

A autonomia da cultura, canção e voz: Rita Lee entre duas décadas

The autonomy of culture, song and voice: Rita Lee from two decades

Jefferson William Gohl

Doutorando, História – UNB
Fundação Araucária, SETI - PR
jwgohl@yahoo.com.br

Resumo: Para se entender as relações que estabeleceram entre a canção e suas condições de produção, que estavam atravessadas pela intermediação da Indústria cultural entre os anos de 1968 e 1988, é necessário compreendermos as perspectivas com as quais se desenvolveu a cultura brasileira, que se expressou na música prensada e divulgada pela Indústria fonográfica. A partir de considerações sobre o campo da arte de Norbert Elias pretende-se compreender como a carreira da artista Rita Lee, se desenvolveu na direção de uma individualização auto-regulada que se autonomizava por meio da representação de um eu-poético feminino essencialmente pautado pelo uso da voz e as relações que este uso da voz possuem com a composição e as transformações do mercado da música de consumo.

Palavras chave: Rita Lee, Indústria-cultural, voz

Abstract: To understand the relationships established between the song and its production conditions, which were crossed by the mediation of cultural industry between 1968 and 1988, it is necessary to understand the perspectives with which developed the Brazilian culture, which was expressed in pressed and released by the music recording industry. From considerations on the field of art of Norbert Elias aims to understand how the career of artist Rita Lee, developed in a direction of individualization that is self-regulated autonomously by means of the representation of a self-guided primarily by female poetic use of voice and the relationships that have this use of the voice with the composition and changes in the consumer music market.

Key Words: Rita Lee, music recording industry, voice

O amadurecimento da Indústria cultural no Brasil ocorreu entre os anos de 1960-1980, e houve um encaminhamento para a autonomia mercadológica. Esta autonomia passava por um processo maior de internacionalização e através da conquista de espaços de autonomia por parte dos artistas no processo criativo dos produtos culturais circulantes que somada a conjuntura política do pós 1964 levou o Estado a produzir um mecanismo de controle desta mesma autonomia. Mecanismo este que incide exatamente sobre o conteúdo da produção cultural; na imprensa e nas várias artes. Sob as alegações políticas de Segurança Nacional, se impõe uma censura repressora quando se trata dos temas políticos e, disciplinadora ou civilizadora nos demais assuntos da sociedade, orientada para certos temas e condutas

apropriadas que eliminaria o teor inconformista dos produtores criativos de música, teatro e televisão.

De acordo com Carlos Fico (2003), o controle de censura de diversões públicas se constituiu num dos componentes do aparelho repressivo de que se valeu o regime militar. Isso se deu com o intuito de garantir a legitimação das práticas primeiro no interior das corporações militares, e mais tarde com a estruturação do Conselho Superior de Censura e seus órgãos como o Departamento de Censura e diversões Públicas (DCDP) perante todo o resto da sociedade civil. Por meio da circulação de um discurso ético-moral que permeava o aparelho repressivo, o regime militar visava em instância maior, garantir a aceitação dos seus atos. Este aparelho repressivo ia além da diversão pública, abrangendo também propaganda política, a censura à imprensa escrita, a espionagem e polícia política.

Nesse contexto, conforme Ortiz (2006a), a ideologia da segurança nacional e a necessidade de integração nacional almejada pelo governo militar modulava o pensamento militar sobre os meios de comunicação de massa, que eram entendidos numa perspectiva do bom e do mau uso, que se podia fazer deles. Se “bem” utilizados pelas elites constituir-se-iam em fator importante no aprimoramento dos canais da expressão política; ao contrário, se “mal” utilizados, ou tendenciosamente, a ideologia da segurança nacional entendia que poderia ser gerada e incrementada uma posição inconformista na sociedade.

Dias (2000, p.55), ao acompanhar a consolidação do mercado fonográfico, identifica a produção de música popular brasileira e, conseqüentemente o seu mercado. Entende que a indústria não prescindiu da grande fertilidade da vasta produção musical dos anos 60, sobretudo da segunda metade da década, assim como a do início dos anos 70. Além disso consistiu um cast de artistas estáveis, com os nomes hoje clássicos da MPB como Chico Buarque, Caetano Veloso, Gilberto Gil, Gal Costa, Maria Bethânia e muitos outros. Segmentos lucrativos nasceram a partir da década de 60 como do movimento da Jovem Guarda uma das primeiras manifestações consistentes nacionais do rock. A Jovem Guarda projetou o artista Roberto Carlos que mais tarde renovará o mercado de canções românticas e se transformará num dos maiores vendedores de discos da indústria fonográfica brasileira.

Dias (2000, p.56-57) aborda a implantação das “transnacionais do disco” que ao conquistarem o mercado interno nacional, cumpriram um dos termos mais importantes de sua expansão internacional. Quando a consolidação do mercado corresponde a transformações na

mentalidade empresarial no mundo do disco e dos grandes espetáculos, isso acaba transformando alguns artistas em astros, que lentamente abandonam sua aura marginal.

Segundo Dias (2000), a implementação dos discos no formato LP no lugar dos antigos compactos restringia os gastos das gravadoras, pois otimizava investimentos. Cada LP poderia conter, em termos de custo, seis compactos simples e três duplos. No entanto, a adoção desse formato acabava tornando o artista mais importante que o disco. Este período da implantação dos LP's e da consolidação da empresa do disco é conhecido como o tempo de “trabalho de autor”, quando há condições para que alguns artistas desenvolvam um trabalho que não poderia ser feito em compacto, mesmo que duplo, essa estratégia é a mesma adotada pela indústria fonográfica mundial.

Nesse sentido a artista Rita Lee é uma destas personalidades que escapando da aura de marginalidade que no tempo dos festivais que associava-a a introdução da guitarra elétrica conjuntamente ao movimento do tropicalismo, acaba se afirmando no espaço de trabalho fonográfico como uma das autoras privilegiadas, durante toda a década de 1980. Face ao controle exercido pelas gravadoras sobre o conteúdo de sua produção e um discurso normativo ideológico do estado que instituiu uma censura que atuava de forma política e moral, uma determinada autonomia de enunciação se fazia na canção de Rita Lee. Uma voz feminina com certeza, mas em sua essência diferente das vozes de mulheres que durante aquela década retrataram angústias e desejos femininos.

Segundo Friedlander (2008) no final da década de 1950 os chamados roqueiros clássicos se esforçavam para nos Estados Unidos manter um controle artístico sobre o mercado, compondo a maior parte dos sucessos, gravando com suas próprias bandas e se responsabilizando por toda interpretação artística. No entanto na primeira metade dos anos 1960, o *establishment* da indústria do disco tinha reafirmado seu controle sobre todo o processo. De acordo com este novo modelo, artistas que já haviam gravado deveriam abandonar sua autonomia e retornar ao seu papel inicial de intérpretes, como era no início dos anos 50.

Quando em 1967 “Os Beatles” lançavam seu aclamado LP “Sgt. Pepper’s Lonely Hearts Club Band”, com um tempo record de 4 meses e custo de cem mil dólares, uma transformação estava por ocorrer no mercado de discos. Conforme Friedlander (2008) o álbum de rock substituiu o single como meio de troca, na medida em que os lucros subiram vertiginosamente. Se antes os álbuns eram uma compilação de uns poucos singles de sucesso

e várias músicas para preencher espaço, o álbum dos Beatles continham quatorze músicas de qualidade similares, que mantinham o interesse no disco LP de 12 polegadas por mais tempo e garantiam as vendas. Isso encorajou outros artistas na Inglaterra e no resto do mundo a adotarem a mesma fórmula. As vendas elevadas, garantiram mais poder e autonomia aos artistas criadores do produto.

Parte do que explica a ascensão da voz de Rita Lee é o cenário em que as gravadoras investem em casts estáveis, com investimento em determinados intérpretes ou compositores, de modo a transformá-los em artistas conhecidos e atuantes no conjunto do show business, se revelava mais seguro e muitas vezes mais lucrativo. Pois para elas era interessante a manutenção de um quadro de artistas que vendiam discos regularmente, em padrões definidos para determinados segmentos de mercado e público. Segundo Dias (2000) este era o caminho no qual se consolidou o mercado de LPs e os trabalhos de autoria. Até então o que acontecia era o investimento no mercado de sucesso em que imperavam os compactos, estratégia esta que precisava ser constantemente realimentada e por mais que se utilizasse de fórmulas consagradas, não ofereciam um retorno garantido e estável. A renovação que veio com o “trabalho de autor” que se fixava nos LP’s se efetivava. Isso ratifica a tese de outros autores como Paiano e Flinchy que entendem que a atribuição da autoria do produto final, disco no formato LP, dirigiu o processo de verticalização fonográfica para uma autonomia individualizante da obra musical e do artista identificado por ela.

Vicente (2008) se valendo de dados da “Associação Brasileira dos Produtores de Discos” – APBD, demonstra que nos anos entre 1965 a 1979 as indústrias mundiais do disco se consolidam em uma fase de expansão vigorosa e ininterrupta, e que vendiam no início deste período em sua totalidade 5,5 milhões de unidades, para em 1979 contabilizarem 52,6 milhões. Um crescimento que segundo este autor, tem uma alavancagem com a promulgação por parte do Estado da lei de incentivos fiscais de 1967, que facultava às empresas abater do montante o Imposto sobre Circulação de Mercadorias (ICM) e os direitos comprovadamente pagos a autores e artistas domiciliados no país. O Estado acabava oferecendo a indústria fonográfica um terreno seguro, tornando desnecessárias modificações substanciais em suas estratégias de atuação.

Como já foi visto anteriormente em Ortiz (2006a), a ação do Estado que buscava a reafirmação da ideologia da Segurança Nacional, estimulava uma certa forma de uso dos meios de comunicação, assim boa parte do resultado da produção fonográfica se refletiu em

produções com a tônica do produto nacional, o resultado foi a instituição de uma verdadeira sigla de chancela política como foi a MPB. Marcos Napolitano (2001) afirma que o ano de 1967 foi o final de um processo decisivo, na reorganização radical do panorama musical brasileiro, que inaugurava um ciclo final de institucionalização da MPB renovada. Ele entende que houveram fortes pressões efetivadas pelos festivais da canção televisionados. Pressão esta que polarizou de um lado a canção de mercado da Jovem Guarda e de outro aqueles artistas que se identificavam com a MPB. Esse processo deu ganho de causa junto ao mercado ao movimento que nas suas palavras “foi um produto comercial muito mais eficaz do que a Jovem Guarda, pois consolidou um comportamento musical específico, demarcou um público consumidor (concentrado na “elite socioeconômica” e instituiu uma nova tradição musical e cultural.”(2000,p.101) A consagração dos artistas e mesmo suas conduções de carreira deveriam a partir daí ocorrerem no sentido de uma internalização dos talentos para dentro da indústria fonográfica. Napolitano (2000) afirma que o “artista artesão”¹ em fim da década de 1960 não estava completamente inserido na máquina da indústria cultural, ainda que esta fosse o centro criativo da sua reorganização em direção a uma indústria cultural renovada. Segundo ele durante os anos 1970 o que se viu foi uma ligação fortemente orgânica da indústria fonográfica com os artistas. Estes acabavam ganhando uma autonomia de oferta de seus produtos para um leque de gravadoras que disputavam seus nomes para incorporar a seus casts.

O cenário político de 1967 estava marcado pela emergência de um Estado militar que se estruturava e ainda não atuava diretamente frente aos conteúdos formais da produção cultural. Após 1968, o decreto AI-5 impõe ao campo cultural situações restritivas, introduzindo assim, um novo fator. Carocha (2003, p.38) diz que a oficialização da centralização da censura ocorreu apenas em 1967 com a outorga da constituição daquele ano, e que até 1972 existem disputas quanto a uniformidade dos critérios das censuras regionais e centrais quando finalmente começa a existir uma efetividade de controle sobre os conteúdos musicais. A suspeita entre os pesquisadores é que a censura política, que vigorou no Brasil desde então, interferiu na produção de discos de música popular brasileira, tema que permanece em debate.

¹ Napolitano se refere ao artista que tem o domínio estético de sua produção, é portanto autoregulada e individual, conectada efetivamente a seu público por caminhos de identificação como foi o caso da exploração televisiva os festivais, que permitiu um acesso direto (por outro caminho que não o do disco ou o rádio) do compositor/intérprete e sua mensagem musical ao seu público.

A trajetória de Rita Lee pode ajudar jogar novas luzes sobre as demarcações destes espaços, tendo em vista que ao mesmo tempo em que ela não estava acompanhando as opções estéticas de representação adotadas pela MPB, renovava um determinado modo de dizer do rock'n roll nacional. Inaugurava uma dicção que conforme Tatit (2007) abre a era das cantoras na canção popular, num tempo de hegemonia dos compositores-cantores, que teve como consequência direta uma considerável ampliação do campo de atividades das vozes femininas. Segundo ele, Rita Lee esta precursora da nova era das mulheres na canção popular, tendo saído do grupo “Os Mutantes”, levando o foco da voz - leva com ela mais que uma variedade de recursos técnicos. Uma voz que comporta um estilo visceralmente forjado nos pontos de cruzamento da canção brasileira com o rock internacional, dos anseios pessoais com as leis do mercado e do mundo dos intérpretes com o mundo dos autores.

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

A normatividade que buscava alcançar as enunciações “políticas” da MPB e que ofereciam restrições moralizantes se configurava esporádica e preocupada somente com aspectos específicos do modo de enunciação que a indústria cultural estava experimentando por seu meio fonográfico.

Eu poético e imagens da mulher

Eu poético muitas vezes chamado de "eu lírico", é referente, geralmente à pessoa que escreveu o texto, implica na composição de um determinado eu lírico que representa o personagem do texto e nem sempre o escritor, poeta ou compositor escreve o que realmente sente, e sim o que importa é o que parece que ele sente naquele romance, poema ou letra musical. Naquele texto é o sentimento específico do eu lírico, ou eu poético que importa e não do autor do texto. Os sentimentos e profundidade psicológica do eu lírico se não

necessariamente são idênticas as do autor, se encontram em íntima relação com ele, pois a negação da autoria não pode ser efetuada.

Entretanto no campo da música popular e da canção de consumo no Brasil, as atribuições de eu poético quando ele é representado como feminino é que muitas vezes esta composição de letras é realizada por homens com Chico Buarque, Caetano Veloso e outros que compõe para mulheres interpretarem um eu poético que especificamente simula maneiras de ser mulher, sentimentos e angústias femininas.(MAGALHÃES, 2010)

No campo da MPB, muitas vezes a mulher é objeto temático que um destes compositores escolheu e, simultaneamente enunciativa deste temário como intérprete de eu poético feminino, tal combinação ocorre de forma insistente durante toda a década e 1980, mais sintomaticamente na primeira metade dessa década. Tomemos como exemplo duas canções de 1980 de Maria Bethânia: “O lado quente do ser”, e “Eu tenho um pecado novo”, ambas pertinentes ao LP Talismã (6328 302: POLYGRAM,1980). A primeira canção citada foi composta por Marina Lima e Antonio Cícero em um bolero que se iniciava da seguinte forma: “Eu gosto de ser mulher/ Sonhar arder de amor” (CICERO; LIMA:1980,61271918), essa composição musical buscou uma definição do lugar das mulheres e de seus desejos. Desejos infantis, como a vontade de ser bailarina, e as vontades no amor que pedem a aproximação e intimidade de um amante. “Então eu digo amor/Chegue mais perto/ E prove ao certo qual é o meu sabor”

A segunda canção mencionada retomava o tema da mulher abandonada. “Que caminho meu amor terá seguido/Não sei como, não senti quando partia/Nem sangrou meu coração/Não notei que ele fugia” . As sonoridades de quase todas as faixas deste LP são dominadas pelas sonoridades do bolero, e o uso da voz está a serviço da emoção pura e simples e tem um dominante plano sonoro em relação ao acompanhamento instrumental. Deve-se ressaltar que a qualidade vocal e de afinamento são excelentes.

No ano seguinte, ou seja, em 1981, o LP ‘Maria Bethânia’ é lançado. Neste LP o conteúdo formal sugere um eu poético feminino, interpretado por Bethânia em: “Maravida”, “Alteza”, “Caminho das índias” e “Amiga dos ventos”. (6328 379: POLIGRAM, 1981) A faixa “Alteza” que fecha o primeiro lado do LP foi composta por Caetano Veloso na perspectiva da mulher abandonada que busca, de forma nômade, um homem no mundo.

Alteza (Caetano Veloso/Wally Salomão:1982, 61584118)

Quando meu homem foi embora
Soprou aos quatro ventos um recado
Que meu trono era manchado
E meu reino esfiapado
Sou uma rainha que voluntariamente
Abdiquei cetro e coroa
E que me entrego e me dou
Inteira ao que sou
A vida nômade que no meu sangue ecoa
[...]
Seu nome escuto na trilha
Aldeia da Ajuda, Viçosa
Porto Seguro, Guarapari, Prado
Itagi, Belmonte, Prado
Jequié, Trancoso, Prado
Meu homem no meu coração
Eu carrego com todo cuidado
Partiu sem me deixar nem caixa-postal, direção
Chego a um lugar
E ele já levantou a tenda

O eu poético é amarrado por meio de associações ao mundo natural e aspectos geográficos da natureza. Em “Maravida” o mar, o sol e a chuva se ligam a uma mulher que se descobre. “Era eu nua na rua /Usando e abusando do verbo provar/Um beija-flor, flor em flor, bar em bar/Bem ou mal, mergulhar, mergulhar/sempre menina franzina, traquina”.(GONZAGA Jr.:1982, 61584142) As faixas do segundo lado do LP “Caminho das índias” e “Amiga dos ventos” seguem com ligações semelhantes entre o mar, as especiarias, o vento e as chuvas que ilustram estados de espírito femininos e oscilantes entre o eu interno e externo. O canto é executado acompanhado de arranjos de jazz que ambientam levemente as elocuições destas faixas, que se encontram intercaladas por sonoridades do bolero que se fazem dominantes nas outras canções em que o eu poético é indeterminado ou masculino. Desejos femininos, afirmações e inseguranças são expressadas por um eu francamente dominado pelas emocionalidades que se esperam da mulher. Como no disco de 1980, a dominância do bolero e um eu poético que deseja e sonha em ambiente francamente feminilizado. Até o ano de 1986 no LP “Dezembro”(RCA:110.0026-A, 1986), quando gravou, de Ataulfo Alves, “Errei Sim”(ALVES: 62993771, 1986), identifica-se que os temas do bolero não se desfariam até lá em suas obras.

Gal Costa tem em seu repertório inúmeras canções em que a mulher ganha voz. No início da década de 1980 mais precisamente em 1982 e há um grande sucesso das suas interpretações. Um eu poético feminino, mas dúbio em suas afirmações que se relacionam ao

fato de ser mulher. Na canção “Dom de Iludir” a mulher é defendida em seu direito de falsear ou mentir, se equiparando ao atributo masculino significado como mentiroso “ Você diz a verdade/ e a verdade é seu dom de iludir/ Como pode querer que a mulher vá viver sem mentir” (VELOSO: 61830437,1982) Esta letra apesar de conceder voz ao eu poético feminino permitindo que ela ordene um “cala boca” ao homem acusador , atualiza uma série de estereótipos sobre a mentira subjacente ao elemento feminino. Além das canções “Minha voz, minha vida”, “Musa cabocla” e “Dom de iludir” gravadas no disco “Minha Voz”, Gal lança temas da Jovem Guarda e da MPB, buscando um público heterogêneo especificamente no disco coletânea do mesmo ano, ‘Gal-Série autógrafos de sucesso’, com as canções “Meu nome é Gal”, “Falsa Baiana” e “Sebastiana”. (6488188: FONTANA/POLIGRAM, 1982)

A busca pelo público consumidor destes lançamentos ocorre por vias mais conservadoras, quando representa a mulher na perspectiva masculinista. Esta fórmula que funcionava já havia sido demonstrada por Elis Regina, pois o público se caracterizava por ser de alto poder aquisitivo, de meia idade e masculino, ou seja, que conseguia consumir um produto de alto valor agregado como o LP. Sintomaticamente neste período o campo da MPB se embatia justamente com as questões de sua legitimidade, frente a uma demanda mais comercial que impedia, ou se não tanto, limitava determinadas abordagens.

A artista Rita Lee no início da década de 1980 assume também eu poético feminino nas inúmeras canções que interpreta, o que ela tem de singular em relação a outras artistas, é que a representação da mulher e incorporação deste eu poético feminino, se pauta em uma linguagem musical, que não assume referentes sonoros de canto que obrigatoriamente remeteriam ao bolero ou a canção impostada de rádio. Quando isso acontece como na canção “ Prisioneira do amor” (DECÁRIO: 62897411, 1986) gravada em 1970 para o album “Build Up”, em que Rita interpreta um tango informado pelo procedimento irônico cafona inaugurado pelo Tropicalismo e este canto é uma paródia das dicções antigas e seus atributos femininos ou masculinos.

Ela também se caracteriza pelo fato de ser compositora de grande parte das canções que interpreta, operando uma junção entre eu poético e sujeito enunciador feminino, que reforça o sentido do signo de feminilidade, como se houvesse uma legitimidade composicional que respalda uma posição singular dentro do campo de trabalho da canção popular.

Enquanto compositora a extensão total das faces femininas, iluminadas pela letra de Rita Lee, compõe um mosaico heterogêneo, mas constante, se expressando por toda a carreira da artista. Sintomaticamente ganha destaque na primeira metade da década de 1980. Em 1979 no LP ‘Rita Lee’(SOM LIVRE: 403.6193, 1980), a canção ‘Elvira Pagã’, (CARVALHO; LEE: 60853891, 1980) acende uma discussão que demonstra o tom francamente defensor de uma nova imagem da mulher presente vivamente nas letras, desse momento em diante, mesmo que muitas vezes a imagem da mulher estivesse fortemente ligada a um conteúdo sensualista ou abertamente sexual, a voz feminina não poderia ser mais desconsiderada, ou estereotipizada pelos homens.

Elvira pagã (SOM LIVRE: 403.6193, 1980)
Todos os homens desse nosso planeta
Pensam que mulher é tal e qual um capeta
Conta a história que Eva inventou a maçã
Moça bonita, só de boca fechada,
Menina feia, um travesseiro na cara,
Dona de casa só é bom no café da manhã

Em outras faixas do mesmo LP, com mais sucesso comercial, o eu poético feminino estavam presentes em canções como: “Chega mais” (CARVALHO; LEE: 60853816, 1980), “Mania de Você” (CARVALHO; LEE: 60853867, 1980), “Doce Vampiro” (CARVALHO; LEE: 60853867, 1980) e “Maria mole” (LEE; MELLO: 60853905, 1980) todas elas falando da perspectiva da mulher, mesmo que contenham certa dose de brincadeira descompromissada. A primeira faixa “Chega mais” foi tema de abertura de telenovela da Rede Globo de televisão que levava o mesmo nome da canção, o que impulsionou as vendas deste disco.

No disco de 1980 (SOMLIVRE: 403.6217, 1980), os conteúdos foram francamente orientados por uma perspectiva de oferecer vazão aos desejos femininos, isso pode ser percebido nas faixas “Lança Perfume” (CARVALHO; LEE: 61249629, 1980) , “Bem me quer” (CARVALHO; LEE: 61249580, 1980) e “Caso sério” (CARVALHO; LEE: 61249467, 1980) . Curiosamente o próprio estilo do rock and roll estava personificado, neste álbum na faixa “Orra meu”, neste caso num eu poético masculino. Nesta canção a intérprete usa uma forma metafórica para mostrar que, essa personificação do rock and roll caducava em um asilo e a idéia de juventude transviada estaria vencida pelo tempo, restando claramente

um apelo a curtição da sonoridade pura e simples, sem um aparato comportamental, que indica um forte apelo ao segmento de mercado da música Pop .

No disco de 1981 “Saúde” (SOM LIVRE: 403.6243, 1981), a virgindade feminina é relativizada na música ‘Tatibitati’: “*Sempre fui levada-da-breca/ Brincar de médico. É melhor que boneca*” (CARVALHO; LEE:61544159, 1981). As faixas “Saúde”(CARVALHO; LEE: 61544140, 1981), “Banho de espuma”(CARVALHO; LEE:61544183, 1981) e “Tititi” (CARVALHO; LEE:61544175, 1981) remetem a um mundo de percepções específicas a mulher,quando por exemplo tematicamente a música “Favorita”(CARVALHO; LEE:61544191, 1981) oferece a voz a um eu poético masculino, interpretado por Roberto de Carvalho, mas a mulher e o amor romântico é a meta final, em meio às distrações e ofertas do mundo.

O disco de 1982, intitulado “Rita Lee e Roberto de Carvalho” (SOM LIVRE: 403.6266,1982), problematizava explicitamente as temáticas feministas de forma poética. Rita Lee é entendida pela discussão feminista, naquele momento, como um ícone e seria coroada em 1982 com a escolha da música, “Cor de rosa Choque” (CARVALHO; LEE: 6169927, 1982), para abertura do programa televisivo TV Mulher.

Cor de rosa choque
Nas duas faces de Eva
A bela e a fera
Um certo sorriso de quem nada quer
Sexo frágil, não foge à luta
E nem só de cama vive a mulher
Por isso não provoque
É cor de rosa-choque
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

Segundo Henrique Bartsch (2006), a diretora do departamento de censura do Estado Solange Hernandes pretendeu censurar a letra devido a uma referência à menstruação. Como a autora contra-argumentou que a censura vetasse o fenômeno da menstruação no Brasil, a música foi aprovada pela censura sem corte. (BARTSCH, 2006, p.170)

A censura no ano seguinte se incomodou com o conteúdo pouco convencional de letras como “Degustação” (CARVALHO; LEE: 62302779, 1983) ou com conteúdos políticos

em “Arrombou o cofre” (CARVALHO; LEE: 62302787, 1983) do disco “Bombom”(SOM LIVRE: 403.6296,1983). E, liberou condicionalmente o disco, ou seja, com a impressão de uma tarja proibindo a venda para menores de idade e identificando essas faixas com proibição de execução pública. Mas, curiosamente, não se incomodou quando a temática era abertamente sexual e da perspectiva feminina como na canção “Strip Tease”(CARVALHO;LEE:6230280, 1983)

Strip Tease
Eu avistei um garotão no mesmo elevador
Olhou pra mim e logo vi que ele era bom de amor
Que graça!
Que massa!
Caí na teia!
Eu só queria aquele gato na veia!
1º andar: Blusa, calcinha, tênis, saia-de-prega
2º andar: Meia, sapato, cinto, calça, cueca

Igualmente na canção “Yoko Ono”(CARVALHO; LEE: 62302841, 1983)

Te embebedar de saquê
Depois lutar karatê
Porque eu sou boa de cama, de mesa, de banho
Eu quero querer
Quero te querer
Quero te querer
Quero te querer
Yoko Ono
Yoko Ono...

No disco de 1985 (SOM LIVRE: 403.6331, 1985), as letras enfatizaram menos a mulher, mas a imagem feminina não escapou a uma crítica quanto ao lugar que esta mesma mulher assumia no ambiente do show bizz na faixa ‘Noviças do Vício’(CARVALHO; LEE: 62709380, 1985)

Noviças do vício
Não medem sacrifícios
Fazem altas baixarias
Por um resto de sucesso!
Ratazanas da publicidade
Pérolas da vulgaridade

Elas pecam pelo excesso
E morrem pela falta!

Se o eu poético é um dos elementos chave para a identificação do público as sonoridades escolhidas para entrarem numa canção por meio de timbres (instrumentos específicos), tons (posições dentro da escala musical), elementos eletroacústicos (sons produzidos eletronicamente em mesa de som ou sintetizador) e dicções (maneira de se realizar o canto) a reunião destes fatores são a oficina de trabalho para os artistas da canção de consumo do mercado fonográfico durante as décadas de fins de 1960, 1970 e fins de 1980. A maestria com que o cancionista opera estes fatores faz com que determinados sentidos sejam realçados ou perdidos, que certas linguagens musicais sejam reconhecidas com tal ou não - o samba, bolero ou o tango por exemplo, são identificados por um conjunto de movimentos musicais estandarizados facilmente identificáveis. Conforme Tatit (2002) o cancionista se assemelha a um malabarista que exerce uma atividade que equilibra a melodia no texto e o texto na melodia, seu recurso maior reside em elaborar o processo entoativo que estende a fala cotidiana ao canto. As tensões locais de fala distinguem as canções. Existe nos anos 1980 toda uma liberdade e se constrói um modo de dizer melódico que só mantinha compromisso com a própria letra. Tatit (2004) entende que desde que chegassem a uma canção-produto e não se envolvessem em mensagens políticas ou ideológicas estes músicos sentiam-se “livres” em sua produção

O sentido de liberdade que Tatit alude se pauta pela liberdade formal nas escolhas estéticas e com o sentido de autonomia de um determinado campo artístico a que o artista está ligado. Norbert Elias (1995) ao realizar a biografia de Mozart e o campo da arte no século XVIII, analisa as obras artísticas, e especificamente as musicais. Afirma que as músicas podiam ser ofertadas num mercado livre de arte para uma burguesia por artistas autônomos podiam comportar um grau de individuação. Esta oferta podia ocorrer desde que os artistas não estivessem sendo pagos ou subvencionados em suas propostas musicais aos caprichos da aristocracia vienense da época. A trajetória de Mozart neste caso serve como o suporte de que Elias se vale para construir uma teoria da arte e de seus caminhos de circulação.

Pode-se pensar nestas equivalências sugeridas por Elias para analisar as sociedades que se democratizam e ampliam os caminhos de expressão. Isso ocorre por exemplo na fase de distensão do regime dos militares, na relação do poderio efetivo das gravadoras sobre a carreira dos artistas. Norbert Elias nos indica uma mudança na relação entre produtores e

consumidores de arte e, *pari passu*, na estrutura da arte, que certamente não se constitui como coisa isolada. Tal mudança é efetivamente um elemento no desenvolvimento mais amplo da sociedade que, num dado momento, dão à estrutura da arte uma nova referência para a criação artística (ELIAS,1995)

Assim o rock no Brasil é essencialmente diferente do rock anglo americano, pois pretende articular uma forma de falar local com acentos mais ou menos compreensíveis de acordo com o gênero do intérprete e sua entoação que recaem na dicção que se pereniza em uma canção ou hit de sucesso das paradas populares. A ação do Estado sobre a produção cultural por meio da censura e o controle que gravadoras pretendem possuir sobre o mercado são tensões que modulam boa parte das conversas e do ato de cantar.

A grandeza do gesto oral do cancionista está em criar uma obra perene com os mesmos recursos utilizados para a produção efêmera da fala cotidiana. As tendências opostas de articulação lingüística e continuidade melódica são neutralizadas pelo gesto oral do cancionista que traduz diferenças em compatibilidade. Num lance óbvio de aproveitamento dos recursos coloquiais, faz das duas tendências uma só dicção. (TATIT, 2002)

De modo geral o conteúdo formal das letras e das sonoridades ganhava um entorno especial e privilegiado quando o eu poético era feminino. E o uso da voz feminilizada de Rita contra o aparato instrumental eletrificado oferecia um lugar de mercado diferenciado do que era oferecido a um público orientado para a linguagem rock'n roll. Apesar desse uso que inovava, e de uma liberdade recém conquistada ela não escapou de recursos tradicionalmente ligados ao universo do feminino utilizados no ambiente de produção musical: a associação às latinidades e ao bolero. Em relação a esse contexto Rita constrói uma estratégia adaptativa que se revelou nas inúmeras vocalizações de seus “Tchubidus”, “tatibitatis” e “Cha-cha-chas”.

Referências

BARTSCH, Henrique. Rita Lee mora ao lado: Uma biografia alucinada da rainha do rock. São Paulo: Panda Books, 2006

CAROCHA, Maika Lois. Pelos versos das canções: Um estudo sobre o funcionamento da censura musical durante a ditadura militar brasileira (1964-1985). Rio de Janeiro: UFRJ/PPGHIS, 2007[Dissertação de Mestrado]

- DIAS, Marcia Tosta. Os donos da voz: Indústria fonográfica brasileira e mundialização da cultura. São Paulo: Boitempo, 2000
- ELIAS, Norbert. A sociedade dos indivíduos. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed. 1994
- _____. A busca da excitação. Lisboa: Difel, 1992
- _____. Envolvimento e Alienação. Rio de Janeiro: Bertrand, 1998
- _____. O processo civilizador. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed. 1994. 2v.
- _____. Mozart Sociologia de um gênio. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed, 1995
- FICO, Carlos; ARAUJO, Maria Paula. 1968 40 anos depois: História e memória. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2009
- _____. Espionagem, polícia política, censura e propaganda: os pilares básicos da repressão In: FERREIRA, Jorge e DELGADO, Lucilia Almeida Neves (orgs) O Brasil Republicano: o tempo da ditadura – regime militar e movimentos sociais em fins do século XX. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003
- FLINCHY, Paul. L' historien et le sociologue face à technique. Le cas des machines sonores. *Ressaux*, nº46-47 Paris: CNET, 1991 p.47-58
- FRIEDLANDER, Paul. Rock and Roll: Uma história social do rock. Rio de Janeiro: Record, 2008
- MAGALHÃES, Marcela Ulhôa Borges. O Feminino na lírica de Chico Buarque : um estudo do ethos discursivo. *Revista Texto Poético*, 2010 ISSN: 1808.5385 Disponível em <http://www.textopoetico.org/index.php?> Acesso em: 25 jul. 2011
- NAPOLITANO, Marcos. “Seguindo a canção”: Engajamento político e Indústria cultural na MPB (1959-1969) São Paulo: Annablume: Fapesp, 2001
- ORTIZ, Renato. A moderna Tradição brasileira: Cultura Brasileira e Indústria cultural. São Paulo: Brasiliense, 2006 (a)
- _____. Cultura brasileira e identidade nacional. São Paulo: Brasiliense, 2006 (b)
- PAIANO, E. Berimbau e som universal: Lutas culturais e indústria fonográfica nos anos 60. SP: ECA/USP, 1994 [Dissertação de Mestrado]
- TATIT, Luiz. O século da canção. Cotia, SP: Ateliê editorial, 2004
- _____. Todos entoam: Ensaios, conversas e canções. São Paulo: Publifolha, 2007
- _____. O cancionista: Composição de canções no Brasil. São Paulo: Editora de Universidade de São Paulo, 2002



VICENTE, Eduardo. Segmentação e consumo: a produção fonográfica brasileira-1965/1999.
In: Artcultura: Revista de História, Cultura e Arte, v.10, n 16, 2008 – Uberlândia:
Universidade Federal de Uberlândia, Instituto de História

Discografia

Álibi. Maria Bethânia. Philips, 1978
Atrás do porto tem uma cidade. Rita Lee. Philips (Phonogram), 1974
Babilônia. Rita Lee. Som Livre, 1978
Baby. Gal Costa. Philips, 1983
Bem Bom. Gal Costa. BMG, 1985
Bombom. Rita Lee e Roberto de Carvalho. Som Livre, 1983
Build Up. Rita Lee. Polydor (C.B.D.), 1970
Dezembros. Maria Bethânia. RCA, 1986
Entradas e bandeiras. Rita Lee. Som Livre, 1976
Flerte Fatal. Rita Lee e Roberto de Carvalho. Som Livre, 1987
Fruto Proibido. Rita Lee. Som Livre, 1975
Gal Costa. Gal Costa. Warner Chappell, 1982
Gal. Série autógrafos de sucesso. Gal Costa. Fontana/Poligram, 1982
Gabriela (trilha do filme). Gal Costa. BMG, 1983
Hoje é primeiro dia do resto de sua vida. Rita Lee. Philips (Phonogram), 1972
Maria Bethânia. Maria Bethânia. Poligram, 1981
Profana. Gal Costa. BMG, 1984
Refestança. Rita Lee. Som Livre, 1977
Rita Lee . Rita Lee. Som Livre, 1979
Rita Lee . Rita Lee. Som Livre, 1980
Rita Lee e Roberto de Carvalho. Rita Lee e Roberto de Carvalho. Som Livre, 1982
Rita e Roberto. Rita Lee e Roberto de Carvalho. Som Livre, 1985
Saúde. Rita Lee. Som Livre, 1981
Talismã. Maria Bethânia. Poligram, 1980