, chegando a gravar um disco compacto com duas músicas). Após a gravação do álbum, contudo, três componentes da banda deixaram o grupo. Restaram Rita, Arnaldo Baptista e Sérgio Dias, que, naquele ano de 1966, passaram a se autodenominar "Os Bruxos". Mas por pouco tempo. Por sugestão do cantor Ronnie Von, que já atuava na mídia como apresentador de TV, o grupo logo modificou o nome. Agora, eram "Os Mutantes" (CALADO, 1995; FRAGA, 2005).

A banda – em uma época na qual esses grupos musicais eram conhecidos como “conjuntos” – participou de importantes eventos artísticos tais como o Festival da Música Popular Brasileira da TV Record em 1967, e também do Festival Internacional da Canção (FIC) em 1968. Naquele ano, em plena ditadura, como observa Calado (1997), acompanharam Caetano Veloso na música *É proibido proibir*. Em 1967, o grupo já havia assinado contrato com a gravadora Polidor, que lançou o primeiro disco da banda, *Os Mutantes*.

Autores como Tatit (2004), Fraga (2005) e Calado (1995) assinalam que, em pouco tempo, o grupo já se tornava um grande nome do rock de vanguarda da música brasileira. A banda participou ainda do disco-manifesto *Tropicália ou Panis et Circensis* – e também do disco de Gilberto Gil (*Gilberto Gil*, também conhecido como *Frevo Rasgado*) em 1968 (FRAZÃO, 2020). Em 1970, acompanhada dos Mutantes, Rita gravou seu primeiro disco solo, *Build Up*. E nesse mesmo ano foi convidada a sair do grupo. Nas palavras de Rita, o comunicado foi simples e pragmático: “A gente resolveu que a partir de agora você está fora

dos Mutantes porque nós resolvemos seguir na linha progressiva-virtuose, e você não tem calibre como instrumentista” (LEE, 2016, p.113).

**Figura 3** – Rita Lee



Fonte: Lee, 2016

Mas Rita não recuou na trajetória artística que já alçava voos. Em 1972 lançou *Hoje é o primeiro dia do resto da sua vida* e, em seguida, uniu-se à banda Tutti Frutti para os próximos quatro álbuns: *Atrás do porto tem uma cidade* (1974), *Fruto proibido* (1975), *Entradas e Bandeiras* (1976) e *Babilônia* (1978), que fez sucesso com as músicas *Miss Brasil 2000* e *Disco voador*. Um ano antes deste último, em 1977, Rita (ainda com a banda Tutti Frutti) havia lançado, com Gilberto Gil e a banda Refavela, o álbum *Refestança*, com o sucesso *Ovelha negra*, música que ocupou a primeira posição nas paradas (PIMENTEL, 2003; SANTOS. 2013). Foi nesse período que conheceu o músico e atual companheiro, Roberto de Carvalho, com quem manteve, desde então, uma rica parceria.

Já nos anos 80, a cantora e compositora levou sua carreira mais para o estilo pop, criando canções muito tocadas como *Baila comigo*, *Lança perfume*, *Caso sério*, *Bem-me-quer*, *Nem luxo nem lixo*, *Banho de espuma*, *Cor de rosa choque*, *Flagra*, *Desculpa o auê* e *Paga rapaz*, entre tantas outras. Nos anos 90, seu maior sucesso foi o álbum *Acústico MTV*. Na década seguinte, lançou o disco 3001, que fez sucesso com a música *Erva venenosa*, principalmente. O CD *Balacobaco*, lançado em 2003, também foi muito bem recebido pela crítica e chegou a ser indicado ao *Grammy Latino* na categoria de Melhor Disco Pop Contemporâneo.

Os anos seguintes não foram fáceis no plano pessoal e Rita ficou alguns anos sem gravar depois de passar por perdas na família e alguns problemas de saúde (LEE, 2016). Em 2012 retornou com o álbum *Reza*, e, em 2015, com *Pérolas*, lembrando suas canções de sucesso. Em 2021, ainda no primeiro semestre, lançou uma série fonográfica de três discos, intitulado *Rita Lee e Roberto: Classix remix, volume 1, 2 e 3*, que conta também com a participação de João Lee, segundo filho do casal. Nos discos, os maiores sucessos foram remixados. Ao todo, são 42 músicas em roupagem mais dançante e eletrônica. Ainda em 2021, lançou o single *Change* (LEE; CARVALHO, 2021).

Ao longo do percurso trilhado, Rita teve várias de suas canções gravadas por artistas renomados como Caetano Veloso, Gilberto Gil, João Gilberto e Elis Regina, entre muitos outros grandes artistas. É considerada uma compositora importante no cenário musical por sua obra, seu estilo de vida e posicionamento engajado. Em 2014, deixa de subir aos palcos e decide deixar de pintar os cabelos com o tom vermelho que marcou sua imagem durante toda sua carreira. Assumiu os fios brancos.

Em 2016, lançou sua autobiografia, *Rita Lee: uma autobiografia*, pela Globo Livros, e, em 2018, quando completou 70 anos de vida, lançou o livro *FavoRita*, no qual reúne inúmeras fotos e textos contando a sua trajetória. Além desses dois livros, Rita já tinha apostado em obras infantis, especialmente nas décadas de 1980 e 1990. Foram quatro livros para crianças com o personagem principal Dr. Alex - Dr. Alex (1986), Dr. Alex e os Reis de Angra (1988), Dr. Alex na Amazônia (1990) e Dr. Alex e o Oráculo de Quartz (1992). Mais de duas décadas depois, lançou *Storynhas* (2013), em parceria com Laerte, que fez a ilustração; *Dropz* (2017) e *Amiga Ursa - Uma história triste, mas com final feliz* (2019), Dr. Alex e o Phantom (2020) e Dr. Alex e Vovó Ritinha: Uma aventura no espaço (2022).

**Figura 4** – Rita e Alex, rato que “salvou” de ser cobaia para pesquisas e que a inspirou na criação de história infantil.



Fonte: Lee, 2018

A cantora está casada com Roberto de Carvalho desde 1996 e juntos têm três filhos: Beto Lee, João Lee e Antônio Lee.

**Figura 5** – Rita, esposo e filhos



Fonte: Lee, 2016

### 3.1 - Rita Lee: do casarão à “desvirginção”

Em sua autobiografia, Rita Lee conta sua história com textos curtos e diretos. Já nas primeiras páginas, diz de como foi sua infância. Conta que, desde bebê, quando precisava de “sossegar”, a senha para a caçula da família Jones era “dá uma mamadeira e liga o rádio” (LEE, 2016, p.7). Assim, com essa fase da vida regada a Carmem Miranda, Emilinha Borba, Nelson Gonçalves, Doris Day, Fred Astaire e Mario Lanza, Rita já ensaiava seu apreço pelo mundo musical, sem imaginar que, anos à frente, faria parte dele.

Vivia numa casa cheia de mulheres, que ela descreve assim: “cinco mulheres geniais que me cercavam: Chesa minha iluminada mãe, pianista; Balú minha fada madrinha; Carú, minha bela irmã adotiva italiana; Mary Lee e Virgínia Lee, minhas duas hilárias manas de sangue”. O harém, como Rita chamava o grupo (LEE, idem, p.7), também era marcado pela presença de seu pai, Charles, um ex-sargento da revolução de 1932 e também dentista.

**Figura 6** -Pai, mãe e irmãs de Rita.



Fonte: Lee, 2016

Habitavam, na rua Joaquim Távora, 670, em Vila Mariana, um grande casarão dos anos 1920, que tinha um grande porão. Porão esse que era lugar de muitos acontecimentos da vida da família Lee. Suas paredes eram fartamente decoradas com todo tipo de ilustração, principalmente quadros ou recortes. Era difícil se desfazerem de qualquer imagem, como observa Rita: “Pensávamos mil vezes antes de jogar qualquer obra de arte no lixo” (LEE, 2016, p.8). Ainda não havia televisão na casa.

Esse porão também foi palco para as esquetes das *Las Hermanas Sisters* – grupo formado por Mary, dez anos mais velha que Rita e seis mais que Virgínia –, que montavam apresentações baseadas nas reivindicações das irmãs, baseadas, por exemplo, em questões de cunho estético (o período privilegiava crianças gordinhas, mas as três eram “as manas mais esqueléticas do bairro”). As demandas também diziam respeito às regras instituídas pelos pais – como a obrigatoriedade de se tomar óleo de fígado de bacalhau” em vez do Biotônico Fontoura, que, para as irmãs, “era muito mais gostoso como ativador de apetite infantil. Fora que ainda dava um certo “baratinho”” (LEE, idem, p. 8).

De maneira geral, as mulheres se davam bem, dividiam os espaços e conversavam sobre tudo. Rita lembra de uma vez em que, na presença do pai, ao tratarem do assunto “órgão genital feminino”, criaram um apelido especial nomeá-lo: Emilinha Borba: “Lavou bem sua

emilinha borba?”. Marlene era o seio: “O sutiã novo está machucando a marlene”. O órgão genital masculino era “alves”, de Chico Alves: “O alves do Nijinsky é fofinho”” (LEE, idem, p. 8). Fato é que o “harém” vivia de maneira calma e tranquila com Charles.

O pai de Rita gostava de suas coisas organizadas, tinha uma horta famosa e um quintal de que cuidava com diligência. Também tinha um Jeep Willys, 1951, que era cuidado com rigor: “Quando chegava do consultório, meu pai colocava um cobertor sobre o capô para que o motor esfriasse aos poucos e as partes de metal dilatassem com suavidade” (LEE, idem, p. 10). Não por acaso esse casarão sempre foi tão importante para a artista. Ele ficou na memória de Rita, embora ela tenha vivido em outras casas ao longo da vida.

Um programa que a família gostava de fazer era ir à feira aos sábados. Cada uma tinha suas bancas preferidas e iam diretamente a elas. “As meninas descolavam um pé de moleque aqui, uma raspadinha de cacau ali, uma azeitoninha acolá. Voltávamos todos carregados e felizes. Fazer feira era farra das boas” (LEE, idem, p. 11). Uma vez a irmã Virgínia ganhou, de presente, a fêmea de um pato. Chamou-a de Debora, e todos cuidavam e gostavam dela. Foi assim foi por um ano. Então, num domingo de Páscoa, as meninas da casa saíram para ir à missa e, quando retornaram, não encontraram Debora. Pensaram que algum gato a havia abatido, mas, na verdade, Charles a havia depenado e assado. O animal foi servido numa travessa cheia de batatas durante o tradicional almoço de domingo de Páscoa – sempre preparado por ele. “Gritaria e debandada geral, o carrasco comeu sozinho sua vítima” (LEE, 2016, p.11). As meninas fizeram, então, “um pacto de nunca mais comer pato até a eternidade” (idem).

**Figura 7** – Chesa, Balú, Carú, Mary Lee Rita Lee e Virgínia Lee



Fonte: Lee, 2016

Com o “assassinato” da pata Debora, Chales, o sargento, estava com a moral baixa e, numa tentativa de reconciliação, comprou uma televisão em preto e branco para a família. Foi a primeira televisão da rua. Todas gostaram muito e o porão, antes decorado com figuras de toda ordem, agora ganhava nova roupagem com as celebridades televisivas.

No harém todas amavam o rádio, mas a chegada da TV Tupi foi considerada a benção da década. Puderam apreciar Lúcia Lambertini, em *Sítio do pica-pau amarelo*, interpretando “a melhor Emília de todas”, além do primeiro beijo filmado pelas câmeras, protagonizado por Walter Foster e Vida Alves. Apreciaram tantas outras figuras famosas da TV naquele momento, todas “dentro da copa de casa”. A TV Tupi havia “ressuscitado” a novela *O direito de nascer*, que foi um grande sucesso radiofônico. “O harém chorava mais uma vez por Albertino Limonta. Mesmo sabendo o final feliz, a gente se perguntava: ‘Será que na TV Albertinho morre?’” (LEE, idem, p. 12).

Uma semana depois de instalada na copa de casa, Charles não deu conta de todo alvoroço que se formava até tarde em torno do eletrodoméstico. Assim, transferiu-o para o porão, onde o harém podia deitar e rolar até as nove da noite, pois, no outro dia, o pai as acordava às 5 horas da manhã com um “delicado pontapé” (Lee, idem, p.13) na porta dos quartos. Às 6 horas, saía com suas duas filhas mais velhas para o liceu em seu “filho-jeep” (Lee, idem, p.13) e, depois, ia para o consultório trabalhar. Em casa, Chesa, Balú e Carú cuidavam dos afazeres domésticos. Rita brincava no quintal e “conversava telepaticamente com sua grande paixão, Peter Pan.” (Lee, idem, p.13) Nessa fase ela tinha entre 5 e 6 anos.

O casarão também guardou memórias tristes. Certa vez, a máquina de costurar de Chesa estragou e ela chamou um técnico para consertar.

Me contaram que eu brincava no chão da copa enquanto minha mãe mostrava pro cara onde a coisa estava enguiçada. O telefone tocou, ela saiu para atender. Quando voltou, me encontrou sozinha no mesmo lugar, olhando petrificada para o cabo de uma chave de fenda enfiada fundo na minha vagina, de onde escorria uma gosma vermelha. O filho da puta do técnico fez aquilo e sumiu do mapa. (LEE, idem, p. 13).

Apesar de passar por esse episódio violento, Rita relata que não se lembra de ter sentido dor. Também não se recorda do que aconteceu em seguida: “deletei esse capítulo” (Lee, idem, p.14). Desde então, contudo, passou a sentir que as mulheres ao seu redor sempre a olhavam com se ela fosse uma órfã. “A dor delas certamente foi muito, mas muito maior do que a minha. Chesa, Balú e Carú guardaram a tragédia como o grande segredo do fim do mundo de todos os tempos” (LEE, 2016, p. 14). Decidiram, entretanto, não contar a Charles por medo da reação que ele poderia ter. Somente as mulheres sabiam do acontecido – “meu

tesourinho arrombado” (idem), nas palavras de Rita. Além disso, fizeram-na prometer que jamais contaria a ninguém sobre o seu “dodói” (Lee, idem, p.14). E, como compensação, compraram o álbum de Peter Pan, com várias figurinhas, para presenteá-la – algo que ela completou meses depois e guarda até hoje.

Rita acredita que foi a partir desse momento da sua vida que as mulheres que a circundavam passaram a relevar os seus desajustes comportamentais. “Nunca me castigaram, nem mesmo com aquele eventual tapinha na bunda que minhas irmãs volta e meia levavam. Me tratavam como uma espécie de aleijadinha psicológica” (LEE, idem, p. 14). A artista acredita que essa proteção, esse cuidado e esse sistema de “vistas grossas” a acompanharam por toda a vida. Até mesmo as situações mais desafiadoras pelas quais passou já na fase adulta – envolvendo o uso de drogas, a prisão, as críticas e boatos que marcaram seu percurso – “foram entendidas como a dor que ela carrega na alma por causa daquilo, tadinha” (LEE, idem, p. 14).

### 3.2 - Rita Lee: trajetórias

Rita Lee chegou a ingressar no curso de Comunicação da Universidade de São Paulo, mas não o concluiu. Foi se dedicar àquilo que a definiria como pessoa pública e como rainha: a música. (SANTOS, 2013, p. 49) Desde os tempos de colégio já vivenciava experiências musicais, embora ainda não estivesse seguindo um caminho preciso. Teve aulas de piano com Magdalena Tagliaferro, mas não se tornou uma grande pianista. Já no início dos anos 1960, compôs canções com o grupo vocal *Tulio's trio*. Em 1963, como já mencionado, forma um grupo de jovens cantoras, o *Teenage singers*, que se apresentava em colégios (cantando, principalmente, canções britânicas). Havia, desde àquela época, um interesse pelo produto cultural inglês – o que, certamente, levou-a aos *Beatles* (SANTOS, idem, p.49).

Rita conheceu os irmãos Sérgio e Arnaldo Baptista em uma das apresentações que fazia com seu trio *Teenage singers*. Como também já se mencionou aqui, os irmãos faziam parte do *Wooden faces*. Muito afinados, os rapazes e o trio feminino fundiram-se e deram origem ao grupo *O'seis*, com o qual Rita fez sua primeira gravação profissional para um disco compacto, cujas faixas são as canções *Suicida* e *Apocalypse*. (SANTOS, idem). Depois desse compacto, como já relatado, Rita, Sérgio e Arnaldo passaram a se chamar *Os Bruxos* e, na sequência, *Os Mutantes*. “O novo nome sugerido soou coerente à proposta estética de transformação da canção que o grupo já assumia, e política, de contestação dos paradigmas, que viria assumir logo em seguida ao se unir a Gilberto Gil e Caetano Veloso no movimento antropofágico

tropicalista” (SANTOS, 2013, p.50).

Quando Gilberto Gil estava pensando o arranjo da canção *Domingo no parque*, que apresentou no III Festival de Música Popular Brasileira da TV Record, recebeu do maestro Rogério Duprat a sugestão de conhecer o trabalho do trio. Quando os escutou, Gil imediatamente os incluiu em sua apresentação – que acabou em segundo lugar na colocação do Festival. A reprodução nacional da canção premiada fez com que Gil e Os Mutantes se projetassem nacionalmente, firmando-se gradualmente no território da MPB. A canção de Gil, junto com *Alegria alegria*, de Caetano Veloso – também premiada no mesmo festival – abriram uma nova estética que seria o fundamento de um movimento que viria à frente para revolucionar a canção também com as guitarras. Seria a reinvenção de tudo, o surgimento de novas formas que, reunidas, constituiriam o *Tropicalismo*, um dos mais importantes movimentos da história da música brasileira. Entre 1968 e 1972, *Os Mutantes*, lançaram 5 LPs que nunca foram grande sucesso de vendas, muito por conta do experimentalismo sonoro e estético, que causava estranheza.

Canções como *2001*, de Rita Lee, Tom Zé, Arnaldo e Sérgio, e *Ando meio desligado*, de Arnaldo, Sérgio e Rita, marcam o tom debochado do produto do grupo em gravações que incluem instrumentos experimentais e nada comuns, guitarra elétrica com distorções únicas nos anos de 1969 e 1970, respectivamente. As gravações de *2001* e de *Chão de estrelas* (1970) são bons exemplos do processo tropicalista de apropriação do novo estrangeiro e de sua reformulação ao uni-lo a elementos da cultura nacional: enquanto o arranjo da primeira canção opõe a música caipira ao rock, o de *Chão de estrelas* ressignifica a canção de Orestes Barbosa e Sílvio Caldas dos anos de ouro do rádio, marca da tradição da canção brasileira, tornando-a cômica em oposição ao registro trágico original (SANTOS, 2013, p.51).

Marcas daquele momento, o deboche e a ironia faziam parte da postura contestatória e revolucionária que os músicos assumiam. Rita Lee, no grupo, imprimia essas marcas em tudo o que se produzia. Porém, em 1972 a cantora sai do grupo. *Os Mutantes* pretendiam seguir o caminho do rock progressivo, mais centrado na instrumentação do que propriamente no caráter cancional das composições. A despedida de Rita tem como marco o álbum *Hoje é o primeiro dia do resto da sua vida* (LEE, 1972), assinado apenas por ela, mas produzido por todo o grupo. A gravadora Polydor optou por fazer dese modo porque já havia uma expectativa de que Rita pudesse construir uma carreira solo, pautada em sua imagem, unicamente. O lançamento de *Build Up* (LEE, 1970), disco solo da cantora, apesar de carregar fortemente o deboche característico de Rita, não dimensionava a roqueira que ela viria a se tornar: a primeira grande roqueira brasileira.

Após sua saída d'*Os Mutantes*, Rita lança mais dois discos. Em seguida, com Lúcia Turnbull, forma o grupo *As cilibrinas do Éden*. Nesse período não lança nenhum disco, mas consegue dar o tom que sua carreira iria ter dali em diante, marcada por uma postura roqueira agressiva, aguda, de voz destacada. Além disso, assumiria-se como compositora e instrumentista. Desnudava cada vez mais sua complexidade: era uma *performer* capaz de construir um personagem de si, com uma vida pública atribulada e interessante a seu público, e uma obra coerente a tudo isso.

**Figura 8** - Os Mutantes



Fonte: Rita, 2016

Estudiosos como o músico e lingüista Luiz Tatit (2004) assinalam que, na história da música brasileira, Rita Lee é a primeira mulher reconhecida por três atributos específicos: o domínio da composição, do instrumento e da entoação. Emerge, assim, como precursora de uma “nova personagem feminina da canção brasileira – que compõe, canta, executa o acompanhamento, concebe arranjos para a banda, dirige o próprio espetáculo e responde pelo disco enquanto produto final” (TATIT, idem, p.149). Foi após o curto período de *Cilibrinas* que ela forma – com Sol Ribeiro, Luis Sérgio Carlini, Roy Carlini; Marinho Testoni, Geraldo Vieira e Franklin Paolillo – o grupo *Tutti-frutti*, com o qual lançou quatro LPs. Grandes sucessos são muito ouvidos até hoje, como *Ovelha Negra* (SANTOS, idem, p. 52). No primeiro LP lançado por Rita Lee e o novo grupo, *Atrás do porto tem uma cidade* (LEE; TUTTI-FRUTTI, 1974), os destaques são as faixas *De pés no chão*, em que Rita conversa com boatos sobre sua suposta homossexualidade, a psicodélica *Círculo vicioso*, e uma canção que fez grande sucesso na época do lançamento, *Menino bonito* – esta última com um arranjo

de orquestra não autorizado por Rita. Esse foi, aliás, um dos motivos que a levaram a romper com a gravadora Polidor e ir para a Som Livre, onde passou a produzir seus discos até a metade da década de 1980.

O disco seguinte, *Fruto proibido* (LEE; TUTTI-FRUTTI, 1975), é o mais conhecido de Rita Lee com o *Tutti-frutti*. Foi esse o álbum que a tornou nacionalmente conhecida como roqueira. Músicas como *Ovelha negra* e *Fruto proibido* tratavam de temas como independência e liberdade. Nesse LP também há duas parcerias de Rita com Paulo Coelho: a mística *O toque* e *Esse tal de roque enrow*, que sugere, na letra, a conversa de uma mãe conservadora e uma filha moderna e rebelde, transgressora ao modo do rock. O terceiro LP: *Entradas e bandeiras* (LEE; TUTTI-FRUTTI, 1976) é lançado com canções cujas letras respondem a provocações feitas a Rita Lee, referentes à sua postura de roqueira rebelde no cenário da música brasileira, como *Corista de rock*, *Departamento de criação* e *Com a boca no mundo*. Nelas, a artista reafirma-se no estilo rock and roll.

No mesmo ano do lançamento deste álbum, Rita Lee é presa, acusada de porte de drogas depois que a polícia encontra, no seu apartamento, um cinzeiro com restos de maconha. Contudo, a prisão estava relacionada à ditadura imposta pelo governo militar:

Evidentemente as drogas eram apenas uma justificativa pública para a prisão de uma figura de comportamento transgressor, não considerada exemplar para seu público pelo governo militar ditatorial brasileiro que, naquele período, perseguiu diversos artistas transgressores como Gilberto Gil na turnê *Os doces bárbaros*. No período em que esteve presa, grávida de seu primeiro filho, sofreu maus tratos, junto com as colegas presidiárias. Elis Regina apoiou Rita nesse período, declarando-se contrária à sua prisão e visitando-a frequentemente (SANTOS, 2013, p.54).

Em 1978, Rita lança o último LP em parceria com a banda *Tutti-frutti: Babilônia*. A canção de abertura do disco, *Miss Brasil 2000*, enfatiza ainda mais a postura debochada de Rita. Até então, Rita adotara o *rock and roll* como gênero musical também como forma de firmar sua imagem contestadora. Mas a partir do final da década de 1970, e durante a década seguinte, suas músicas sofrerão uma mudança, passando a incorporar também outros estilos, do bolero à marcha. O rock, no entanto, não foi abandonado. De marginal, Rita Lee se tornará *pop*. Passará, então, a ser uma das maiores vendedoras de disco do país, investindo em viagens nacionais e internacionais, apresentando-se para multidões. (SANTOS, idem).

As mudanças têm razão de ser. Foi no final da década de 1970 que Roberto de Carvalho entra na carreira e na vida amorosa de Rita Lee, tornando-se seu novo parceiro musical e

afetivo. O guitarrista, que participou da gravação de *Babilônia*, começou a exercer forte influência musical no trabalho da companheira. “O álbum da cantora do ano de 1979 traz marcas dessa nova fase, que se apropria da marcha carnavalesca, das características da *disco music*, do bolero, sem abandonar o velho *rock and roll*, agora mais brando, mais palatável” (SANTOS, 2013, p.55). Rita Lee se torna uma estrela do *pop nacional*. Faz turnês com grandes shows pelo país, e tem um público equiparado apenas ao do “rei” Roberto Carlos.

Em 1979 Rita, lança o álbum com seu próprio nome: Rita Lee. Nele destacam-se músicas como *Chega mais*, *Doce vampiro* e *Mania de você*, que falam sobre o amor, a relação conjugal e o desejo sexual de forma despojada, como mulher alguma havia feito antes na música brasileira. “Em *Elvira Pagã*, do mesmo álbum, põem-se em discussão as imagens de mulher sustentadas pelos homens de uma sociedade machista e opressora do sexo feminino.” (SANTOS, idem, p.55). É possível verificar que, a partir das canções desse disco, sobretudo, o ponto de vista da mulher sobre assuntos variados – antes restritos ao universo masculino – começa a ser observado e discutido.

Até metade da década de 1980, Rita alcança números espetaculares. Os álbuns lançados nesse período já atingiram a vendagem de cerca de 1,5 milhão de cópias cada álbum. A divulgação de suas canções, nessa época, foi intensa no rádio e na TV. Nesta última, contribuíram para esse sucesso as canções cravadas nas trilhas de novelas da Rede Globo, os videoclipes exibidos em programas como o *Fantástico* e os concertos musicais televisivos, o que popularizou ainda mais a sua obra. Muitas músicas que questionavam alguns dos estereótipos femininos são até hoje muito presentes e conhecidas do público, como observa Santos:

*Cor de rosa-choque*, *Bem me quer*, *Barata tonta*, *On the rocks* e *Strip tease* são canções importantes para a construção de imagens da mulher na música popular brasileira, pertencentes aos álbuns desse período de maior popularidade de Rita Lee, por meio das quais ora questionam-se estereótipos, ora afirmam-se comportamentos femininos alternativos aos padrões perpetuados pelos discursos dominantes na sociedade. (SANTOS, 2013, p.55)

Na primeira metade da década de 1980 há uma diminuição da venda de discos, e é quando são lançados os LPs *Rita e Roberto* (LEE; CARVALHO, 1985), com os clássicos *Vírus do amor*, *Vítima* e *Glória F*. Também chegam ao público *Flerte fatal* (LEE; CARVALHO, 1987) e *Zona zen* (LEE; CARVALHO, 1988). Já no início da década de 1990 ela sai em turnê pelo país com o *Bossa n’roll* (LEE, 1991), show em que abre mão de todo o aparato tecnológico que sempre teve a disposição, e do companheiro Roberto de Carvalho.

Cantando e tocando violão, é acompanhada pelo instrumentista Alexandre Fontanetti, também ao violão. Esse experimento rendeu a Rita ótimas críticas, com elogios à sua performance vocal e instrumental.

**Figura 9** – Rita e Roberto de Carvalho em show no Maracanãzinho década de 1980.



Fonte: Lee, 2018

*Todas as mulheres do mundo* (1993) é o álbum que vem em seguida, trabalhando temas do universo feminino de forma explícita – o que lhe confere bastante coesão, a começar pela canção que nomeia o disco, apresentando uma variedade imensa de imagens de mulheres complexas. As canções do disco tocam em temas como a menopausa (*Menopower*), o poder feminino na sedução e dominação sexual e afetiva (*Benzadeusa*), a masturbação (*Deprê*) e a maternidade (*Filho meu*). Rita dá ao disco uma sonoridade mais pura e, ao mesmo tempo, mais pesada, mais próxima do *rock*. Na segunda metade da década de 90, retoma a parceria profissional e afetiva com Roberto de Carvalho. Constroem juntos o disco *Santa Rita de Sampa* (LEE; CARVALHO, 1997) e gravam ao vivo o *Acústico MTV* (LEE, 1998), disco e *homevideo* pautados nas canções mais populares que consolidaram sua carreira, como acentua Santos:

Os anos de rebeldia e experimentação do início de sua carreira solo, e os discos pop que venderam milhões de cópias em um curto período de tempo possibilitaram que Rita Lee alcançasse a consolidação de uma figura pública e a possibilidade de produção musical independente, uma tendência geral entre os grandes artistas por conta do fechamento de grandes gravadoras, cuja operação tornou-se inviável depois da internet e da troca online de músicas” (SANTOS, 2013, p. 56, 57).

No ano de 2000, Rita Lee lança *3001*, um disco que mistura tendências de rock puro e pesado (*Rebeldade*) e pop rock (*Você vem*). Traz desde canções de cunho feminista (*Pagu*) a canções declaradamente apaixonadas (*Entre sem bater*). Novamente misturando bossa nova e rock, produz *Aqui, ali, em qualquer lugar* (LEE; CARVALHO, 2001), em que grava versões de canções dos *Beatles* em arranjos de bossa nova.

Os dois próximos discos, *Balacobaco* (LEE; CARVALHO, 2003) e *Reza* (LEE; CARVALHO, 2012) são fortemente marcados pela ironia e pelo deboche próprios da cantora desde o início da carreira. Em 2012, anuncia a aposentadoria dos palcos durante um show no teatro do Disco Voador, na cidade do Rio de Janeiro. "Me aposento dos shows, mas da música nunca", explicou a cantora no seu Twitter. Sua personalidade rebelde e contestadora não mudou muito: nesse mesmo show em que anunciou a aposentadoria, causou polêmica e foi levada à delegacia por contestar, de cima do palco, a ação de policiais violentos que agrediam seus fãs por estarem, supostamente, usando maconha no momento do show.

Em 2015, a Universal Music lança uma caixa box com a discografia de Rita – uma caixa com 20 álbuns de Rita e mais o *Pérolas* (LEE, 2015), com 13 faixas. Nessa obra, como o nome sugere, ressuscita músicas com reedições de 20 álbuns lançados entre 1970 e 2004. Destacam-se a marchinha composta por Rita Lee, e lançada pelas Frenéticas em 1977 no primeiro álbum do grupo feminino, *Fonte da juventude*. A música havia ganhado o registro da autora no LP coletivo *Carnaval 78 - Convocação geral*, lançado pela gravadora Som Livre no fim de 1977. Mas *Pérolas* também inclui *Caçador de aventuras* (Rita Lee) e *Status* (Rita Lee, Luiz Sérgio Carlini e Lee Marcucci), duas canções editadas em CD somente uma vez, também em 1997, na coletânea *Meus momentos volume dois* (EMI Music).

No primeiro semestre de 2021, Rita e Roberto lançam a série fonográfica com três discos, intitulados Rita Lee & Roberto classix remix, volume 1, 2 e 3. O primeiro sai em abril, o segundo em maio e o último já em junho. A produção da série coube a João Lee, que apresenta 42 remixes de gravações da obra dos pais feitos por DJs – e também por alguns produtores convidados.

**Figura 10** - Rita na turnê Lança Perfume



Fonte: Lee, 2018

Já no primeiro volume, é possível ouvir músicas como *Mania de você* (1979), *Doce vampiro* (1979), *Lança perfume* (1980) e *Saúde* (1981), todas repaginadas. Há ainda canções que marcaram a carreira da dupla entre 1979 e 1983 (*Doce vampiro*, de 1979, *Lança perfume*, de 1980, e *Flagra*, de 1982, por exemplo). No segundo volume, outro filho do casal, Beto Lee, também faz parte do time de convidados. Ele criou, em parceria com o DJ Apollo 9, o remix da música *On the rocks*, canção do álbum *Bombom* (1983). O último disco da série traz músicas ausentes nos dois primeiros volumes, como *Só de você* (LEE; CARVALHO, 1982) – que ganha uma nova roupagem por Luiz Coppola Monegatto – e *Vítima* (LEE; CARVALHO, 1985), essa remixada por Morganna. *Shangrilá* (LEE; 1980) e *Banho de espuma* (LEE; CARVALHO, 1981) também são inéditas no projeto. Ainda em 2021 é lançada a canção *Change*, um novo single do casal. A música foi feita em parceria com o DJ e produtor musical Gui Boratto. Trata-se do primeiro trabalho com música inédita desde o álbum *Reza* (LEE, 2012), lançado nove anos antes, e a letra é bilíngue: os versos estão em inglês e o refrão em francês.

Para Tatit, Rita Lee tem um estilo muito próprio, não apenas sob o aspecto da composição ou performance, mas também no que diz respeito à sua voz, sua postura, sua visão de mundo:

Mais que uma variedade de recursos técnicos, sua voz comporta um estilo visceralmente forjado nos pontos de cruzamento da canção brasileira com o *rock* internacional, dos anseios pessoais com as leis do mercado e do mundo dos intérpretes com o mundo dos autores. Sua voz é sua composição, sua visão de mundo, seu humor, e não está a serviço de nada. Nem do *rock*, nem da música brasileira, nem de seus autores. Seu espaço de compositora-cantora adquiriu luz própria e se tornou um modelo pioneiro para grande parte das novas artistas “completas” que despontaram por aqui na virada do século (TATIT, 2004, p. 151).

Também é sob essa perspectiva que emerge uma artista engajada em causas importantes para vários segmentos sociais do país. Rita Lee tem uma história de luta contra o machismo, contra imposições de todo tipo, contra as proibições em geral. É uma artista contra a opressão – ponto relevante a ser tratado na próxima seção.

### **3.3 - Rita Lee: uma vida marcada pela luta contra machismo e censura.**

Erguer bandeiras contra a censura e contra o machismo foi uma das maiores lutas da Rita Lee durante a vida. Em especial a partir da década de 1980, ela passa a entoar que “dondoca é uma espécie em extinção”. E assim foi e é: suas canções, sempre provocativas, embalsamaram a conquista de direitos que sempre foram negados às mulheres por um sistema político-patriarcal que ainda hoje subjuga mulheres – em especial aquelas em situação de vulnerabilidade social.

Rita, com sua sagacidade, utiliza suas composições para jogar luz sobre questões que preocupam o universo feminino, falando de temas muitas vezes complexos e atravessados por tabus. Como observa Stutz, muitas vezes se percebe, na fala de Rita, uma “fragilidade inteligente, reinterpretada para não assustar os machistas inconformados com as conquistas feministas” (STUTZ, 2020). Em *Todas as mulheres do mundo*, canção do álbum *Rita Lee* (1993), ela repete incansavelmente que “toda mulher se faz de boba e coitada”, mas que, no fundo, “é meio Leila Diniz”, fazendo surgir, aqui, a figura irreverente da atriz brasileira Leila Diniz (1945-1972), símbolo da liberdade feminina e que chocou o Brasil ao exibir sua gravidez de biquíni na praia e ao proferir frases como: transo de manhã, de tarde e de noite (NUNES, 2021, *online*). Rita também faz uma lista de mulheres que conquistaram respeito profissional e que provocaram mudanças expressivas de conduta, cada uma dentro de seu território:

Nossa Senhora Aparecida, Dercy Gonçalves, Clarice Lispector, Carmem Miranda, Marília Gabriela, Hebe Camargo, Regina Casé e Elis Regina, Lilian Witte Fibe, Norma Bengell, Bibi Ferreira, Maria Bonita, Anita Malfatti, Magdalena Tagliaferro, Danuza Leão, Nara Leão, Fernanda Montenegro, Wanderléa, Sonia Braga, Luiza Erundina, Dona Canô, Princesa Isabel, Joyce Pascowitch, Lonita Renaux, Virginia Lane, Virginia Lee, Mary Lee, Liège Monteiro, Lucinha Araújo, Balú, Caru, Pagu, Matilda Kovak, Zélia Gattai, Angela Diniz, Daniela Perez, Cláudia Lessin, Aida Curi, Elvira Pagã, Luz Del Fuego, Bruna Lombardi, Hortência, Claudete e Ione, Silvia Poppovic, Vania Toledo, Laura Zen, Minha Mãe, Roberta Close, Mônica Figueiredo, Ruth Escobar, Dolores Duran, Rebordosa, Dora Bria, Tizuka Yamasaki, Tomie Ohtake, Rita Camata, Rita Cadillac, Lúcia Turnbull, e eu.. (LEE, 1993)

Em outra canção muito conhecida, “Pagu”, a compositora, junto com Zélia Ducan, faz uma homenagem à escritora Patrícia Galvão – reconhecida como mulher protagonista de sua vida, atuando dentro e fora do país em questões políticas e culturais. Quando Rita canta que “nem toda brasileira é bunda” e que, sem silicone, mas com “peito”, é preciso encarar os moralistas, ela abre um campo de reflexão acerca do papel da mulher na sociedade. Chama a atenção para o fato de que há, no Brasil, uma imensa diversidade de mulheres – que esse estereótipo da “mulher gostosa/exótica/sensual” não cabe mais.

Além de Pagu, outras mulheres foram homenageadas por Rita ao longo de sua trajetória artística – caso de Luz Del Fuego que, a exemplo de Pagu, carrega uma simbologia de resistência. Luz Del Fuego, dançarina e atriz, foi, nas décadas de 1940/1950, a pioneira do nudismo na América Latina. Essas duas mulheres, de forma especial, carregam muito do “jeito de ser” de Rita. E por isso foram escolhidas como objeto de análise para a reflexão aqui proposta: o querer feminino a partir da música da eterna mutante, Rita Lee.

## CAPÍTULO 4

### DE PAGU E LUZ DEL FUEGO ATÉ O GOZO FINAL: O PERCURSO ANALÍTICO

Na constituição sociopolítica dos movimentos sociais, não poucas vezes figuras do passado são apropriadas pelos estudiosos – tanto no sentido de um resgate histórico de suas trajetórias, quanto na construção de imagens/narrativas que transformam essas pessoas em símbolos de certos segmentos. O resgate histórico, aqui, é também político, na medida em que desnuda processos marcados pelas relações de gênero, raça e classe, por exemplo. Por vezes, esse resgate denuncia, entre outras coisas, as maneiras como certas narrativas podem silenciar ou apagar vozes, assim como determinados detalhes biográficos de indivíduos ou de grupos marginalizados. No livro *“Os excluídos da História”*, Michelle Perrot (1988) destaca, por exemplo, como as mulheres, em especial, foram transformadas em meras coadjuvantes por muitos historiadores:

O “ofício do historiador” é um ofício de homens que escrevem a história no masculino. Os campos que abordam são os da ação e do poder masculinos, mesmo quando anexam novos territórios. (...) Social, ela privilegia as classes e negligencia os sexos. Cultural ou “mental”, ela fala do homem em geral, tão assexuado quanto a Humanidade. Célebres – piedosas ou escandalosas –, as mulheres alimentam as crônicas da “pequena” história, meras coadjuvantes da História! (PERROT, 1988, p. 170)

Ao ressaltar o caráter masculino da escrita dessa história – e as implicações disto na construção narrativa e imagética das mulheres –, a historiadora francesa dialoga com Donna Haraway (1995), que aponta como as Ciências, de modo geral, foram predominantemente constituídas por homens brancos, heterossexuais e pertencentes às camadas mais privilegiadas. Com isso, a intenção de Haraway (1995) é por em xeque a noção de neutralidade científica, insistentemente reverberada pelos cientistas positivistas, que se passavam por oniscientes: viam o todo, mas sob nenhuma perspectiva. Ainda assim, produziram teorizações racistas, eugenistas, eurocêntricas e machistas. Talvez por isso mesmo as movimentações de resgate histórico (de pessoas ou grupos socialmente marginalizados) tenham caminhado concomitantemente aos novos debates epistemológicos acerca das viradas científicas produzidas, principalmente, no final do século XX.

Adiante, os movimentos feministas euroamericanos, a partir dos anos 1960/70, inicialmente fundados sobre o ideário de emancipação feminina do patriarcado (naquele contexto (re)produzindo a mulher como sujeito universal) também se valeu do processo de

resgate histórico de grupos de mulheres que tiveram suas trajetórias/biografias apagadas pela história para torná-las símbolos das lutas contemporâneas. Neste cenário, inclusive, prolifera nos espaços acadêmicos a narrativa da noção de matriarcado em oposição ao patriarcado. São análises antropológicas que buscavam, em culturas não ocidentais, resquícios ou indícios de sociedades igualitárias ou dominadas pelas mulheres (PERROT, 1988), anteriores ao sistema de produção capitalista que, para tais intelectuais, era o difusor do patriarcado. Ganha força nesse período, por exemplo, a mítica das guerreiras Amazonas (PERROT, 1988).

Sob esse aspecto, há, entretanto, uma questão importante a ser pontuada aqui: na maioria dos casos, tais figuras foram apropriadas a partir de uma interpretação de suas biografias por estes movimentos, mas à luz do seu tempo. Não se trata de mero anacronismo, mas de uma assimilação das vidas daquelas pessoas que representavam as pautas/agendas do grupo social em questão em um tempo específico. Adiante, frente à noção de mulheres na condição de vítimas de um sistema estrutural/universal de opressão, a noção de liberdade acabou concebida como um oposto, um ideal quase que primário dos feminismos – e é quando se pavimenta o discurso de libertação das mulheres. Por isso, algumas figuras, que em seus tempos históricos de alguma maneira romperam/resistiram às opressões de gênero, foram fortemente apropriadas pelos movimentos feministas. Eram mulheres livres das amarras sociais, ou melhor, mulheres que lutaram/resistiram às normativas impostas.

Nesse sentido, os movimentos feministas brasileiros também construíram narrativas e imagens específicas de algumas mulheres que ganharam destaque a partir de suas lutas, situadas em lugares e tempos específicos. Alguns exemplos são Leila Diniz, Dandara e Bertha Lutz, entre tantas outras. Na tentativa de nos apoderarmos do olhar de Rita Lee, que cantou esse universo feminino como poucos artistas o fizeram – poetizando e descortinando a mulher, seus desafios, encantos e batalhas –, optamos por dar atenção a duas personagens, em especial: Pagu (1910-1962) e Luz Del Fuego (1917-1967), ambas muito ligadas ao ideal de liberdade.

#### **4.1 Pagu, sedução comunista**

Patrícia Rehder Galvão, Pagu, nasceu em uma família de classe média alta (tradicional) na cidade de São João da Boa Vista, interior de São Paulo, em 9 de junho de 1910, filha do advogado e jornalista Thiers Galvão de França e da dona de casa Adélia Rehder (ROCHA E LANA, 2018). Sua posição social lhe garantiu acesso aos principais espaços de

formação educacional e cultural da cidade de São Paulo à época: “completou seus estudos na tradicional Escola Caetano de Campos (...), que teve alunos ilustres como Sérgio Buarque de Holanda, Francisco Matarazzo, Mário e Oswald de Andrade” (ROCHA; LANA, 2018, p.5). Já aos 15 anos, Pagu frequentava o Conservatório Dramático e Musical de São Paulo. Ali, além de ter pertencido à classe para a qual Mário de Andrade lecionou, foi também aluna de Fernando Mendes de Almeida.

**Figura 11 - Pagu**



Autor: Desconhecido. s/d

**Figura 12 – Retrato de Pagu**



Artista: Candido Portinari, 1933.

Por volta dos 18 anos de idade, Patrícia se insere no cenário da vanguarda artística e cultural paulistana, marcado pelo movimento antropofágico e modernista, tornando-se amiga de importantes figuras do período como Tarsila do Amaral, Oswald de Andrade e o poeta Raul Bopp, como observa Heloísa Pontes (2006), autora da obra *Vida e obra de uma menina nada comportada: Pagu e o Suplemento Literário do Diário de S. Paulo*. Segundo ela, Bopp é, aliás, o responsável pelo apelido Pagu ao escrever o poema *Coco de Pagu*, que foi ilustrado por Di Cavalcanti e publicado na revista *Para Todos* no ano de 1928. Esse texto enfatizava a expressividade do corpo de Patrícia e, segundo outros dois pesquisadores, Everardo Rocha e Lígia Lana (2018), também a sua sensualidade. Eis a obra:

Pagu tem os olhos moles / uns olhos de fazer doer. / Batecoco quando passa. /  
 Coração pega a bater. / Eh Pagu eh! / Dói porque é bom de fazer doer. / Passa  
 e me puxa com os olhos / provocantíssimamente. / Mexe-mexe bamboleia /  
 pra mexer com toda a gente. / Eh Pagu eh! / Dói porque é bom de fazer doer.  
 / Toda a gente fica olhando / o seu corpinho de vai-e-vem / umbilical e

molengo / de não-sei-oque-é-que-tem. / Eh Pagu eh! / Dói porque é bom de fazer doer. / Quero porque te quero / Nas formas do bem-querer. / Querzinho de ficar junto / que é bom de fazer doer./ Eh Pagu eh! / Dói porque é bom de fazer doer (BOPP, 1928, p. 24).

Pagu passa, assim, a ser conhecida e admirada por muitos modernistas em função de sua beleza, sua personalidade e carisma. Tempo depois, em 1930, ela se casa com Oswald de Andrade (com quem vive durante cinco anos e com quem teve um único filho, Rudá de Andrade). Em 1931, eles se filiam ao Partido Comunista Brasileiro (PCB), o que demarca de modo mais evidente a atuação política de Pagu no contexto brasileiro (PONTE, 2006). A maternidade e as tarefas como militante comunista foram conflitantes numa sociedade que ainda concebia a mulher como dona de casa, desprovida de protagonismo dentro ou fora do lar. Pagu quebra tais paradigmas ao deixar seu filho, por vezes, sob os cuidados do pai enquanto se envolvia nas atividades do PCB. A militância política foi ativa, com participação efetiva em manifestações de protestos e em outras ações coletivas promovidas pelo partido – o que a levou à prisão por 23 vezes. Para pesquisadores como Augusto Campos, autor de *Pagu vida-obra*, publicado pela primeira vez em 1982, foi ela a primeira mulher a vivenciar a condição de presa política no Brasil (CAMPOS, 2013). Entre 1933 a 1935, Pagu viaja pelo mundo. Em Paris, ao se engajar nas ações do Partido Comunista Francês, é presa e, posteriormente, deportada ao seu país, período em que se divorcia de Oswald de Andrade (PONTES, 2006; ROCHA; LANA, 2018).

A desfiliação do PCB é registrada em 1940. A partir daquele momento, ela passa a se dedicar principalmente às atividades de escritora, jornalista e tradutora. Não abandonou totalmente a política, e até se candidatou ao cargo de deputada estadual pelo Estado de São Paulo em 1950, desta vez filiada ao Partido Socialista Brasileiro (PSB). Contudo, não foi eleita. Viveu até o fim de sua vida, em 1962, com o marido e crítico literário Geraldo Ferraz, com quem teve seu segundo filho, o jornalista Geraldo Galvão Ferraz.

Da mesma forma como foi vista e admirada como figura artística de beleza singular, de carisma e personalidade pelos modernistas e vanguardista do meio cultural paulistano, Pagu foi também estereotipada como comunista extremista e perigosa. Assim a representavam os jornais da época (ROCHA; LANA, 2018). Nos anos seguintes à sua morte, nas décadas de 1960 e 1970, sua figura e biografia foram esquecidas, ressurgindo apenas na década de 1980, com novos ares, em meio às demandas das novas gerações do movimento feminista (PONTES, 2006; ROCHA; LANA, 2018). Conforme sinaliza Pontes (2006), e também Rocha e Lana (2018), neste período o movimento feminista no Brasil resgata e se apropria da

imagem da Pagu como libertária, emancipada, independente, guerreira e subversiva. De modo que a transforma em ícone de uma luta, uma figura que se adequava fortemente aos ideais libertários em voga no cenário nacional.

#### **4.2 Luz Del Fuego, encantadora de serpentes**

Luz Del Fuego é outra mulher à frente do seu tempo – e, por isso mesmo, também é figura associada à luta pela liberdade das mulheres. Dora Vivacqua, seu nome de batismo, nasceu em Cachoeiro do Itapemirim, no dia 21 de fevereiro de 1917, em uma tradicional família capixaba (ALVES, FREITAS E COSTA, 2020). Autores do estudo intitulado *Luz Del Fuego: História, poder e política*, de 2020, os historiadores Carlos Jordan Alves e Marco Aurélio Costa – ao lado da pesquisadora Ana Carolina Freitas – registram que, desde criança, Dora dava sinais de sua personalidade extravagante, por vezes considerada inconveniente para uma menina. Costumava chocar a sociedade interiorana cachoeirense com suas posições libertárias em relação a assuntos sobre os quais as mulheres não eram convidadas a falar: política e sexo.

Ainda na infância, Dora se muda com a família para Minas Gerais e passa a morar na capital mineira, Belo Horizonte. Pesquisadores como Silvana Maria G. Rocha assinalam que ali é que ela desenvolve uma paixão excêntrica pelas serpentes do Instituto Ezequiel Dias – e que essas visitas frequentes ao serpentário marcariam, tempos depois, sua trajetória artística e ativista (ROCHA, 2017).

Aos 19 anos de idade, ao retornar do Rio de Janeiro, onde morava seu irmão Atílio Vivacqua, um influente político e advogado brasileiro no período, Dora retorna a Belo Horizonte, onde é abusada pelo cunhado, marido de sua irmã Angélica, durante a estadia na residência do casal (ROCHA; LANA, 2020). O abuso teria sido presenciado pela própria Angélica que, entretanto, “mesmo ciente da culpa do marido, achara prudente abafar o escândalo, internando Dora num manicômio” (AGOSTINHO, PAULA E BRANDÃO, 1994, p. 113). Sua primeira internação no Instituto Raul Soares, em 1936, durou cerca de dois meses.

Após esse episódio, Dora passou a morar com outro irmão, Archilau, em uma fazenda no Rio de Janeiro. Em certa ocasião, decidiu aparecer para o filho do administrador da fazenda como Eva, a personagem bíblica. Com duas cobras-cipós enroladas nos braços, Dora tinha o corpo coberto apenas por três folhas de parreira, que tampavam os seios e a região

pubiana. Ao ser repreendida, agrediu Archilau que a internou novamente, desta vez na Casa de Saúde Dr. Eiras, uma clínica psiquiátrica do Rio (ROCHA; LANA, 2020). Ao receber alta, passa novamente pela casa de familiares em outras cidades, mas depois retorna ao Rio e reata um relacionamento com um antigo namorado, José Mariano, com quem passa a viver (ROCHA, 2017).

Contudo, a iminente artista não se conforma, como salienta Rocha (2017), com as atividades domésticas e com o papel social esperado das mulheres naquele contexto socio-histórico. Além disso, foi traída pelo companheiro, o que coloca fim a uma união já desgastada num tempo em que Dora havia decidido fazer aulas de dança. De acordo com Rocha (2017), pouco tempo depois ela se apaixonaria pelo palco, transformando-se, então, em Luz Del Fuego, artista e vedete. E de sua paixão de infância por serpentes, surge sua marca principal: a imagem da mulher envolta em cobras – inicialmente em um circo, depois em teatros (ROCHA, 2017).

**Figura 13** - Luz Del Fuego com uma de suas cobras, s/d.  
Fonte: Exposição Cem Anos Luz, 2017.



No decorrer dos anos, sua arte ganha destaque e Luz Del Fuego se torna uma vedete reconhecida por seus atributos, ao lado de expoentes como Elvira Pagã e Virginia Lane, entre outras (ROCHA; LANA, 2020). Não obstante, Luz se sobressai em relação às demais por também expor, de modo firme e consistente, suas opiniões sobre costumes e política. De

acordo com Karla Bessa, pesquisadora do Núcleo de Estudos de Gênero Pagu na Universidade de Campinas,

A diferença incômoda de Fuego é que ela deixava explícita sua independência sexual e suas posições políticas, que envolviam a defesa de uma alimentação vegetariana e do nudismo, à liberdade de manter relações sexuais e amorosas com quem quisesse, sem se limitar aos ditos de instituições, cujas referências eram o casamento ou a monogamia. (BESSA, 2020, p. 12)

É nessa perspectiva que os ideais de Luz Del Fuego se revelam vanguardistas, transformando-se, ao longo do tempo, em pautas urgentes no chamado feminismo da segunda onda. Aqui, é importante ressaltar que nem Luz Del Fuego nem Pagu intitulavam-se mulheres feministas, como observa Bessa. No entanto, é relevante observar como a apropriação das biografias dessas mulheres foram projetadas/(re)produzidas, seja em narrativas/resgate dentro dos movimentos feministas brasileiros, seja em outras formas discursivas (músicas, poemas, crônicas, produtos audiovisuais etc.). Neste trabalho, o intuito é mostrar como as biografias de Pagu e Luz Fel Fuego se misturam à trajetória de Rita Lee, que as toma como inspiração para cantar a ousadia de tantas mulheres, seus encantos e a força feminina.

### **4.3 Pagu e Luz Del Fuego: subversivas no canto da subversiva**

Nesta seção, a ideia é examinar duas das canções de Rita Lee, sob a perspectiva trabalhada até aqui, centrada relação que a artista estabelece com o universo feminino e suas lutas. Essa análise é feita à luz da trajetória de vida da própria Rita, das singularidades da sua obra, do contexto revolucionário que marcou o seu percurso – principalmente nas décadas de 1960 e 1970, com destaque para o movimento feminista – e também a partir de análises anteriores, feitas por outros pesquisadores que também se dedicaram à obra da ex-Mutante.

Se Pagu e Luz Del Fuego foram consideradas pessoas à frente do seu tempo, conforme já mencionado, decerto Rita Lee também é uma artista que paira nesta categorização. Nesse sentido, é curioso constatar como uma mulher subversiva descreve outras mulheres subversivas. A música Pagu foi composta por Rita Lee e Zélia Duncan, cantora do pop rock nacional dos anos 90. A canção lançada em 2000 no álbum 3001, de Rita Lee, e inicia-se assim:

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

Percebe-se que a música não é uma mera representação de uma figura (no caso, Pagu), mas uma construção narrativa sobre a liberdade de mulheres que não se enquadram nos estereótipos sociais de gênero. As autoras, ao acionarem palavras como “Inquisição” e “fogueira”, fazem referência a uma imagem produzida pelo cristianismo: a associação de mulheres a bruxas, sobretudo, aquelas mulheres que ousavam, de modos distintos, subverter as normativas cristãs. Silvia Federici (2019), no livro *Calibã e a Bruxa*, mostra a maneira como as mulheres foram associadas à bruxaria ao longo da história social.

Neste sentido, Lee e Duncan ironizam este estereótipo – o mexer e o remexer no caldeirão –, imagem e movimento que remetem o ouvinte às bruxas, mulheres que, ante a fogueira, mostram sua resistência. É possível interpretar esse quadro como a moralidade cristã brasileira: morrer na fogueira e saber o que é ser carvão pode ser algo pensado como um elo que conecta a experiência da mulher que sabe como é ser julgada/estereotipada, social e moralmente. Na segunda parte, as cantoras exaltam a força feminina – a de Pagu ou de todas as mulheres. Em seguida, também questionam o binarismo da moralidade brasileira, que tende para uma cosmovisão cristã, associando as mulheres à castidade (santas, puras, castas) ou ao seu oposto, aquelas entregues ao pecado (portanto, putas). Ao afirmar que não são uma nem outra, elas tensionam as discursivas moralizantes que recaem sobre as mulheres. A canção segue:

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  
 Ratatá...

No trecho, novamente as cantoras brincam com a associação das mulheres à feitiçaria e seus elementos para, em seguida, abordar a sexualização da mulher brasileira: “nem toda brasileira é bunda”. Adriana Piscitelli (1996), aponta a incidência das representações sociais

das mulheres brasileiras como eróticas, sexualizadas, sensuais, amáveis. Tal fato foi estimulado no imaginário social, reduzindo, não raras vezes, as mulheres a objetos sexuais ou de desejo (MAYORGA, 2011). Um dos símbolos dessa objetificação, no caso brasileiro, é a bunda. Rita e Zélia estão, portanto, tecendo críticas à maneira como as brasileiras são sexualizadas. “Meu peito não é de silicone” também é mais uma afirmação que tenta dinamitar a visão da brasileira como mulher de corpo padrão escultural. No verso “sou mais macho que muito homem”, as compositoras estão exaltando a força feminina, em contraposição à ideia de sexo frágil, de mulheres como naturalmente fracas em relação ao homem forte e viril – por isso o acionamento do termo “macho”, a fim de brincar com os estereótipos de gênero presentes na sociedade brasileira. A música continua:

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

Aqui, Rita e Zélia, parecem brincar com o termo *tanque*, tão usualmente relacionado ao universo doméstico feminino. “Sou rainha do meu tanque” pode remeter, metaforicamente, à noção de independência das mulheres, pessoas donas de si, das suas vidas e suas trajetórias. Nesta parte da canção, aparece de maneira explícita a personagem que dá nome à música, Pagu.

Segundo Rocha e Lana (2018), esse trecho possivelmente faz referência a uma das prisões de Pagu, em 1931, durante conflito entre a polícia e militantes do PCB na Praça dos Andradas, na cidade de Santos (SP). A passagem sinaliza a visão de Pagu como militante aguerrida pelas suas causas, dentre as quais a luta pelos direitos das mulheres – mas que representa, de certo modo, outras mulheres que lutam, indignadas, por liberdade. Essa insistência na luta, essa forma de agenciar, essa militância são modos que se articulam com a imagem “porra-louca”. Estão desprendidos das amarras morais e familiares. Rita e Zélia acionam também profissões associadas às mulheres, ou ao uso das suas imagens/corpos, para reafirmar o que elas não são. A ideia é reafirmar que elas não se enquadram, assim como Pagu, nos engessamentos do machismo e seus estereótipos.

Rita também canta Luz Del Fuego, que compôs e lançou em 1975. A música inicia-se assim:

Eu hoje represento a loucura  
 Mais o que você quiser

Tudo que você vê sair da boca  
De uma grande mulher  
Porém louca!

Como de costume, Rita denuncia as maneiras como as mulheres são historicamente representadas nas sociedades machistas. Ao afirmar que “representa a loucura”, ela toma para si o estereótipo da mulher (considerada) “louca” porque tenta romper com os modelos sociais impostos ao gênero. Desvirtua, assim, a pretensa normalidade em que as mulheres deveriam viver, em conformidade com as violências de gênero e normativas comportamentais e morais. Desse modo, ironiza como tudo o que grandes mulheres dizem é tachado de insano. Interessante, como aponta Rocha e Lana (2020), que Luz Del Fuego, por ter sido internada no manicômio após ser abusada sexualmente e tomada por esquizofrênica, passa a ser constantemente estigmatizada, durante toda a vida, como uma pessoa de opiniões não relevantes – pois seria mentalmente desestruturada, desatinada, louca. A música segue:

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!...

Aqui, Rita apresenta Luz Del Fuego como mulher destemida. A cantora reitera a figura corajosa e subversiva da vedete, uma mulher que não teve medo, que enfrentou tudo até o fim de sua vida. Afinal, uma mulher que dançava com jiboias teria medo? Esse imaginário perdurou sobre Luz Del Fuego. Segundo Alves, Freitas e Costa (2016), a vedete, sempre que perseguida pelos próprios familiares – poderosos e políticos – bradava seu destemor.

Mais adiante, Rita brinca com a imagem de Eva, ao acionar a palavra maçã, o que também era decerto associado à figura de Luz, seminua, coberta com poucas folhas de parreira e envolta em cobras (BESSA, 2020). Só que, neste caso, a cantora desconstrói Eva como símbolo do pecado e a ressignifica. Nas palavras de Costa e Melo (2019, p. 42) “observa-se a quebra desse estereótipo nos versos seguintes, ser Eva não é pecado. Ser uma fruta é um convite para ser provada sem medo e sem pudor. O discurso do eu lírico representa

a liberdade de quem não deve satisfações à sociedade”. Por fim, vejamos os próximos trechos da música:

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 outro dia  
 Pra viver amanhã  
 E sempre!

De acordo com Costa e Melo (2019), nos últimos versos, a cidade é constituída como o lugar da vigilância do corpo da mulher livre, espaço onde as informações sobre as vidas das mulheres precisam ser expostas. Rita Lee recusa esta condição. Ademais, ao escrever que “Eu hoje represento a cigarra, que ainda vai cantar”, a compositora recorre a uma metáfora para afirmar que, “se a mulher ainda não alcançou seus objetivos, em termos de libertação, está caminhando para isso” (COSTA E MELO, 2019, p. 42). A música reflete, ainda, sobre a mulher que, silenciada, agora grita, impõe sua voz, o que demonstra, novamente, o interesse de Rita de denunciar a sociedade machista sob a perspectiva da mulher que não se curva ante as opressões.

É possível notar, a partir da fragmentação das músicas Pagu e Luz Del Fuego, como Rita Lee imprime sua noção de luta por emancipação e liberdade feminina. Uma luta que foi sua, destas mulheres representadas e de várias outras brasileiras. Rita constrói um discurso ideológico em suas músicas que reflete sua própria biografia, marcada pela subversão e pelo desejo de desconstrução dos estereótipos que recaem sobre as mulheres brasileiras na cultura machista do país.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Escrever sobre música, sobre rock, sobre mulher, sobre o feminino e sobre Rita é sempre um desafio. Uma personagem tão influente e marcada pela sua ousadia, irreverência, potência e alegria – que, à sua maneira, ajudou a formar e a construir, na sociedade brasileira, algo de “menos machista”, de “mais feminino” – nos faz ver o quanto já avançamos na lutas. Hoje há muitas batalhas lideradas por movimentos sociais, e o movimento feminista merece destaque. Mas as reivindicações das mulheres vêm de muito tempo, principalmente no Brasil, ainda que nem sempre elas pudessem se manifestar com bandeira em punho.

Rita, em suas canções, extrapola a beleza melódica e faz com que as letras ecoem mensagens de luta, de força, de alegria e de inspirações coletivas. Trata de temas que eram considerados delicados num passado recente – alguns até hoje. E faz isso de maneira leve, sem insolências ou afetações, com um tom de quem é amiga, de quem sabe ouvir. Seu sorriso aberto e voraz também parece fazer com que as pessoas cantem com ela no rádio, nas novelas, na vida.

Trata-se de uma artista que, ao longo do tempo, enfrentou a censura e outras adversidades da vida para cantar sobre sexo, loucura, bruxaria, vampiros, sobre línguas venenosas e sobre o amor. Faz questão dos shows eletrizantes, dos figurinos ousados e marcadamente políticos – e, mesmo assim, carrega aquela doçura no olhar e uma potência na voz que derrama verdades incômodas sobre uma sociedade machista e retrógrada. Algumas vezes foi ovacionada, outras vezes humilhada, mas nunca esquecida. É a rainha do rock brasileiro, não só pelo som que produz, mas por sua atitude e rebeldia, marcas vigorosas de sua personalidade.

Em função de todos esses aspectos, Rita é uma figura importante no universo midiático do Brasil – e sem dúvida no cenário cultural do país. Sua obra não se limita a entreter quem a escuta. Rita ensina. Sua obra instrui, elucidada. Ensina, primeiro, que é possível ser dona de si mesma, ainda que você seja uma pessoa frágil. Que sentir não é um problema. Que é possível construir, crescer e ter uma carreira de êxito num mundo onde os homens ainda ditam as regras. Que o melhor é passar seu batom, vestir sua saia e fazer um rock – até porque, como ela assegura na canção Cor de rosa choque (1982), “Dondoca é uma espécie em extinção. Por isso, não provoque. É cor de rosa-choque”.

Construir este trabalho foi um exercício que me permitiu perceber aquilo que a comunicação tem de mais precioso: a capacidade fazer chegar ao outro as nossas histórias, de trazer o passado numa perspectiva compreensível, e que também nos possibilita aprender, ressignificar, construir algo sob um novo olhar. E elucidar ações para o futuro. Rita fez muito pelo feminino, mas não fez isso sozinha. Há muitas mulheres com ela – as de ontem e as de hoje. Na canção *Todas as mulheres do mundo* (1993), Rita declama uma lista de nomes, citando mulheres que vão de Leila Diniz à Maria (a mãe de Jesus), fugindo de meros estereótipos.

Estudar tudo isso, na condição de alguém que aprecia e se inspira na música de Rita desde adolescência (e numa casa onde o rock and roll nunca foi bem visto), foi uma oportunidade de refletir sobre as representações do mundo e do país que essa mulher do cabelo vermelho nos oferece. Também me fez compreender melhor os cenários de opressão que mobilizam a mulher mutante que hoje habita em mim. É revigorante perceber, agora com mais profundidade, que as lutas e conquistas de hoje não são de agora. São frutos de uma gente bonita e sincera que, de verdade, quer um país melhor.

Tornando-me agora jornalista de formação, e em breve de profissão, sinto que escrever sobre a música (um elemento tão potente da Comunicação), como fiz minimamente aqui, é reafirmar o que eu acredito: que uma vida com arte, poesia e alegria é uma vida melhor e mais digna. É poder dizer e deixar registrado que a música é um caminho precioso para dizer as coisas que precisam ser ditas – e que “precioso”, aqui, não significa algo desprovido de tensões. Significa poder sentir, validar o sentir de quem escreveu e de quem é alcançado pelas canções. E o que é a vida senão o sentir a cada segundo?

Em dias tão obscuros como esses que o país atravessa nos últimos tempos, é imprescindível que se encontre algum alento. Propor uma discussão dessa natureza, através das reflexões aqui apresentadas, pode ser um caminho em direção a uma formação mais humana, mais atenta aos dilemas das sociedades. A música é libertadora!

## REFERÊNCIAS

ALVES, Carlos Jordan Lapa; FREITAS, Ana Carolina da Silva; COSTA, Marco Aurélio Borges. **Luz Del Fuego: História, Poder e Política**. Revista Historiador, n. 8, 2016.

BESSA, Karla. **Luz(es) del Fuego: rebeldia e feminismos**. Cad. Pagu, Campinas, n. 60, e206003, 2020.

BESSA, Karla. Luz(es) del Fuego: rebeldia e feminismos. **Cadernos Pagu**, Campinas, n. 60, e206003, 2020. Disponível em: [http://old.scielo.br/scielo.php?pid=S0104-83332020000300203&script=sci\\_arttext](http://old.scielo.br/scielo.php?pid=S0104-83332020000300203&script=sci_arttext). Acesso em 5 mai 2022

BOPP, Raul. **Coco de Pagu (poema)**. Rio de Janeiro, Para todos..., ano X, no 515, 27 out. 1928, pp.24.

BOULOS, Alfredo. **História e Sociedade & cidadania**: 3º ano. 1ª Ed. São Paulo: FTD, 2013.

CALADO, Carlos. **A divina comédia dos Mutantes**. São Paulo: Editora 34, 1995.

\_\_\_\_\_. **Tropicália: a história de uma revolução musical**. São Paulo: Editora 34, 1997.

CAMPOS, Augusto. **Pagu vida-obra**. São Paulo, Companhia das Letras, 2013 [1982].

COSTA, Edson Tavares; MELO, Ana Karla Marcelino de. **As mulheres de Rita: quebra de estereótipos femininos em letras de canções de Rita Lee**. DISCURSIVIDADES, v. 5, n. 2, p. 23-53, 2019.

ESSINGER, S. **Rita Lee reúne fotos e fichas da Censura em novo livro: ‘Tenho calafrios só de lembrar’**

Disponível em: <https://oglobo.globo.com/cultura/musica/rita-lee-reune-fotos-fichas-da-censura-em-novo-livro-tenho-calafrios-so-de-lembrar-22759331>. Acesso em 08 dez 2021.

FEDERICI, Silvia. **Calibã e a bruxa: mulheres, corpos e acumulação primitiva**. Editora Elefante, 2019.

FERREIRA, M. **Coletânea feita para caixa de Rita inclui marchinha lançada pelas Frenéticas**. Disponível em: <http://www.blognotasmusicais.com.br/2015/11/coletanea-feita-para-caixa-de-rita.html>. Acesso em 08 dez 2021.

\_\_\_\_\_. **João Lee e Beto Lee remodelam hits da mãe, Rita Lee, no segundo volume de disco de remixes**. Disponível em: <https://g1.globo.com/pop-arte/musica/blog/mauro-ferreira/post/2021/04/10/joao-lee-e-beto-lee-remodelam-hits-da-mae-rita-lee-no-segundo-volume-de-disco-de-remixes.ghtml>. Acesso em 08 dez 2021.

\_\_\_\_\_. **Rita Lee e Roberto de Carvalho lançam 'Change', primeira música inédita em nove anos**. Disponível em: <https://g1.globo.com/pop-arte/musica/blog/mauro-ferreira/post/2021/09/23/rita-lee-e-roberto-de-carvalho-lancam-change-primeira-musica-inedita-em-nove-anos.ghtml>. Acesso em 08 dez 2021.

\_\_\_\_\_. **Rita Lee e Roberto de Carvalho revelam capa do primeiro volume de disco de remixes de hits da dupla.** Disponível em: <https://g1.globo.com/pop-arte/musica/blog/mauro-ferreira/post/2021/04/05/rita-lee-e-roberto-de-carvalho-revelam-capa-do-primeiro-volume-de-disco-de-remixes-de-hits-da-dupla.ghtml>. Acesso em 08 dez 2021.

\_\_\_\_\_. **Rita Lee e Roberto de Carvalho têm hits remexidos pelos DJs Apollo 9 e Memê no segundo disco com remixes da obra do casal.** Disponível: <https://g1.globo.com/pop-arte/musica/blog/mauro-ferreira/post/2021/05/14/rita-lee-e-roberto-de-carvalho-tem-hits-remexidos-pelos-djs-apollo-9-e-meme-no-segundo-disco-com-remixes-da-obra-do-casal.ghtml>. Acesso em 08 dez 2021.

\_\_\_\_\_. **Rita Lee e Roberto de Carvalho voltam para pista com 'Banho de espuma'.** Disponível em: <https://g1.globo.com/pop-arte/musica/blog/mauro-ferreira/post/2021/06/26/rita-lee-e-roberto-de-carvalho-voltam-para-pista-com-banho-de-espuma.ghtml>. Acesso em 08 dez 2021.

FRAGA, Danilo. **Qualquer bobagem (sobre os mutantes):** uma análise do primeiro álbum dos mutantes como ponto de conciliação entre o rock e a mpb. 2005. F. Trabalho de conclusão de curso (graduação de jornalismo) – Faculdade de comunicação, Universidade Federal da Bahia, Salvador. Disponível em: < [http://www.facom.ufba.br/pex/2004\\_2/danilofraga.pdf](http://www.facom.ufba.br/pex/2004_2/danilofraga.pdf) >. Acesso em: julho de 2021.

HARAWAY, Donna. **Saberes Localizados: a questão da ciência para o feminismo e o privilégio da perspectiva parcial.** Cadernos Pagu (5) 1995, pp.7-41.

FRAZÃO, Dilva. **Rita Lee, cantora e compositora brasileira.** (e)biografia online, 29 dez. 2020. Disponível em: [https://www.ebiografia.com/rita\\_lee/](https://www.ebiografia.com/rita_lee/) Acesso em 10 set 2021.

LEE, Rita. **Favorita.** São Paulo: Globo Livros, 2018. 248p.

LEE, Rita. **Rita Lee: uma autobiografia.** São Paulo: Globo Livros, 2016. 296p.

LINHARES, Nathalia Pires; SILVA, Patrícia Valério; FAGUNDES JÚNIOR, Henrique; LIMA, Ailton Dantas. **A ideologia no discurso: uma análise da letra da canção Pagu.** Anais do V Congresso Internacional das Licenciaturas - COINTER PDVL, 2018.

MAHMOOD, Saba. **Teoria feminista, agência e sujeito liberatório: algumas reflexões sobre o revivalismo islâmico no Egito.** Etnográfica, v. 10, n. 1, p. 121-158, 2006.

MAIA, Adriana Valério. **A música popular brasileira e a ditadura militar: vozes de coragem como manifestações de enfrentamento aos instrumentos de repressão.** 2015. 13 f. Trabalho de Conclusão de Curso (Especialização) - Universidade Tecnológica Federal do Paraná, Pato Branco, 2015.

MAYORGA, Claudia. **Cruzando fronteiras: prostituição e imigração.** cadernos pagu, n. 37, p. 323-355, 2011.

MESQUITA, Vanessa Paniago. **Cadê o rock que tava aqui?** Análise histórica do Rock Nacional como agente na produção de identidade cultural do jovem brasileiro. 2014. Trabalho de conclusão de curso (graduação em comunicação social – publicidade e propaganda) -

Universitário de Brasília – UniCEUB. Disponível em: <https://repositorio.uniceub.br/jspui/bitstream/235/5437/1/21086946.pdf>. Acesso em: julho de 2021.

NUNES, Danilo. Ah Leila, se você estivesse aqui. **Brasil de Fato**/Rio Grande do Sul *online*. 22 de março de 2021. Disponível em: <https://www.brasildefato.com.br/2021/03/22/artigo-ah-leila-se-voce-estivesse-aqui> . Acesso em 27 mai 2022.

PERROT, Michelle. **Os excluídos da história: operários, mulheres e prisioneiros**. Editora Paz e Terra, 1988.

PIMENTEL, Gláucia Costa De Castro. **Mutações em cena: Rita Lee e a resistência contracultural**. Publ. UEPG Humanit. Sci., Appl. Soc. Sci., Linguist., Lett. Arts, Ponta Grossa, 11 (2): 7-20, dez. 2003.

PISCITELLI, Adriana. **Sexo tropical: comentários sobre gênero e raça em alguns textos da mídia brasileira**. Cadernos pagu (6-7), Campinas-SP, Núcleo de Estudos de Gênero-Pagu/Unicamp, 1996, pp.9-34.

PITANGUY, Jacqueline, DINIZ, Eli. Leila Diniz e a antecipação de temas feministas, **Revista Estudos feministas**, v. 2, n. 2. Rio de Janeiro: CIEC/ECO/UFRJ, 1994.

PONTES, Heloísa. **Vida e obra de uma menina nada comportada: Pagu e o Suplemento Literário do Diário de S. Paulo**. cadernos pagu (26), Campinas, SP, Núcleo de Estudos de Gênero-Pagu/Unicamp, janeirojunho de 2006, pp.431-441

ROCHA, Silvana Maria G. **O silêncio a respeito de Luz del Fuego**. In: DADALTO, Maria Cristina; AMBROZIAK, Renata Silva; AUGUSTO, Isabel Regina. (Org.). *Subjetividades em trânsito: memória, emoção, e-migração e identidades*. 1ª ed. Rio de Janeiro: Editora Bonecker, 2017, v. 1, p. 5-216.

ROCHA, Everardo; LANA, Lígia. **Imagens de Pagu: trajetória midiática e construção de um mito**. Cad. Pagu, Campinas, n. 54, e185416, 2018.

\_\_\_\_\_. **Luz del Fuego: celebridade, gênero e moralidade no Brasil**. *E-Compós*, 23, 2020.

SANTOS, José Antônio B. A. **As faces de Eva: o universo feminino no léxico de Rita Lee**. Tese (Mestrado em Letras) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo. São Paulo, 2013.

STUTZ, Éverlan. **Nem toda brasileira é bunda**. Disponível em: <https://www.foconoticia.com.br/noticia/5334/nem-toda-brasileira-e-bunda>. Acesso em 23 de maio de 2022.

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

## 6.1 Referências sonoras

### Letras

LEE, Rita. **Cor de rosa choque** (1979). In: Portal de Músicas Vagalume. Disponível em <<https://www.vagalume.com.br/rita-lee/cor-de-rosa-choque.html>>. Acesso em 13 de junho de 2022.

\_\_\_\_\_. **Luz Del Fuego** (1975). In: Portal de Músicas Vagalume. Disponível em <<https://www.vagalume.com.br/rita-lee/luz-del-fuego.html>>. Acesso em 20 de maio de 2022.

\_\_\_\_\_. **Pagu** (2000). In: Portal de Músicas Vagalume. Disponível em <<https://www.vagalume.com.br/rita-lee/pagu.html>>. Acesso em 20 de maio de 2022.

\_\_\_\_\_. **Todas as mulheres do mundo** (1993). In: Portal de Músicas Vagalume. Disponível em <<https://www.vagalume.com.br/rita-lee/todas-as-mulheres-do-mundo.html>>. Acesso em 13 de junho de 2022.

### Discos

LEE, Rita. **Acústico MTV**. São Paulo: Polygram, 1997. Disco digital (CD), estéreo.

\_\_\_\_\_. **Bossa n'roll**. São Paulo: Som Livre, 1991.

\_\_\_\_\_. **Build up**. São Paulo: Polydor, 1970. 33rpm, sulco, mono.

\_\_\_\_\_. **Hoje é o primeiro dia do resto da sua vida**. São Paulo: Polydor, 1972. 33rpm, sulco, estéreo.

\_\_\_\_\_. **Pérolas**. São Paulo: Universal Music. 2015. Disco digital (CD), estéreo.

\_\_\_\_\_. **Rita Lee**. São Paulo: Som Livre, 1979. 33rpm, sulco, estéreo.

\_\_\_\_\_. **Rita Lee**. São Paulo: Som Livre, 1980. 33rpm, sulco, estéreo.

\_\_\_\_\_. **Todas as mulheres do mundo**. São Paulo: Som Livre, 1993. 33rpm, sulco, estéreo.

LEE, Rita; CARVALHO, Roberto de. BORATTO, Gui. **Change**. São Paulo: Universal Music., 2021. Single. (00:03:21)

LEE, Rita; CARVALHO, Roberto de. **Flerte fatal**. São Paulo: EMI, 1987. 33rpm, sulco, estéreo.

\_\_\_\_\_. **Reza**. São Paulo: Biscoito Fino, 2012. Disco digital (CD), estéreo.

\_\_\_\_\_. **Rita e Roberto**. São Paulo: Som Livre, 1985. 33rpm, sulco, estéreo.

\_\_\_\_\_. **Rita Lee e Roberto de Carvalho.** São Paulo: Som Livre, 1982. 33rpm, sulco, estéreo.

\_\_\_\_\_. **Rita Lee e Roberto de Carvalho – Classix Remix vol. I.** São Paulo: Universal Music., 2021. Disco digital (CD), estéreo.

\_\_\_\_\_. **Rita Lee e Roberto de Carvalho – Classix Remix vol. II.** São Paulo: Universal Music., 2021. Disco digital (CD), estéreo.

\_\_\_\_\_. **Rita Lee e Roberto de Carvalho – Classix Remix vol. III.** São Paulo: Universal Music., 2021. Disco digital (CD), estéreo.

\_\_\_\_\_. **Santa Rita de Sampa.** São Paulo: Polygram, 1997. Disco digital (CD), estéreo.

\_\_\_\_\_. **Saúde.** São Paulo: Som Livre, 1981. 33rpm, sulco, estéreo.

\_\_\_\_\_. **Zona zen.** São Paulo: EMI, 1988. 33rpm, sulco, estéreo.

LEE, Rita; TUTTI-FRUTTI. **Atrás do porto tem uma cidade.** São Paulo: Phillips, 1974. 33rpm, sulco, estéreo

\_\_\_\_\_. **Babilônia.** São Paulo: Som Livre, 1978. 33rpm, sulco, estéreo.

\_\_\_\_\_. **Entradas e Bandeiras.** São Paulo: Som Livre, 1976. 33rpm, sulco, estéreo

\_\_\_\_\_. **Fruto proibido.** São Paulo: Som Livre, 1975. 33rpm, sulco, estéreo.

## **ANEXOS**

**ANEXO A – Letra de canção: Cor de Rosa Choque (1979)**

Nas duas faces de Eva  
A bela e a fera  
Um certo sorriso de quem nada quer

Sexo frágil  
Não foge à luta  
E nem só de cama vive a mulher

Por isso não provoque  
É cor de rosa choque  
Não provoque  
É cor de rosa choque  
Não provoque  
É cor de rosa choque  
Por isso não provoque  
É cor de rosa choque

Mulher é bicho esquisito  
Todo mês sangra  
Um sexto sentido maior que a razão

Gata borralheira  
Você é princesa  
Dondoca é uma espécie em extinção

Por isso não provoque  
É cor de rosa choque  
Não provoque  
É cor de rosa choque  
Não provoque  
É cor de rosa choque  
Por isso não provoque  
É cor de rosa choque  
Não provoque

**ANEXO B – Letra de canção: Luz del Fuego (1975)**

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 outro dia  
Pra viver amanhã  
E sempre!

**ANEXO C – Letra de canção: Pagu (2000)**

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  
Ratatá ...

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  
Ratatá ...

**ANEXO D – Letra de canção: Todas as mulheres do muno (1993)**

Elas querem é poder!

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

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

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

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 plebéias, rainhas decadentes  
 Manecas alcéias, enfermeiras doentes  
 Madrastas malditas, superhomem sapatas  
 Irmãs La Dulce beaidetificadas

Nossa Senhora Aparecida, Dercy Gonçalves,  
 Clarice Lispector, Carmem Miranda,  
 Marília Gabriela, Hebe Camargo,  
 Regina Casé e Elis Regina  
 Lilian Witte Fibe, Norma Bengell, Bibi Ferreira,  
 Maria Bonita, Anita Malfatti  
 Magdalena Tagliaferro, Danuza Leão,  
 Nara Leão, Fernanda Montenegro,  
 Wanderléa, Sonia Braga, Luiza Erundina,  
 Dona Canô, Princesa Isabel, Joyce Pascowitch,  
 Lonita Renaux, Virginia Lane, Virginia Lee,

Mary Lee, Liège Monteiro,  
Lucinha Araújo, Balú, Caru, Pagu,  
Matilda Kovak, Zélia Gattai, Angela Diniz,  
Daniela Perez, Cláudia Lessin, Aida Curi,  
Elvira Pagã, Luz Del Fuego, Bruna Lombardi,  
Hortência, Claudete e Ione, Silvia Poppovic,  
Vania Toledo, Laura Zen, Minha Mãe,  
Roberta Close, Mônica Figueiredo, Ruth  
Escobar, Dolores Duran, Rebordosa,  
Dora Bria, Tizuka Yamasaki, Tomie Ohtake,  
Rita Camata, Rita Cadillac, Lúcia Turnbull  
E eu e eu e eu, eu, eu, eu

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